





**Actas del IV Congreso de  
la Sociedad Ibérica de  
Etnomusicología**

Granada, 9 al 12 de julio de 1998

Edición a cargo de Carlos Sánchez  
Equiza

**Publicaciones de la Sociedad  
Ibérica de Etnomusicología**

La publicación de estas actas es posible gracias a una ayuda del Centro de Documentación Musical de Granada, dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

SibE, Publicación nº 4

Primera edición, marzo de 1999

© 1999 Sociedad Ibérica de Etnomusicología

ISBN: 84-605-8674X

D.L.: NA-440/1999

Diseño de cubierta: Elur Ulibarrena

Impreso en Gráficas Aralar

# ÍNDICE

## **Introducción**

## **Profesor invitado**

### **JEAN-JACQUES NATTIEZ**

15 Juegos de garganta de los inuit y cantos de garganta siberianos: una aproximación comparativa, histórica y semiológica

## **Cuestiones de análisis**

### **ÁNGEL ACUÑA DELGADO**

47 Perspectiva semiológica en el estudio de la danza: el caso yu'pa

### **JAUME AIATAS**

77 Los eslogans de manifestación y los juegos de cartas: reflexiones en torno a una experiencia de análisis musical

### **AMPARO PORTA NAVARRO**

89 Análisis textual del entorno sonoro

## **La música en la tradición**

### **RUI JERÓNIMO**

107 A música tradicional popular do Algarve

### **JUDITH R. COHEN**

131 Niveles de tradición, niveles de interferencia: hacia una etnografía musical de los Cripto-Judíos de la raya

### **SOFÍA BARRETO RANGEL**

153 Décimas cantadas en el Oriente venezolano: gaitas, fulías y galerones

### **HERMINIA ARREDONDO PÉREZ**

161 Mujeres y flamenco: la peña flamenca femenina de Huelva

### **JOAN CARLES GOMIS CORELL**

171 Una estructura culta para un género tradicional: los gozos de Joan Baptista Comes: Su influencia en la tradición musical popular valenciana

### **CARLES PITARCH ALFONSO**

197 Estrategias para la reconstrucción de una danza tradicional: la jàquera de Torrent

### **CARLOS SÁNCHEZ EQUIZA**

233 La “basca tibia”: el mito de la prehistoricidad del txistu vasco

### **ALEJANDRO JIMÉNEZ CID**

251 Los cantares de Cuaresma en Campillo de Ranas (Guadalajara)

## **Hibridaciones**

### **GERHARD STEINGRESS**

271 “Hibridación” como concepto sociocultural

### **MARITA FORNARO BORDOLLI**

297 Hibridación musical en la música tradicional y popular uruguaya: Dos investigaciones y un contexto académico

### **ENRIQUE CÁMARA**

313 Algunas consideraciones sobre el estudio del tango italiano

### **GOTZON IBARRETXE TXAKARTEGI**

337 Luis de Pablo: notas para una etnomusicología surrealista

## **Música y educación**

### **JORDI RAVENTÓS FREIXA**

353 Educación musical y pedagogía crítica

### **FRANCISCO JOSÉ GARCÍA GALLARDO**

363 Las músicas del curriculum

### **ISABEL ANGULO**

379 Construcción de objetos musicales: la experimentación con materiales sonoros.

### **ANDREA GIRÁLDEZ HAYES**

387¿Quién se resiste al cambio? Los materiales curriculares como reflejo de la realidad en las aulas de música



## INTRODUCCIÓN

Este libro recoge buena parte de los textos presentados al IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, que tuvo lugar en Granada del 9 al 12 de julio de 1998. Cuarto congreso y cuarta publicación de la SIBE que ve la luz justo en vísperas del V Congreso, demostrando que, a pesar de los pesares, la etnomusicología es una disciplina en progresiva normalización dentro del ámbito peninsular.

Los materiales que se recogen en estas actas, además, parecen dar la razón a aquellos que se empeñan en considerar la etnomusicología como una disciplina profundamente plural en sí misma. Ciertamente, estos textos tienen muy poco que ver con la felizmente expresada dicotomía de Kay Kaufman Shelemay de “musicólogos que estudian «the West» y etnomusicólogos que estudian «the Rest»”. En estas páginas, en efecto, el lector no sólo puede encontrar estudios y análisis realizados sobre música tradicional (tanto del “West” como del “Rest”), sino también un amplio abanico de temas que van desde la interrelación entre músicas tradicionales y “eruditas” hasta la música de vanguardia, desde la deconstrucción de mitos profundamente etnicitarios hasta el análisis de categorías epistemológicas relativas al cruce de culturas, desde estudios acerca del proceso de reforma educativa en el que estamos envueltos a aproximaciones al análisis etnomusicológico de los eslogans de manifestación.

Sin embargo, está claro que por encima de este aparente maremagnum aparece un objetivo común: el conocimiento del ser humano, mediante estudios localizados en el lugar y el tiempo, a través de su pluralmente infinita expresión musical. Ese objetivo tan acorde con las exigencias multiculturales y multidisciplinares que damandan la sociedad y la epistemología contemporáneas, y para el que parece que hasta el día de hoy la Musicología “oficial” no parece encontrar respuestas adecuadas. Quizá por ello, los investigadores que presentaron sus trabajos a este congreso se han empeñado en demostrar la enorme

riqueza de las temáticas que han quedado tradicionalmente fuera del ámbito musicológico. Sin duda un caso maestro de ese imprescindible trabajo interdisciplinar lo constituye la inestimable conferencia inaugural del profesor invitado, J.J. Nattiez, sobre “Juegos de garganta de los inuit y cantos de garganta siberianos: una aproximación comparativa, histórica y semiológica” que abre, al igual que hizo con el Congreso, estas actas.

Con todo, a la hora de presentar las comunicaciones se han podido establecer unas líneas fundamentales que permiten agruparlas en varios grandes bloques. De este modo, una primera sección dedicada a análisis musical la inicia la comunicación de Angel Acuña Delgado “Perspectiva semiológica en el estudio de la danza: el caso yu'pa”, donde se sistematiza la analítica del hecho coreográfico no sólo desde un punto de vista meramente formal, sino interrelacionado con interesantes aspectos sociales y culturales de ese pueblo. Jaume Aiats, con su comunicación “Los eslogans de manifestación y los juegos de cartas: reflexiones en torno a una experiencia de análisis musical” aborda, estimulado por los estudios acerca del lenguaje, un tema tan poco convencional como el de las manifestaciones musicales que se desarrollan en acciones cotidianas y al no ser consideradas “obra de arte” no han merecido su estudio musicológico. Amparo Porta, por su parte, en “Análisis textual del entorno sonoro” propone una metodología de análisis aplicado a momentos cotidianos en los que la música no es el objeto principal de la obra, tales como la publicidad o el cine.

El segundo bloque de comunicaciones, “La música en la tradición” es el más amplio y variado, reflejo probablemente de lo que hoy día es la realidad etnomusicológica en la Península. Lo abre la comunicación de Rui Jerónimo “A música tradicional popular do Algarve”, que da a conocer un panorama dinámico a través del tiempo de las transformaciones que han dado lugar a la actual música tradicional del sur de Portugal. Judith Cohen, por su parte, se interroga en “Niveles de tradición, niveles de interferencia: hacia una etnografía musical de los Cripto-Judíos de la raya” sobre cuestiones de tan hondo calado como la identidad y la propia tradición: cómo se crea y cómo se acepta. Por su parte, Sofía Barreto, en “Décimas cantadas en el Oriente venezolano” nos introduce en uno de los géneros más característicos de esa zona. Herminia Arredondo, con su comunicación “Mujeres y flamenco: la

Peña Flamenca Femenina de Huelva” introduce las cuestiones de género dentro del ámbito de una música como el flamenco cuyo mundo ha sido tradicionalmente dominado por el hombre.

Siguen a ésta dos comunicaciones centradas en la zona valenciana. Joan Carles Gomis Corell, en “Una estructura culta para un género tradicional: los gozos de Joan Baptista Comes” expone la interrelación entre el mundo de la música popular y la erudita en la Valencia de principios del XVII sobre la base de análisis musicológicos. Carles Pitarch, por su parte, en “Estrategias para la reconstrucción de una danza tradicional: la jàquera de Torrent” aborda la problemática de un hecho tan generalizado en estos tiempos como es la reconstrucción de danzas tradicionales en desuso, aportando criterios para el tratamiento de sus fuentes y la validación de la misma. Carlos Sánchez Equiza, en “La «basca tibia»: el mito de la prehistoricidad del txistu vasco”, deconstruye dicho mito a la vez que se interroga tanto sobre los procesos de formación de mitos similares como sobre su incidencia en el propio objeto sobre el que se crean. Por último, Alejandro Jiménez Cid, en su comunicación “Los cantares de cuaresma en Campillo de Ranas (Guadalajara)” expone los resultados de su trabajo de campo en dicha localidad alcarreña, incluyendo la publicación de varios de estos “cantares”.

El epígrafe “Hibridaciones” lo abre Gerhard Steingress, quien en “Hibridación musical como concepto socio-cultural” reflexiona sobre las categorías de “hibridación” y “aculturación”. La hibridación, para su autor, es una nueva categoría producto de una nueva época en la cual la música está tan relacionada con su entorno sociocultural que su estudio y comprensión no pueden ser abordadas en un sentido meramente musicológico. Marita Fornaro, en “Hibridación musical en la música tradicional y popular uruguaya” nos ofrece un estudio, dentro de un ambiente académico poco favorecedor para ello, de dos músicas populares de Uruguay en las que los fenómenos de hibridación son especialmente interesantes: las troupes y las murgas de Carnaval. Enrique Cámara, con “Algunas consideraciones sobre el estudio del tango italiano” alerta a los estudiantes y jóvenes investigadores sobre algunos peligros propios de toda investigación, con el ejemplo de la recepción del tango en Italia. Gotzon Ibarretxe, con “Luis de Pablo: notas para una etnomusicología surrealista”, cierra este apartado con un

estudio sobre el componente “surrealista” -en el sentido de superposición híbrida de motivos, lenguas, instrumentos, colores, etc.- de la obra del compositor contemporáneo vasco.

El último bloque de comunicaciones lleva el título “Música y educación”. En él, Jordi Raventós, con “Educación musical y pedagogía crítica”, plantea la necesidad de una confluencia interdisciplinar entre pedagogía crítica, estudios culturales y etnomusicología para conseguir el desarrollo de la multiculturalidad en la educación musical. Francisco Gallardo, con su comunicación “Las músicas del currículum” realiza una visión crítica acerca de la educación musical en la actual Reforma educativa, abordando desde el currículo oficial hasta el libro de texto. Isabel Angulo, en su comunicación “Construcción de objetos musicales: la experimentación con materiales sonoros” describe una experiencia personal como profesora de secundaria que tiene como fin, entre otros, el “conocimiento de cómo se produce la culturización musical inconsciente que se manifiesta en otras culturas”. Finalmente, Andrea Giráldez, con “¿Quién se resiste al cambio? Los materiales curriculares como reflejo de la realidad en las aulas.” cierra estas actas realizando un análisis de la realidad existente hoy día en las aulas de música españolas, la de los problemas que presenta el enfoque intercultural/multimusical a través de las actitudes de la administración, los autores y editores y los profesores.

En suma, creo que estas actas, aún cuando todos hubiéramos querido ver mayor representación tanto en algunos temas (como música popular, por ejemplo) como de algunos importantes investigadores que nos hemos acostumbrado a ver en otras ediciones, constituyen un buen botón de muestra de la actual actividad etnomusicológica peninsular. Espero que su publicación contribuya al enriquecimiento del mismo.

Carlos Sánchez Equiza  
Pamplona, febrero de 1998

PROFESOR INVITADO



# Juegos de garganta de los inuit y cantos de garganta siberianos: una aproximación comparativa, histórica y semiológica\*

Jean-Jacques Nattiez

Universidad de Montreal

Desearé mostrar en esta comunicación cómo los juegos de garganta y los cantos de garganta se asemejan, pero tienen significaciones diferentes en varias culturas circumpolares: entre los inuit de Canadá, entre los ainu de la isla de Sakhalin (un antiguo territorio japonés antes de su anexión por la Unión Soviética en 1945), y entre los chukchi de Siberia.

Comencé a estudiar los juegos de garganta en la década de los setenta con mi grupo de investigación de la Universidad de Montreal, que incluía a Nicole Beaudry, Claude Charron y Denise Harvey, gracias principalmente al Consejo Canadiense de Investigaciones de las Ciencias Sociales. Esta investigación trató del *katajjaq*<sup>1</sup>, que se practica principalmente en el norte de Quebec y en el sur de la Tierra de Baffin. Artículos de los miembros del equipo antropológico inuksiutiit de la Universidad de Laval (Saladin d'Anglure 1978, Carmen Montpetit y Céline Veillet 1977, 1984) sobre los *katajjait* me ayudaron a comprender la significación religiosa de estos juegos.

Trabajos, publicados o manuscritos de Beverly Cavanagh (1976), Denise Harvey y Ramón Pelinski me ayudaron a comprender los juegos ejecutados en otras áreas culturales inuit: entre los netsilik y los inuit del Caribú. Yo mismo visité el área de Iglulik. Estos grupos habitan el Noroeste de la Bahía de Hudson y el Norte de la Tierra de Baffin.

En 1978 tuve ocasión de recoger material e información sobre el *rekutkar*, un género semejante al *katajjaq* de los inuit, entre los ainu de Japón, gracias a una subvención de la UNESCO y la ayuda de mi colega Kazuyuki Tanimoto, de la Universidad de Sapporo. Más recientemente,

el profesor Tanimoto organizó dos coloquios sobre música circumpolar, uno en Sapporo en 1992 -donde tuve ocasión de encontrar a dos investigadores de Rusia, Maria Zhornitskaia y Yuri Seikin, quienes me suministraron información importante-, y un segundo coloquio en Magadan (Rusia) en 1994. Este último viaje me permitió recoger grabaciones e información entre los chukchi en Anadyr.

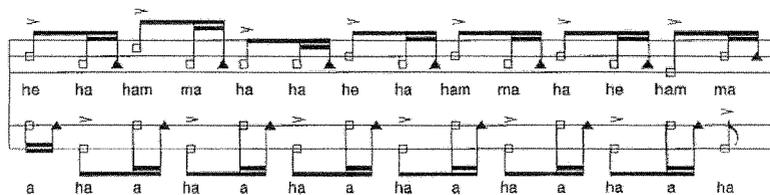
No quisiera que el lector piense que los juegos de garganta son el género musical principal de la cultura inuit. De Alaska a Groenlandia hay un género predominante que es el canto de la danza de tambor. Existe en la actualidad mucha literatura y grabaciones que nos permiten conocer lo que son las danzas de tambor y sus músicas entre los inuit<sup>2</sup>

Este género no es el que hemos estudiado con mayor atención en mi grupo de investigación de Montreal. Nos hemos concentrado más bien en los juegos de garganta, que en Canadá están culturalmente separados de los cantos de la danza de tambor.

Son ejecutados por dos mujeres enfrentadas. Algunas veces se tocan mutuamente con sus manos o sostienen los hombros o los brazos de su compañera.

Varias grabaciones de *katajjait*<sup>3</sup> pueden ayudar al lector a escuchar cómo suenan. Aquí está la transcripción de uno de ellos: los cuadrados representan sonidos expirados, los triángulos sonidos inspirados, las figuras blancas sonidos con voz, las blancas por sonidos sin voz<sup>4</sup>. Esta transcripción demuestra que, en la mayoría de los casos, la segunda voz repite lo que hace la primera, pero de forma canónicamente desfasada: (Transcripción n° 1)

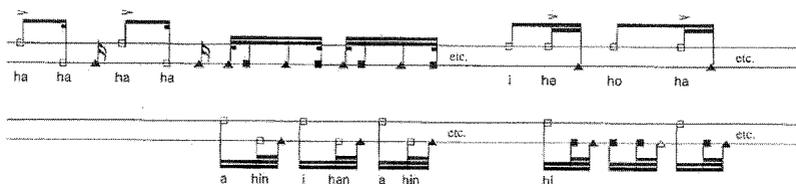
The image shows a musical transcription of a throat game (katajjait) on a single staff. The notation includes square notes for exhaled sounds and triangular notes for inhaled sounds. The lyrics are written below the staff, with the first voice on top and the second voice below. The first voice lyrics are: ham ma he ha ham ma ha ha he ha ham ma ha he. The second voice lyrics are: ha a ha a ha a ha a ha a ha a ha. Above the staff, there are vertical lines with 'V' and arrows indicating breath or voice changes. The transcription demonstrates a canonically offset repetition between the two voices.



Fotografía nº 1

Un género similar, el *rekutkar*, se encuentra entre los ainu. Hay dos grupos principales de ainu: los de la isla Hokkaido en el norte de Japón, y los kraft ainu que solían vivir en Sakhalin antes de haber emigrado a

Hokkaido después de la anexión soviética. Según mis informaciones, el *rekutkar* no existe entre los ainu de Hokkaido; solamente existía entre los ainu kraft de Sakhalin. Durante mi investigación en Hokkaido en 1978, me enteré de que el último inmigrante de Sakhalin que había ejecutado allí el *rekutkar*, había muerto en 1973. Sin embargo, pude encontrar en archivos grabaciones de este género publicadas sobre discos de 78 rpm en 19476 . He aquí una transcripción de una de ellas (transcripción n° 2)<sup>5</sup>.



Kazuki Tanimoto ha publicado en Japón piezas con la misma técnica de garganta: el *pic eynen* de los chukchi de Siberia (1992, piezas 9 y 13-24). Producciones vocales semejantes pueden encontrarse en otras partes de Siberia, entre los koriak, even, evenk y los grupos de tungus.

Obviamente, los tres géneros, *katajjaiq*, *rekutkar* y *pic eynen* utilizan más o menos la misma técnica vocal que voy a describir usando el ejemplo del *katajjaiq*. Pero mi objetivo principal va ser destacar las diferentes funciones y significaciones de estas producciones vocales en las tres culturas a las que pertenecen. Esto me llevará luego a utilizar métodos filogenéticos y recursos semiológicos para explicar las similitudes y diferencias entre dichos géneros.

## 1. El *katajjaq* de los inuit.

Comencemos por el *katajjaiq* de los inuit. ¿Qué oímos cuando escuchamos uno de ellos? Principalmente dos cuerdas de sonidos homogéneos: una cuerda de sonidos graves (los llamados sonidos de garganta) y una cuerda de sonidos agudos. También escuchamos el uso constante de sonidos inspirados y expirados, que crean lo que podemos

llamar el “estilo jadeante”. El sonido de garganta de la cuerda baja no siempre aparece como tal en los juegos de la costa occidental de la Bahía de Hudson (cf. Nattiez et al. 1989). Visto desde una perspectiva circumpolar, el rasgo principal común a las tres culturas que consideramos es fundamentalmente el “estilo jadeante”, pero el sonido de garganta sigue siendo de importancia capital.

Después de estudiar cuidadosamente los *katajjait* podemos establecer que el motivo es la unidad básica de construcción de un *katajjaq*. Está constituido por un morfema, un ritmo particular, un contorno de entonación, un patrón de sonidos con voz y sin ella, un patrón de sonidos inspirados y expirados.

Este último rasgo es el que nos permite hablar de “estilo jadeante”. (Para una descripción más detallada, véase Nattiez 1983a). Cada uno de los sonidos graves y cada uno de los sonidos agudos es emitido alternativamente por cada una de las mujeres. La mayoría de las veces, el motivo de la segunda voz es idéntico al motivo de la primera voz, pero a veces, es completamente diferente.

En la situación frecuente donde la segunda voz imita a la primera, el efecto global resulta de la superposición de ambas voces, que están canónicamente desfasadas. Así, en el mismo momento en que una mujer produce un sonido grave, la otra produce un sonido agudo. De aquí la sensación de oír dos cuerdas de sonidos homogéneos, los graves y los agudos<sup>6</sup>.

Este motivo de los juegos de garganta se repite un cierto número de veces, y la concatenación de estos motivos crea una especie de frase. Pero puede aparecer un segundo motivo, cuyas repeticiones crean una segunda frase, etc. Muy a menudo, al fin de estas producciones, escuchamos las risas de los ejecutantes. ¿Por qué?

Hasta aquí he evitado cuidadosamente hablar de cantos: desde el punto de vista cultural, este género es básicamente un juego. Beverly Diamond (1976), quien ha estudiado semejantes producciones entre los inuit netsilik ha sido probablemente la primera, entre el 'círculo ártico' de la Sociedad de Etnomusicología, que ha insistido en este aspecto. Entre los netsilik, estas producciones pertenecen a la familia más vasta de los *ulapqusiit* (juegos tradicionales, más precisamente identificados como

*nipaquhiit*, “juegos de sonidos y ruidos”). Como señaló Nicole Beaudry (1978b), esto mismo es también válido para los juegos de garganta del norte de Quebec y del sur de la tierra de Baffin.

En cualquier momento, una de los dos mujeres puede decidir cambiar el motivo; la segunda mujer debe seguirla a pesar del cambio, y el nuevo motivo se repite hasta que escuchamos un nuevo cambio. La ejecución debe durar todo lo posible y requiere aguante. Es difícil ejecutar este género, y si una de las mujeres se queda sin aliento o se desincroniza con su compañera, la ejecución termina y ella pierde el juego. En una región particular de la tierra de los inuit (Cape Dorset), donde se ejecutan los *katajjait*, nos han informado que esta competición se realiza entre dos equipos. Una mujer del equipo A ejecuta este juego con una mujer del equipo B, y el equipo ganador es el que ha eliminado a todas las mujeres del otro equipo.

Uno tiene que ganar, pero con mérito: hay una gradación en las dificultades de la producción de sonidos. También hay que ganar con sonidos hermosos, tal y como se pueden aprender en las sesiones de aprendizaje<sup>7</sup>. Hay una calidad de sonido a la que hay que aspirar. El virtuosismo y la estética no son extraños a los juegos de garganta de los inuit.

Uno tiene que ganar, pero la pareja de mujeres tiene que dar la impresión de una cohesión perfecta: el público no debe poder descubrir quién hace qué, y es probablemente por ello por lo que nos llevó tanto tiempo comprender cómo se ejecutaban estas producciones sonoras.

Se trata de un juego principalmente de mujeres. Los hombres no lo ejecutan en la actualidad. Sin embargo, lo aprendieron cuando eran niños, pero en cuanto comenzaron a ir a cazar con sus padres dejaron de ejecutarlo. De modo que si el *kattajaq* es un juego, parece que su función es la de entretener a los competidores y al público. En realidad, es algo más complicado: yo defino al juego de garganta como una *estructura-huésped multifuncional* (Nattiez 1983a: 460).

En primer lugar, es una estructura. Estos juegos, sean cuales sean las ocasiones en las cuales se ejecutan, poseen un cierto número de rasgos formales que he mencionado antes: patrones rítmicos, morfemas, contornos de entonación, patrones de sonidos y sin voz, inspirados y

expirados. A pesar de la enorme variedad de combinaciones posibles de elementos constitutivos, los juegos de garganta tienen un estilo formal básico.

El *katajjaq* es una *estructura-huésped* porque este ritmo básico y esta estructura de respiración absorbe fuentes sonoras de varios orígenes: sílabas sin sentido, palabras arcaicas, nombres de ancestros o de gente vieja, nombres de animales, topónimos. Las mujeres pueden también decidir ejecutar un *katajjaq* nombrando un objeto que esté cercano a ellas en el momento de la ejecución del juego. También pueden introducir en el juego melodías de origen occidental, himnos religiosos, petting-songs, o cantos de danza de tambor. Si unimos la información recogida por los investigadores de las Universidades de Montreal y de Laval, y los datos que provee una grabación hecha en Povungnituk<sup>8</sup>, la lista de los animales imitados es bastante larga: ánsares, gaviotas, patos, perdices, morsas, perros, mosquitos. También hay imitaciones de sonidos naturales: el viento, el agua, las olas, los sonidos del mar sobre la costa, el sonido de las luces del norte. Aunque las mujeres del Norte de Quebec y del sur de la Tierra de Baffin no sólo imitan el grito de los ánsares, Montpetit y Veillet (1984) han sugerido que en todas las ejecuciones de *katajjait*, la posición del cuerpo de las parejas imitaba la competición de los ánsares durante la estación del apareamiento. En la costa Oeste de la Bahía de Hudson, entre los Netsilik y los inuit del Caribú, los juegos de garganta suelen integrar frases verbales largas. En el disco que dediqué a los juegos vocales de los caribú, netsilik e iglulik es posible oír, por ejemplo, la frase original sobre masticar el estómago de la foca y la manera como es ejecutada en el estilo jadeante (Nattiez et al., 1989, piezas 1 y 2).

Esta estructura-huésped es *multifuncional*, porque el juego puede ser ejecutado en cualquier momento como recurso de diversión, como un medio de diversión colectiva (el juego de equipo antes mencionado), como una manera de tener quietos a los bebés, como un ejercicio de respiración en preparación para el mal tiempo, como una imitación del crujido de las luces norteañas y una manera de jugar con ellas.

Cuando se utiliza un texto, es difícil reconocer el original, porque el estilo jadeante lo transforma. Además, las mujeres participantes no dicen las palabras al mismo tiempo, o meten sus cabezas una al lado de la otra

en un recipiente de cocina. Como lo mostró Beverly Cavanagh, las transformaciones del texto cambian los juegos en acertijos enigmáticos que los presentes tienen que decifrar. Tales acertijos son utilizados

“para desarrollar la imaginación y la facultad de raciocinio de un niño (o de un adulto)... No sólo quedan ambigüedades en el texto una vez que se ha entendido, sino que es un desafío para los oídos y el intelecto comprender los sonidos en primer lugar” (Cavanagh 1976: 46-47).

En un estudio convincente, al antropólogo Bernard Saladin d'Anglure ha propuesto que los juegos del *katajjaq* se ejecutaban en la época chamanista con ocasión de las tres fiestas colectivas: el equinoccio de primavera, el solsticio de verano y el solsticio de invierno. En invierno,

“estas fiestas serían una especie de celebración de la reproducción de la vida para apresurar el retorno del sol, la reproducción de los animales de caza, y la fiesta de los cazadores celebrando la relación que los une.”

Al principio de la primavera

“los juegos de garganta pudieron haber tenido la función de apresurar el regreso de los grandes aves migrantes: los ánsares. Al fin de la primavera, pueden coincidir con el período de cría, otro momento importante de la reproducción que estos juegos alentaban.” (Saladin d'Anglure 1978: 90).

Tuve ocasión en 1979 de grabar una entrevista con una mujer de Povungnituk, Alassie Alasuk. Según ella, los *katajjait* se ejecutaban en ausencia de los maridos, cuando éstos partían de caza, un hecho que Montpetit y Veillet, dos estudiantes de la Universidad de Laval en Quebec, habían ya establecido. Encontramos una observación semejante hecha por el explorador Parry: cuando describe, probablemente por vez primera en la historia, una ejecución de juegos de garganta, comienza su narración de esta manera: “En una ocasión, cuando la mayoría de los hombres estaban ausentes de las chozas en una expedición de caza de focas...” (1824: 538). Alassie fue la única mujer inuk, en el norte de Quebec, que me ha dicho que el *katajjaq* se usaba para apresurar su retorno, para atraer a los animales que debían ser cazados, o para influenciar en los elementos naturales tales como el aire y las olas para favorecer la caza.

Estos fragmentos de información me llevaron a formular una hipótesis (Nattiez 1992: 633) sobre la función de estos juegos en el pasado, antes de que los misioneros hubieran ejercido su influencia<sup>9</sup>. Sospechaba que estos juegos debían estar relacionados con el chamanismo, no sólo en las ceremonias ya desaparecidas, sino también en las ejecuciones domésticas. No utilizo el término “chamanismo” refiriéndome solamente a lo que el chamán hace en una determinada comunidad. Por chamanismo entiendo el conjunto de todas las prácticas y rituales ejecutadas por todos los miembros de una sociedad animista. La hipótesis podría formularse de esta manera: mientras los maridos estaban de caza, las mujeres ejecutaban estos juegos no sólo para divertirse, sino también para ejercer cierta influencia sobre los espíritus de los pájaros, los mamíferos del mar, el viento, el agua, los ancestros, etc, de manera que éstos crearan las condiciones más favorables para la caza y la pesca. Como en las celebraciones mencionadas por Saladin d'Anglure en conexión con los juegos de garganta, las ejecuciones domésticas se dirigirían a las divinidades de la naturaleza y a los animales. Básicamente, el hecho de que estas prácticas sean juegos no es un problema en el contexto religioso de una sociedad tradicional, donde la oposición moderna entre las dimensiones religiosa y profana no existe.

La caza tenía suma importancia en la sociedad tradicional de los inuit. De este modo, si mi hipótesis es correcta, estamos frente a una división simbólica de género y de trabajo. Mediante la utilización de juegos de garganta como una manera de influir en animales y elementos de la naturaleza, las mujeres participaban en pie de igualdad con los hombres en la labor de asegurar la supervivencia de la comunidad. Los hombres matan a los animales, las mujeres ejecutan juegos para influir en los espíritus. Los juegos femeninos de garganta serían una especie de *música de supervivencia*.

Deliberadamente hablo de hipótesis, porque nadie en el trabajo de campo nos habló sobre la dimensión religiosa. Solamente Alassie Alasuak aludió a ello cuidadosamente, insistiendo en el hecho de que ella había nacido después de la época de los chamanes. Este silencio sobre los chamanes puede entenderse fácilmente. Los misioneros han realizado un trabajo muy eficaz entre los años veinte y cincuenta. Los inuit no hablan de ello sea por temor, o, más probablemente, porque no son conscientes, especialmente entre la generación joven, de las

connotaciones asociadas a esta práctica. Mi investigación entre los ainu y los chukchi reforzó esta hipótesis.

## 2. El *rekutkar* de los ainu.

¿Qué es el *rekutkar* entre los ainu? Esta palabra puede ser analizada en *rekut* “garganta” y *kar*; “hacer”<sup>10</sup>. Como se puede ver en una fotografía de ejecutantes de *rekutkar* publicada por William Malm en su libro sobre música japonesa (1963: 242), están sentadas una frente a otra



Fotografía n° 2

Muy probablemente la manera de usar sus manos tiene una finalidad acústica: la de mezclar los sonidos de los ejecutantes en un mismo sonido. Las mujeres inuit del área del Caribú usan un recipiente de

24

cocina en el cual meten sus cabezas para obtener un efecto semejante de fusión y resonancia.



Fotografía nº 3

No puedo decir si el *rekutkar*, ejecutado en la posición de sentado, era visto en la cultura ainu de los kraft como juego o como canción, o como ambas cosas a la vez. Según mis informaciones, la posición de sentado no se usa en el norte de Quebec para las ejecuciones de *katajjak*, pero es usada entre los inuit netsilik e iglulik.

En la ejecución del *rekutkar*, puede haber más de dos parejas y hasta diez personas. Como lo ha ejemplificado Pelinski en un video no publicado, esto sucede a veces entre los inuit del Caribú.



Fotografía nº 4

Según Fussa Kanaya, la hija del último cantor de *rekutkar* en Hokkaido fallecido en 1973, y a quien entrevisté en 1978 con la ayuda del profesor Tanimoto, el *rekutkar* se ejecutaba durante el ritual principal de los ainu kraft en Sakhalin: el Festival del Oso. Más precisamente, durante la parte 'gozosa' del Festival, que precede a la muerte ritual del oso: antes de que el oso quite la jaula para ser matado. Durante este ritual, las mujeres, inclinadas hacia adelante, formaban un círculo mirando hacia el centro, usando sus manos como megáfono.

¿Qué significado tiene el *rekutkar* en el contexto del ritual del Oso? Para los animistas ainu, el oso es el más sagrado de los animales, y contribuye a la fuerza y vitalidad de la raza humana. Para ejecutar el ritual, la gente alimenta y cuida una cría de oso en una jaula hasta que cumple un año. Después organizan la muerte ritual de este oso de manera que su alma pueda regresar al paraíso y contar a los dioses cuán bien fue tratado por los humanos.

En una canción, un rimse (Tanimoto-Nattiez 1993, pieza n° 4), el texto dice “hau o peurep rekau”, lo que significa “Por favor, tú, oso, produce tu sonido de garganta.” En esa grabación ustedes escucharán claramente el sonido de garganta. Esta canción se ejecutaba durante el festival en el momento que se ponía una cuerda al cuello del oso antes de matarlo. Esto parece establecer con certeza que el grito del oso se identifica en la cultura ainu con el sonido de garganta.

Por último, una canción de Sakhalin, publicada por la NHK (Radio Japonesa) en 1965 , contiene sonidos parecidos al del *rekutkar*. El comentario que acompaña a la grabación establece precisamente que éste es el sonido emitido por el oso a su llegada al paraíso (Sarashinam Tanimoto, Masuda, 1965: 495).

### **3. El *pic eynen* de los chukchi.**

Observemos ahora algunos ejemplos de la llamada técnica de garganta entre la gente de Siberia.

Como mencioné al principio, esta técnica se puede encontrar entre varios grupos siberianos (chukchi, even, evenk, koriak, tungus). No hay que confundirla, por ejemplo, con la producción de armónicos en las cantos de los tuva, que llaman “canto de garganta”, y, por supuesto, pretenden que “es el verdadero”. Me concentraré en algunos ejemplos de los chukchi, porque los he documentado en entrevistas con los chukchi en Anadyr.

El contexto ritual de estos cantos está muy vivo en Siberia. El comunismo no ha destruido las religiones de los aborígenes, solamente las ha congelado. Hoy, los chukchi realizan muchos rituales siguiendo el

ciclo de las estaciones: para el salmón, para el primer reno nacido, para el primero matado, etc. Esta técnica de canto de garganta no se utiliza en el contexto de los juegos sino en el contexto de las danzas rituales.

Cada danza y su correspondiente producción describe -con los gestos del cuerpo y la imitación vocal de gritos de animales- una variedad de animales : renos, focas, perdices, grullas. Es necesario complacer a sus espíritus para tener, así lo esperan, una buena caza o pesca. Una vez más, estas ejecuciones tienen que ver con la búsqueda de la supervivencia.

Desde el punto de vista musical, el *pic eynen*, esto es, el canto *chukchi* de garganta, difiere algo del *kattajaq* inuit: mientras el *kattajaq* se ejecuta por dos mujeres (o, raras veces, por un múltiplo de dos), un gran número de mujeres *chukchi* pueden ejecutar *pic eynen* : una mujer ejecuta la voz conductora y cada una de las otras mujeres improvisa (según ellas) sobre dicha voz<sup>12</sup> .

Mencioné antes mis dudas relativas al *rekutkar* de los ainu: ¿juego o canto? En lo que atañe a los *chukchi*, estoy seguro que los *pic eynen* no son juegos sino cantos. La expresión *chukchi pic eynen* significa: “cantar con la garganta”. A la pregunta de si se trataba de juegos, me respondieron que los cantos hechos para divertirse son aquellos en los cuales alguien hace muecas para hacer reír al público. No hay ninguna idea de competición aquí.

Pero la comparación entre el *kattajaq* de los inuit y el *pic eynen* de los *chukchi* nos trae dos sorpresas.

En las ejecuciones del *kattajaq* , los ejecutantes tienen una sola postura: están parados uno frente al otro, con sus bocas lo más cerca posible una de otra. Sus cuerpos siguen el ritmo, pero están parados en el mismo lugar.

Entre los *chukchi*, según un video publicado en 1975 por la coreóloga soviética Maria Zhornitskaia, hay numerosas figuras coreográficas: un danzante solo, un grupo de mujeres danzando en círculo en dirección a las agujas del reloj, una línea de danzantes uno al lado de otro mirando de frente a otra línea de danzantes, una pareja de mujeres danzantes saltando, una mujer estirando alternativamente cada brazo de la otra mujer que está en frente. Pero una figura particular llama la atención: en

una danza que imita las perdices, los movimientos del cuerpo y las producciones de sonido son semejantes a las del *kattajaq* de los inuit.

La segunda sorpresa ocurre cuando uno observa, en el mismo video, la danza *chukchi* del cuervo: una secuencia, que usa la técnica de garganta. ocurre junto a las alturas 'regulares' del canto de una danza de tambor y junto a la imitación de los animales. Esta no es la única ejecución de este tipo: la misma sucesión de sonidos de garganta, alturas del canto e imitaciones de un animal tienen lugar en una pieza grabada por Henry Lecomte entre los *chukchi* (sin fecha, pieza nº 11).

Al principio de esta comunicación, subrayé el hecho que, en la cultura de los inuit, danza de tambor y juegos de garganta son dos cosas diferentes, nunca ejecutadas conjuntamente. Pero pueden ser ejecutadas en una misma ocasión festiva. En realidad, ambas tienen una cosa en común: el concepto de resistencia. Un buen danzante de tambor es el que danza con su pesado tambor todo el tiempo que pueda; buenas ejecutantes de juegos de garganta son aquellas que hacen durar el *kattajaq* el mayor tiempo posible, sin equivocaciones.

Pero, por otra parte, son completamente diferentes: los cantos de danza de tambor cuentan historias relacionadas con la vida del cazador, que es, la mayoría de las veces, el poeta-compositor masculino. Entre los inuit de Igloolik, el canto que el marido compuso lo transmite a su mujer, quien lo enseña a otras mujeres de la comunidad. Cuando la gente se reúne para ocasiones festivas, la danza es ejecutada por el danzante-poeta-compositor, y el canto es cantado por el coro de las mujeres reunidas en el igloo. Entre los inuit del Este de Canadá, las mujeres son la memoria poética de la comunidad. Estos cantos tienen autores bien identificados, y entre los inuit del Caribú, son cantos personales. (Cf. Nattiez, in Nattiez-Conlon 1993).

Los juegos de garganta no poseen un compositor identificado. Hoy son juegos, no cantos, y son ejecutados solamente por las mujeres. Las danzas de los hombres y los juegos de las mujeres son dos espacios separados de expresión simbólica.

Entre los *chukchi*, la situación es totalmente diferente. Como acabo de mencionar, el *pic eynen* puede ser ejecutado de manera autónoma, pero también puede ser integrado en una secuencia de danzas. Los

chukchi no separan cognitivamente los sonidos de garganta de los sonidos de los cantos de la danza de tambor. Los cantos se ejecutan en el contexto de danzas rituales, cuyos sonidos pueden ser alturas determinadas (en el sentido occidental), imitaciones de animales y sonidos de garganta. Esto concuerda con el hecho, reconocido por el profesor Tanimoto, en una comunicación no publicada<sup>13</sup>, de que la imitación de los animales en los cantos de los ainu (tales como el *upopo*, el *rimse* o el *kamuy-yukar*) tienen significación religiosa en un contexto animista. En mi opinión, lo mismo era cierto para los cantos de garganta del *kattajaq* de los inuit durante el período chamanista. Pero hay una diferencia entre los cantos de los chukchi y los juegos de los inuit: entre los chukchi, dos conjuntos de recursos simbólicos - movimientos de danza y técnica vocal de garganta con estilo jadeante- se unen en una forma simbólica, que es la danza ritual. Entre los inuit, estas dos formas están separadas y son autónomas.

¿Cómo podemos explicar esta situación?

#### **4. Poligénesis de las formas simbólicas vocales circumpolares.**

La presencia de la técnica de garganta relacionada con movimientos corporales específicos y diferentes significaciones alrededor del Polo, refuerza la proposición de William P. Malm quien, en 1967, nos animó a estudiar lo que él llamó música circumboreal (1977: 209). No hace falta decir que una visión más completa de esta cultura circumpolar tendría que incluir todos los géneros musicales, y sobre todo, los varios tipos de danza de tambor. Observando el canto de garganta siberiano y los juegos vocales de los inuit, sugiero que las similitudes y diferencias pueden ser explicadas por dos aspectos de la semiología: primero, por la filogénesis de las formas simbólicas para explicar la similitud entre los significantes, y en segundo lugar, por la teoría general de la relación entre significante y significado, para explicar la diversidad de las significaciones culturales.

Cuando se descubre un rasgo cultural o un artefacto similares en dos áreas geográficas diferentes, tres explicaciones son posibles:

- una universalista
- una difusionista
- y una filogenética.

Por ejemplo, la técnica de garganta combinada con la alternación de sonidos inspirados y expirados se encuentra en el canto *ihamma* de los tuaregs Kel Ansar en Mali<sup>14</sup>. Esta zona está tan alejada de la circumpolar, que es imposible imaginar una explicación basada sobre la difusión o el contacto. Más aún, la analogía de la respiración está insertada en un contexto sonoro totalmente diferente. En el caso del *katajjaq*, el *rekutkar* y el *pic eynen*, la técnica de garganta está relacionada con rasgos semejantes, como se ha demostrado antes. Aquí la universalidad del aparato vocal podría explicar cómo dos culturas separadas producen eventos sonoros semejantes.

Una explicación difusionista de las semejanzas entre juegos de garganta es posible. Yo pude mostrar que los juegos de garganta de los netsilik habían sido traídos al norte de la Tierra de Baffin entre los inuit de Iglulik por Rosa Iqalliuq, una mujer que los había aprendido de su madre netsilik, pero que se había establecido en el área de Iglulik.

¿Podemos explicar de la misma manera las semejanzas vocales y coreográficas entre los juegos de garganta de los inuit y el canto de garganta de los Siberianos? Creo que están demasiado alejados como para ser préstamos que hubiesen ocurrido durante contactos particulares entre grupos distantes del Ártico<sup>15</sup>.

Hoy se sabe que los inuit proceden de Asia, de donde habían emigrado hacia el continente americano, durante la última de las tres migraciones a través de lo que se conoce hoy como el estrecho de Bering. Entre los inuit y los asiáticos existen analogías de distribución de rasgos lingüísticos (Greenberg-Ruhlen 1992), de artefactos arqueológicos (Leroi-Gouhnan 1946) y de datos genéticos (Cavalli-Sforza, Menozzi, Piazza, 1994). Esto sugiere que tales conexiones son el resultado de una migración que ocurrió entre hace 4000 a 5000 años (Greenberg-Ruhlen 1992: 97). Lo mismo es probablemente verdad para el *kattajaiq* de los inuit, el *rekutkar* de los ainu y el *pic eynen* de los chukchi, dado que la distribución de estos tres géneros como un todo coincide con las distribuciones reconocidas por los lingüistas,

arqueólogos y estudiosos de la genética (cf. Nattiez 1983b para una analogía de la distribución de la técnica de garganta y de artefactos arqueológicos).

¿Cuándo se separaron las danzas de tambor de los juegos de garganta para llegar a ser géneros autónomos? No lo sabemos. Podríamos tratar de explicar dos cosas: ¿por qué, en todos estos géneros, encontramos rasgos sustanciales similares, tales como los contornos de la entonación, los sonidos inspirados y expirados, los sonidos con voz y sin voz, la técnica de garganta, la imitación de animales en la voz y en el movimiento del cuerpo?, y ¿por qué, aunque semejantes en sus formas, estas características se refieren a géneros distintos tales como cantos, danzas y juegos en diferentes culturas?

De acuerdo con la lingüística histórica y comparativa reciente (Greenberg, Turner, Zaguara, 1986; Greenberg 1987; Ruhlen 1987, 1994) las lenguas que conocemos hoy pertenecen a familias lingüísticas más extensas, y se han desarrollado a partir de orígenes comunes. Desde el siglo XIX los lingüistas reconocen la existencia del indoeuropeo, del cual han derivado el francés, el inglés, el italiano, el rumano, pero también el sánscrito, el avéstico, el griego clásico, el gótico y el antiguo irlandés. El estatus de la familia esquimo-aleutiana (a la que pertenece el *inktituut*) y el de la *chukchi-kamchatkana* (a la que pertenece el *chukchi*) está bien establecido (Ruhlen 1987: 127-136). Pero Ruhlen sugiere que “el más prometedor enlace externo de la familia *chukchi-kamchatkana* parece ser el de relacionarla con la esquimo-aleutiana y separarla de la *gilyak*” (1987:136). La pertenencia del *ainu* a la familia altaica sigue siendo debatida hoy (Ruhlen 1987:258-9). Ruhlen está tentado de separarla del grupo japonés-ryukyvano. ¿Sería posible que el *ainu* tenga un estatus análogo a una de las *gilyak*? ¿Es posible para el etnomusicólogo sugerir que la presencia de la así llamada técnica de garganta entre los *inuit* del phylum esquimo-aleutiano, entre los *chukchi* del phylum *chukchi-kamchaktano*, entre los *even* y *evenk* del phylum altaico y los *ainos* puede reforzar la hipótesis de un enlace entre los tres phyla?

Recientemente han sido propuestas relaciones entre rasgos lingüísticos, genéticos y culturales. Es fascinante descubrir que estos

árboles lingüísticos corresponden a los árboles genéticos de la gente que habla esos idiomas, como ha demostrado recientemente Luca Cavalli-Sforza (1996: 225). Para este genetista, lo mismo es aplicable para los artefactos culturales (1996: cap. VI; ver también Cavalli-Sforza, Piazza, Menozzi, Mountain, 1988; Cavalli-Sforza, Menozzi, Piazza, 1994: cap. VI).

Dada la fuerza convincente de la demostración de Cavalli-Sforza, en conexión con los descubrimientos de Greenberg y de su escuela, creo que ciertas protoformas de las danzas de tambor, los cantos de las danzas de tambor, los juegos de garganta y los cantos de garganta de los inuit, los ainu y los siberianos se han diseminado por la parte norte de los dos continentes durante la tercera migración, y han dado nacimiento a diferentes géneros que hoy podemos testimoniar y comparar.

Si las danzas, los cantos y los juegos de la gente del norte se han desarrollado a partir de protoformas comunes, como ha sido el caso de los genes y de los lenguas, ¿por qué entonces encontramos hoy, por una parte, cantos -incluyendo los sonidos de garganta- conectados con danzas, y, por otra parte, sonidos de garganta conectados con juegos? Porque históricamente estas formas simbólicas particulares (cantos, danzas, juegos) se derivan de un conjunto de componentes básicos que no son específicos al canto, la danza o el juego.

Quisiera seguir aquí el camino trazado por Jean Molino sobre el funcionamiento de las formas simbólicas. ¿Cuáles son, según él, los rasgos antropológicos básicos del arte? Formas y cualidades, ritmos y valores, afectos, actividad práctica, simbolización, dimensión pragmática (1991: 75-76). De la misma manera, si vemos rasgos idénticos “detrás” de las formas simbólicas que consideramos aquí, ¿qué encontramos? El ritmo no sólo es un rasgo de la música, sino también de la danza, de la arquitectura, y del cuerpo (las palpitaciones del corazón y la respiración). Relaciones entre alturas no sólo existen en la música, sino también en los lenguas tonales. Los glissandos de la entonación son típicos del contorno de la entonación de pregunta y respuesta en las lenguas, pero también se encuentran en algunas maneras de cantar. El timbre es una cualidad que aparece tanto en el lenguaje como en la música. Los gestos están conectados con la expresión lingüística, con algunos aspectos estereotipados de los juegos y están presentes en danzas,

pantomimas, imitaciones, etc. En otras palabras, lo que cada cultura ha construido como cantos, danzas o juegos, es el resultado de una combinación particular de protocómpoentes, los cuales, en cuanto tales, no son específicos del canto, la danza o el juego, pero son los parámetros básicos con los cuales las diferentes formas simbólicas han sido construidas histórica y culturalmente. Ésto explica por qué los gestos y el emparejamiento de mujeres que hemos descrito antes, se encuentran en una danza particular de los chukchi al mismo tiempo que son la postura básica del cuerpo del kattajaq en el norte de Quebec. Ésto también explica por qué la posición sentada está presente en la ejecución doméstica del rektkar , pero se encuentra también entro los inuit netsilik y del Caribú, por qué el uso de la técnica de garganta puede aparecer en danzas de los rituales de caza y pesca de los Siberianos, pero también hoy en los juegos domésticos de las mujeres inuit en el norte de Quebec y en la Tierra de Baffin.

Por supuesto, todas estas formas simbólicas tienen, o más exactamente, tuvieron algo en común. La imitación gestual y sonora de elementos de la naturaleza, incluyendo animales, tienen (han tenido) una función religiosa: agradar a las divinidades para tener una buena caza. En este sentido, estoy completamente de acuerdo con Roberte Hamayon, una especialista francesa del chamanismo siberiano, quien considera juegos, danzas y lucha entre los siberianos (y en mi opinión esto es también cierto para los inuit) como rituales ejecutados para los dioses (1995).

## **5. Autonomía semiológica de significantes y significados en las formas simbólicas.**

Si todo esto es cierto, tendremos que explicar por qué estas formas simbólicas no poseen necesariamente connotaciones religiosas hoy, especialmente entre los inuit de Canada. La distinción semiológica entre significante y significado en una perspectiva histórica puede ayudarnos a comprender cómo una forma semejante (un significante similar) recibe una nueva significación (un nuevo significado) en diferentes culturas.

Como hemos visto, encontramos en torno al Polo un significante estable caracterizado por el “estilo jadeante” -inhalación/exhalación- con la utilización frecuente de sonidos de garganta. Cuando el entorno cultural cambia, las significaciones asociadas con estas técnicas y gestos también cambian. Entre los inuit esta técnica vocal se usa en el contexto de juegos, sin tener hoy connotaciones religiosas. Entre los chukchi está integrada en el contexto de cantos de danza rituales. Cuando esta técnica vocal tiene connotaciones religiosas, el significado al que se refiere la coreografía y los sonidos vocales varían de acuerdo con el contexto religioso cultural: los ánsares, las focas y los elementos de la naturaleza entre los inuit, el oso entre los ainu, una larga serie de animales entre los chukchi.

De esta situación podemos sacar conclusiones de interés general para la musicología y la semiología. En las formas sonoras simbólicas, la forma, el significante, es lo que mejor resiste a las transformaciones a través del tiempo. Sin embargo, el significado, la significación religiosa del animal y las imitaciones de la naturaleza asociadas con estas formas, son evanescentes.

Para demostrar la generalidad de estas observaciones, quisiera contar una breve historia relacionada con mi primer viaje al Japón en 1978. Cuando visité Kyoto gracias a la gentileza del profesor Yamaguti, me atrajeron sobremanera los jardines y su simbolismo. Me proporcionó un guía que me dio explicaciones muy interesantes.

“- ¿Por qué tenemos aquí un montículo?, pregunté.

- Es aquel sobre el que Buda oró cuando era joven.

- En los jardines Zen de piedra -estábamos en el Ryoanji Sekitel de Kyoto- ¿por qué hay esa pequeña línea entre la arena y las piedras, y el resto del jardín?

- Este es el límite entre el mundo sagrado y profano, me respondió.

- ¿Por qué tenemos en el lago, pregunté en otra parte, dos piedras paralelas y aquí una oblicua?

- Para recordarnos que el mundo es imperfecto.

- ¿Por qué tenemos peces y tortugas en el agua del jardín?

- Porque al Emperador que creó este tipo de jardín le gustaban los peces y las tortugas.”

Esta última respuesta me intrigó. En el instante en que el informante no era ya consciente de la función simbólica de algunos aspectos del jardín, el significado anterior era reemplazado por un juicio estético que tenía que ver con el placer del emperador. En realidad, mi guía había olvidado la significación simbólica relacionada con el pez y la tortuga. Cuando regresaba de Japón, pasé mi largo viaje leyendo un libro que se encuentra en todos los hoteles de Japón al lado de la Biblia : Las Enseñanzas de Buda. En este libro pude leer :

“un río es disturbado por el movimiento de peces y tortugas, pero el río continúa fluyendo, puro y no disturbado por tales pequeñeces. Buda es como el gran río. Los peces y las tortugas de otras enseñanzas nadan en sus profundidades y luchan contra su corriente, pero en vano : El Dharma de Buda fluye, puro e imperturbable.”

(Bukkyo Dendo Kyokai 1977: 33-34)

La misma separación entre significante y significado ocurrió en la música barroca. Sabemos que lo que en siglo XIX se ha llamado *Affektenlehre* fue una parte orgánica de la música de la época barroca. Más aún, el fraseo de esta música imitaba a menudo la entonación y la articulación de un diálogo hablado, y muchos de los rasgos sonoros de esa música eran también los significantes de significaciones afectivas y religiosas. No somos ya conscientes de aquellas asociaciones simbólicas cuando escuchamos tales obras. Cuando en tiempos recientes se puso de moda ejecutar tal música en una manera supuestamente 'auténtica', gente como Nikolaus Harnoncourt era muy consciente - como lo manifestó en sus últimos escritos- de que las ejecuciones auténticas proponían una concha vacía, ya que escuchamos el fraseo correcto, el significante propio, pero no el significado asociado con él en aquel tiempo, que el musicólogo puede reconstruir, pero que resulta inalcanzable para el oyente de hoy. Hablando de la Pasión según San Mateo, Harnoncourt escribe:

“La música era en aquel tiempo, mucho más que hoy, percibida inmediatamente como lenguaje, con numerosas posibilidades de expresión. Este vocabulario ya no nos

conmueve, porque no lo conocemos, y es extraño para nosotros.”(1985: 282).

La pérdida de significaciones simbólicas en la música occidental condujo a la concepción formalista de la música, como describió Hanslick en un libro que ha hecho época, *Vom musikalisch-Schönen* (Sobre lo bello musical).

Cuando el contexto religioso asociado a la técnica de garganta ha desaparecido entre los inuit, el género ha quedado con su técnica vocal específica, pero o bien la función lúdica ha sobrevivido sola, o bien ha reemplazado el significado religioso asociado a estos significantes vocales. Ésto no implica que los juegos de garganta no tengan hoy ningún significado. Significan algo diferente y poseen una función lúdica y competitiva. Los significantes han permanecido, los significados han cambiado.

Esta dimensión diacrónica explica las discordancias de información entre los informantes. Como ninguno de nuestros informantes en Cape Dorset, Saniqiluaq y Payne Bay insistió sobre la influencia que estos juegos pueden ejercer sobre los animales y los elementos de la naturaleza, el testimonio de una persona, Alassie Alasuak en Povungnituk, parecía, por lo menos, cuestionable. De hecho, ella transmitía lo que aprendió de sus padres y abuelos, y lo que venía de la época chamanística de la cultura inuit. ¡La punta de un iceberg simbólico, si así puedo decirlo, de la Música del Norte! Un fragmento de información que proviene de los antiguos tiempos de la cultura inuit, pero que pertenece al dominio de una asociación simbólica muy viva hoy entre pueblos siberianos.

Culturas emparentadas pueden utilizar o no significantes idénticos o semejantes, pero semiológicamente, no se comportan según el mismo reloj histórico.

(Traducción de R.P.)

## NOTAS

\* Este texto es una versión revisada de la conferencia Charles Seeger presentada en el encuentro anual de la Sociedad de Etnomusicología en Toronto (2 de noviembre de 1996). Ha sido ligeramentemente adaptado para esta versión impresa debido a la falta de documentos visuales y sonoros. La sección cuarta de este artículo es nueva. El autor desea agradecer a Roberte Hamayon, Jean Molino y Bruno Nettl por sus comentarios críticos.

<sup>1</sup> Es escritura fonológica de lo que debe pronunciarse “katadjark”. Katajjait es la forma plural.

<sup>2</sup> Con respecto a libros sobre estas músicas, el lector puede consultar Pelinski (1981) por lo que atañe a los Inuit del Caribú, Cavanagh (1982) sobre los Inuit Netsilik, y Hauser (1987) para la música de Groenlandia. En cuanto a grabaciones, las danzas de tambor de los Inuit del Caribú están bien representadas en Pelinski (1990), en Hauser (1992) las de Groenlandia, en Nattiez-Conlon (1993) las de los Inuit de Iglulik, y las de los Inuit del Cobre en Le Mouël-Desjacques (1994).

<sup>3</sup> Especialmente en Nattiez et al. (1989), y Nattiez et al. (1991).

<sup>4</sup> Este sistema de notación ha sido propuesto por Nicole Beaudry (1978a) y Claude Charron (1978)

<sup>5</sup> Las referencias para estas grabaciones en 78 rpm son VC-27(51) y VC-34(65). Según mis informaciones, la única grabación existente de un *rekutkar* es hoy accesible en un cofre de grabaciones en plástico publicado en 1965 por la NHK (Japanese Broadcasting Corporation) *Ainu Dento Hongaku (Ainu Traditional Music)*, disco 1, cara 1, pieza n° 7.

<sup>6</sup> Estoy en deuda con François Delalande (Groupe de Recherches Musicales, Paris) por haberme propuesto el concepto de cuerda para caracterizar la percepción del *katajjak*.

<sup>7</sup> Como ha demostrado Nicole Beaudry en un estudio no publicado.

<sup>8</sup> *Inuit throat games and harp songs. Eskimo Women's Music of Povungnituk*, Canadian Music heritage Collection, MH 1001, WRC1-1349 (Music Gallery Editions Toronto, 1980)

<sup>9</sup> Los anglicanos los prohibieron después de 1920 (Montpetit-Veillet 1984: 64). El antropólogo Asen Balikci los grabó nuevamente en Povungnituk en 1958 donde, como en otros lugares de Quebec, los misioneros católicos promovían la recuperación de los juegos tradicionales.

<sup>10</sup> Comunicación personal del Profesor Oshima.

<sup>11</sup> Véase la nota infrapaginal n° 6. La pieza a la que aludo se encuentra en el lado 8 de esta serie de 4 grabaciones, n° 59.

<sup>12</sup> Determiné este hecho usando el “método Arom” de grabar en play-back. Dije a los informantes que quería grabar las diferentes cantoras separadamente. Pregunté quién quería ser grabada primero. Una vez hecho esto, pregunté quién quería grabar su parte mientras escuchaba la primera voz en los auriculares. Cuando pregunté esta cuestión a las demás mujeres, todas querían grabar su voz escuchando la voz principal.

<sup>13</sup> Leída en el Festival-Simposio Folk Nativo, Magadan (Siberia Rusa), Junio 24, 1994.

<sup>14</sup> Es posible comparar el *katajjaq* y el *ihamma* escuchando las pistas 12 y 13 del primer disco del cofre *Les voix du monde, une anthologie des expressions vocales/Voices of the World, An Anthology of Vocal Expression*, publicada por el Laboratorio de etnomusicología del Museo del Hombre en Paris (Harmonia Mundi, CMX 374 1010.12). En la misma grabación se encontrarán semejanzas dignas de consideración con cantos de Bahrein, Madagascar y Kenya.

<sup>15</sup> Siguiendo el paralelo 65, la distancia entre Anadyr (en el área chukchi) y el sur de la Tierra de Baffin es exactamente de 5.000 kilómetros.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Beaudry, N..**

(1978a) : “Toward Transcription and Analysis of inuit Throat-Games: Macro-Structure”, *Ethnomusicology*, vol. XXII, N° 2, pp. 261-273.

(1978 b) : “Le katajjaq, un jeu inuit traditionnel”, *Etudes inuit Studies*, vol. II, N°1, pp. 35-53.

**Bukkyo Dend, K. (1977)** : *The Teaching of Buddha*. Tokyo. Kosaido Printing Co.

**Cavalli-Sforza, L. (1996)** : *Gènes, peuples et langues*. Paris. Editions Odile Jacob.

**Cavalli-Sforza, L., Menozzi, P., Piazza, A. (1994)** : *The History and Geography of Human Genes*. Princeton. Princeton University Press.

**Cavalli-Sforza, L., Menozzi, P., Piazza, A., P. Mountain, J. L. (1988)** : “Reconstruction of Human Evolution : Bringing together Genetic, Archaeological and Linguistic Data”, *Proceedings of National Academy of Sciences*, N° 85, pp. 8002-8006.

**Cavanagh, B. (1982)** : *Music of the Netsilik Eskimo : A Study of Stability and Change*, Ottawa. National Museums of Canada/Musées nationaux du Canada. Canadian Ethnology Service, Paper n° 82, 2 vol.

**Charron, C. (1978)** : “Toward Transcription and Analysis of inuit-Throat-Games : Micro-Structure”, *Ethnomusicology*, vol. XXII, N° 2, pp. 245-259.

**Greenberg, J. H. (1987)**. *Language in the Americas*, Stanford University Press.

**Greenberg, J. H., Ruhlen, M. (1992)** : “Linguistic Origins of Native America”, *Scientific American*, nov. 1992, pp. 94-99.

**Greenberg, J. H., Turner II C. G., Zegura, S.L. (1986)** : “A Settlement of the Americas : a Comparison of Linguistic, Dental and Genetic Evidence”, *Current Anthropology*, vol. 27, n° 5, pp. 477-497.

**Hamayon, R. (1995)** : “Pourquoi les «jeux» plaisent aux esprits et

déplaisent à Dieu, ou Le «jeu» forme élémentaire de rituel, à partir d'exemples chamaniques sibériens”, en Thinès G. y de Heusch, L., (éd.), *Rites et ritualisation*. Paris. Vrin. pp. 65.100.

**Harnoncourt, N. (1985)** : *Le dialogue musical*. Paris. Gallimard.

**Hauser, M. (1987)** : *Traditional Greenlandic Music*. Copenhagen. Kragen/Ulo.

**Hauser, M. (1992)** : *Traditional Greenlandic Music*. Compact Disc. Sisimiut. ULO, CD-75.

**Le Mouel, J.-F., Desjaques, A. (1983-1994)** : *Music of the inuit (The Copper Eskimo Tradition) Musique des inuit (La Tradition des Eskimos du Cuivre)*, compact disc. Paris. Auvidis-Unesco. D 8053.

**Lecomte, H. (s.f.)** : *Sibérie 3 : Kolyma : chants de nature et d'animaux (Cukc, Even, Jukaghir)*, compact disc. Paris. Buda Musique du Monde/Music from the World. 92566-2.

**Leroi-Gourhan, A. (1946)** : *Archéologie du Pacifique-Nord (matériaux pour l'étude des relations entre les peuples riverains d'Asie et d'Amérique)*. Paris . Institut d'ethnologie.

**Malm, W. P.**

**(1963)** : *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo. Tuttle.

**(1977)** : *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, Englewood Cliffs, Prentice Hall History of Music Series (2a. ed.)

**Molino, J. (1991)** : “L'art aujourd'hui”, *Esprit*, n° 173, pp. 72-108.

**Montpetit, C., Veillet, C.**

**(1977)** : “Recherches en ethnomusicologie : les kattajait chez les inuit du Nouveau-Québec”, *Etudes inuit Studies*, vol.1, n° 1, pp. 154-154.

**(1984)** : “Musique inuit du Québec arctique: contribution à une méthode d'analyse en anthropologie de la musique”, *Cahiers de l'A.R.M.U.Q.*, n° 3, pp. 58-61

**Nattiez, J.-J.**

**(1982)** “Comparisons within a Culture : The Example of the kattajaj of the inuit”, in Falck, R y Rice, T. (ed.) *Cross-cultural perspectives on*

*Music*, University of Toronto Press, pp. 134-140.

**(1983a)** : “Some Aspectos of inuit Vocal Games”, *Ethnomusicology*, vol. XXVII, n°3, pp.457-475.

**(1983b)** : “The Rekkukara of the ainu (Japan) and the Katajjaq of the inuit (Canada) : a Comparison” *The World of Music/ Le Monde la Music*, vol. XXV, n° 2, pp. 33-44.

**(1992)**: “inuit Vocal Games”, *Encyclopedia of Music in Canada*, ed. de H. Kallmann, G. Potvin, K. Winters. Toronto, Buffalo, London. University of Toronto Press, pp. 633-4.

**Nattiez, J.-J., et al.**

**(1989)** : *Canada : Jeux vocaux des inuit (inuit du Caribou, Netsilik et Igloodik)*, compact disc. Paris. Ocora, HM 83.

**(1991)** : *Canada : inuit Games and Songs I Chants et jeux des inuit*, compact disc. Paris. Auvidis-Unesco. D. 8032.

**Nattiez, J.-J., Conlon, P. (1993)**: *inuit Igloodik, a compact disc and a booklet*. Berlín. Museum für Fölkerkunde. Museum Collection, Berlín, CD 19.

**Parry, W.E. (1824)** : *Journal of a second voyage for the discovery of a north-west passage from the Atlantic to the Pacific*. London. John Murray.

**Pelinski, R.**

**(1981)** : *La musique des inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montreal. Les Presses de l'Université de Montréal.

**(1987)** : *Musiques et chants inuit (Eskimo Point et Rankin Inlet)*, compact disc. Montreal. UMMUS, UMM 202.

**Ruhlen, M.**

**(1987)** : *A Guide to the World's Languages*. Stanford University Press.

**(1994)** : *The Origin of Language. Tracing the Evolution of the Mother Tongue*. Wiley and Sons.

**Saladin D'Anglure, B. (1978)** : “Entre cri et chant : les katajjait, un

genre musical féminin” *Etudes inuit Studies*, vol II, n° 1, pp. 85-94.

**Sarashina, G., Tanimoto, K., Masuda, Y. (1965)** : *ainu Dento Hongaku [Traditional ainu Music]*, NHK [Japanese Broadcasting Corporation].

**Tanimoto, K. (1992)** : *Songs of the chukchi*, compact disc. Tokyo. Victor, Smithsonian Folkways Records, n° 67, VTCD-67.

**Tanimoto, K., Nattiez, J.-J. (1993)** : *Japan : ainu Songs / Japon : Chants des Ainou*. Paris. Auvidis-Unesco. D. 8047.

## CRÉDITOS

Transcripción N° 1: Nicole Beaudry

Transcripción n° 2: Denise Harvey

Fotografía n° 1: Nicole Beaudry

Fotografía n° 2: I. Kurosawa

Fotografía n° 3: Ramón Pelinski

Fotografía n° 4: Jean-Jacques Nattiez



## CUESTIONES DE ANÁLISIS



# ***Perspectiva semiológica en el estudio de la danza: el caso yu'pa***

**Angel Acuña Delgado**

Grupo de Investigación: Antropología Social de la Motricidad. Universidad de Granada

## *Resumen*

La danza, como hipótesis general y desde una óptica analítica, la consideramos inicialmente como un texto que narra en su discurso una secuencia de significados, que nos informan sobre el estado de determinadas contingencias culturales, por lo que sería, pues, un medio a través del cual se dice algo sobre algo.

En las páginas siguientes se presenta de manera sintética algunos aspectos de la investigación llevada a cabo sobre la danza yu'pa, inscrita ésta dentro del marco teórico de la etnomotricidad.

Se apuntan algunos planteamientos teóricos y metodológicos relacionados con los enfoques adoptados, y con las estrategias elegidas para el registro y análisis de los datos.

Se ordena a continuación el amplio espectro de danzas yu'pas, aunque centradas fundamentalmente en el subgrupo Irapa; exponiéndose además un cuadro sinóptico con el sentido temático de dichas danzas.

Finalmente se establecen las correspondencias más significativas que se desprenden de la danza (y el canto) con respecto a la dinámica societaria, al sentido pragmático de la vida, al pensamiento religioso, etc.; así como al proceso de aculturación y transculturación por el que atraviesa el grupo.

## *Abstract*

Dance, as general hypothesis, and from an analytic point of view, is considered initially as a text, which during its course narrates a sequence of meanings, which tell us of specific cultural contingencies, and is thus a way of saying something about something.

In the following pages, some aspects of the research carried out on Yu'pa dance, within the theoretic framework of ethnomotricity are briefly presented. Some theoretical and methodological approaches to the foci adopted, and the strategies chosen to record and analyse the data are noted.

There then follows a wide spectrum of Yu'pa dances, although centred basically on the Irapa subgroup, together with a synoptic picture of these dances' thematic meanings.

Finally, the work establishes the most significant relationships of dance (and song) to the dynamics of society, to the pragmatic sense of life, religious

thought, etc, as well as the process of acculturation and transculturation through which the group is passing.

## Introducción

La danza como “coordinación estética de los movimientos corporales” (Marrazo, T. 1.975: 49), constituye una “manifestación motriz básicamente expresiva, aunque también representativa y transitiva, que siguiendo un cierto ritmo o compás, posee diversas funciones ligadas a la manera de sentir, pensar y actuar del grupo que la produce”.

El grupo étnico Yu'pa, de filiación Caribe, y ubicado en la Sierra de Perijá (al noroeste de Venezuela), a pesar del fuerte choque cultural que viene sufriendo desde hace ya más de medio siglo, mantiene vigente aún hoy día una de sus más importantes formas de expresión, curiosamente muy poco tratadas por la literatura, nos referimos a sus danzas.

La presente investigación realizada sobre la danza yu'pa se inscribe dentro del marco teórico de la “Etnomotricidad”, es decir, de la “construcción social y cultural del cuerpo en movimiento”. Así pues, como propósito final se trata de mostrar cómo y en qué forma la actividad expresivo-motriz que supone la danza yu'pa refleja su modo de ser cultural en un amplio espectro<sup>1</sup>.

En las sociedades igualitarias, de baja demografía, apegadas a la tierra y de tradición oral, el canto y la danza constituyen a nuestro juicio un importante vehículo de transmisión y adquisición de conocimientos, y por extensión de construcción cultural. A través de estos medios los individuos se impregnan de los valores y significados del entorno natural y social en donde habitan, incluyéndose aquí no sólo los rasgos del propio grupo de referencia, sino también las influencias foráneas que son fruto de choques culturales; de este modo, la danza y el canto en estas sociedades sirven al investigador social para comprender mejor los procesos sociales y culturales en donde se hallan inmersos, en la medida que dichos procesos pueden verse reflejados en el ejercicio práctico de la acción.

Partiendo de que la cultura popular, ya sea tradicional o moderna, condiciona las manifestaciones motrices de cualquier agrupamiento humano, y a través de éstas, mediante la educación, consciente e inconsciente, se produce la enculturación de sus miembros, constituyéndose así un ciclo continuo en el que media la motricidad; el planteamiento en el cual se basó inicialmente la investigación emprendida sobre la danza yu'pa, se fundamentó en la línea que sigue: En los agrupamientos humanos que mantengan un sistema económico doméstico, un íntimo apego a la naturaleza y no utilicen la escritura como medio habitual de comunicación, la danza como actividad expresivo-motriz, ya sea practicada en los procesos rituales o en la vida cotidiana, posiblemente refleje buena parte de sus aspectos económicos, sociales y sagrados. Por tanto, cabe pensar que en estas sociedades la manifestación motriz que supone la danza, constituye un vehículo esencial de comunicación y de transmisión/adquisición cultural, tanto entre los componentes del propio grupo social -enculturación- como entre grupos distintos -difusión-.

Un objetivo fundamental de esta investigación es el de poder comprobar en qué medida se pueden ver reflejados en la danza los mecanismos de transmisión y adquisición de conocimientos de una a otra generación; así como las influencias que los agentes exteriores provocan en la adopción de nuevos modelos de comportamiento. Se busca, pues, en la danza una forma de expresión (y también de representación) simbólica de la propia experiencia vivida colectivamente.

Las danzas yu'pas en su diversidad, por ser consecuentes en su práctica actual con el contexto en donde se hallan inscritas, permiten hacer un análisis acerca de la función y de la estructura que poseen; observándose en ellas no sólo su función general o funciones específicas, sino también la lógica interna que se deriva de sus ejecuciones, así como la simbología de sus formas coreográficas y de sus movimientos cinésicos individuales.

## **Planteamientos teórico-metodológicos**

En este trabajo nos hemos aproximado al mundo de la danza yu'pa desde muchos ángulos: lo hemos observado desde un “enfoque performativo”, necesario para saber discernir aspectos sobre la eficacia de la acción simbólica realizada, así como sobre su capacidad de ejecución, normalmente orientada a un fin.

Igualmente lo hemos considerado desde un “enfoque ecológico”, tratando de comprender si hay rasgos en la danza que demuestren o al menos insinúen cómo y en qué medida los yu'pas adaptan su comportamiento a las características ambientales del entorno en donde viven, destacando asimismo el papel y la significación simbólica que poseen ciertos elementos presentes en las danzas y sustraídos del ambiente físico.

También se han procurado establecer correspondencias entre las formas y significados de la danza con una amplia gama de aspectos que pertenecen a la propia tradición cultural yu'pa, adoptando pues un punto de vista que podríamos denominar “enculturativo”, en la medida que parte de la transmisión de conocimientos de una generación a otra en el interior de la misma sociedad. En esta línea hemos estado atentos a cómo se hacen presentes en la danza ciertas manifestaciones ligadas a la organización del trabajo, las relaciones de género, las relaciones de parentesco, la estructura de autoridad, las relaciones de poder, los valores, las creencias, etc.; factores todos que entrarían básicamente dentro de tres parámetros culturales como son la “organización económica”, la “organización social y política”, y la “ideología y cosmovisión”, los cuales influyen en mayor o menor grado en la estructura y dinámica de las danzas.

Todos esos factores sin embargo, debido a que en el actual momento que atraviesa la sociedad yu'pa en su proceso histórico, no sólo se transmiten y adquieren por medio de la enculturación, sino que existen múltiples interferencias que condicionan y conducen tal adquisición, también se han enfocado desde un punto de vista “aculturativo”, analizando cómo se recogen en las danzas de una manera inconsciente, las consecuencias que se derivan de la difusión cultural producida a

través de distintos agentes exteriores, que inciden de una manera contundente en los cambios de comportamiento de esta sociedad.

En esa línea, observamos cómo efectivamente existen en las danzas que inscribimos dentro de la categoría de tomaire, y también en las de caja pijojo, elementos simbólicos que muestran una clara influencia misionera, criolla y de la política gubernamental, como principales bastiones que inducen al cambio.

En suma, como se puede sospechar, todo nuestro esfuerzo e interés se ha volcado en cómo hacer relevante el “contexto” en el análisis simbólico de la danza, o dicho de otro modo, cómo hacer coherente el análisis simbólico o semiológico de la danza en base al papel que ocupa el contexto.

Como se acaba de decir, son distintos los enfoques y puntos de vista a los que se ha acudido para poder entender más de cerca el mundo de la danza yu'pa, como lenguaje de signos que es; pero en cualquier caso, el contexto ha sido siempre el telón de fondo bajo el cual se han examinado los datos sustraídos de las danzas, no fáciles de interpretar.

En sí misma y considerada aisladamente, la danza yu'pa explicaría poco de la cultura en la que toma cuerpo y se hace notar, por lo que, insistimos en que su interpretación debe contar con el micro contexto habitualmente ritual en donde se recrea, así como con el macro contexto cultural que la envuelve.

Hecha esta primera aproximación metodológica, hay que decir en lo que respecta al registro de datos<sup>2</sup> acerca de las danzas, que se optó finalmente por filmarlas y fotografiarlas, además de grabar los cantos que simultáneamente se producían, para disponer de una serie de documentos que posteriormente serían analizados con serenidad. De manera complementaria se anotaron por escrito los aspectos más significativos que ocurrían en torno a ellas, así como los procesos rituales en que éstas, normalmente, se hallaban inscritas.

Al objeto de no perder detalles de interés sobre el desarrollo de las danzas, se dispuso de un protocolo de observación o modelo taxonómico de los componentes de la danza, que sin ser exhaustivo, y estando abierto a la inclusión de categorías no comprendidas previamente, sirvió de guía

a la hora de tomar datos sobre el terreno, así como en el análisis que con posterioridad se haría.

## MODELO TAXONÓMICO DE LOS COMPONENTES DE LA DANZA

1. Nombre asignado y tradición oral asociada.
2. Espacio de realización dentro del contexto territorial.
3. Tiempo de realización: fecha anual; hora del día.
4. Rituales que acompaña.
5. Punto de vista emic sobre la función que desempeña.
6. Estructura general:
  - 6.1. Participantes:
    - 6.1.1. ubicación temporal y espacial de la danza dentro del ritual;
    - 6.1.2. número de practicantes y espectadores;
    - 6.1.3. situación de los practicantes y espectadores dentro del espacio ritual;
    - 6.1.4. grupos de participantes según: edad; sexo; estatus; parentela; etc.;
    - 6.1.5. asociación del rol social con el rol ritual;
    - 6.1.6. tipo somático de los practicantes y características físicas más significativas;
  - 6.2. Coreografía:
    - 6.2.1. registro sincrónico de los diferentes participantes anotado por episodios;
    - 6.2.2. registro diacrónico de la evolución sucesiva de los episodios;
  - 6.3. Letra del canto y voz:
    - 6.3.1. contenido de la letra del canto;
    - 6.3.2. señales vocales que acompañan a las palabras habladas: vocalizaciones -risa, llanto, suspiro, bostezo-;
    - 6.3.3. segregaciones vocales -hum, ah, uh, ...- en relación con el tema y con los estados afectivos;
    - 6.3.4. cualidades de la voz: ritmo; articulación; volumen; resonancia; timbre; tono; velocidad; ... en relación con las características de la persona;
    - 6.3.5. turno de conversacion en el canto;

- 6.4. Elementos musicales:
  - 6.4.1. número y nombres;
  - 6.4.2. características generales de cada uno: forma; modo de utilización; sonido que emite; papel que desempeña dentro del ritual, tiempo de utilización, sincronización entre ellos, sincronización con la coreografía;
- 6.5. Movimiento cinésico:
  - 6.5.1. gestos;
  - 6.5.2. movimientos corporales;
  - 6.5.3. movimientos del tronco, brazos, manos, piernas, pies, cabeza;
  - 6.5.4. posturas estáticas;
- 6.6. Paralenguajes:
  - 6.6.1. conducta táctil:
    - 6.6.1.1. tipos: palmear, pellizcar, besar, sacudir, acariciar, etc.;
    - 6.6.1.2. zonas corporales implicadas en el contacto táctil según el tipo de contacto empleado;
  - 6.6.2. Expresiones faciales:
    - 6.6.2.1. según tres zonas de la cara: 1. ceja-frente;
      - 2. ojos-parpados-caballote de la nariz;
      - 3. mejilla-nariz-boca-menton-mandíbula
    - 6.6.2.2. manifestaciones primarias de afecto que representan: sorpresa, miedo, cólera, disgusto, felicidad, tristeza, vergüenza, interés;
  - 6.6.3. conducta visual: formas y funciones de la mirada según las manifestaciones primarias de afecto;
  - 6.6.4. proxémica:
    - 6.6.4.1. territorialidad: intrusiones, defensa, respeto, etc. del espacio personal y grupal
    - 6.6.4.2. relación del espacio de danza con el número de participantes -densidad-;
    - 6.6.4.3. distancias conversacionales durante la danza;
    - 6.6.4.4. disposiciones espaciales de los participantes de acuerdo al liderazgo, tema o tarea, sexo, edad, prestigio social, motivación, parentela, carácter personal...;
  - 6.6.5. adornos e indumentaria:
    - 6.6.5.1. descripción del atuendo según sexo, edad,.
    - 6.6.5.2. artefactos que acompañan

6.6.5.3. maquillaje y tocado;

6.6.6. factores del entorno:

6.6.6.1. características generales del medio ambiente natural próximo al escenario;

6.6.6.2. ambiente humano próximo al escenario;

6.6.6.3. decorado: estructura y diseño en función del espacio y la participación, color, sonido, iluminación, objetos móviles;

Salvado satisfactoriamente el escollo que supone registrar audiovisualmente las danzas y los cantos y habiendo tomado igualmente notas escritas sobre ellas, quedaba no obstante la tarea de describir o escriturar kinesigráficamente las danzas, utilizando un procedimiento que fuera, a la vez que riguroso, fácilmente legible y entendible para aquellas personas que tuvieran interés por este tema. Con esta preocupación barajamos cuatro procedimientos distintos para finalmente decidimos por uno de ellos<sup>3</sup>.

El procedimiento aquí empleado para configurar la estructura analítica de las diferentes danzas, se ajustó en cierto modo al protocolo que previamente fue utilizado para registrar los datos sobre la danza. Consta de una primera parte en donde se presenta la **estructura inicial de la danza** en cuestión en forma de episodio simbólico; señalando por escrito el número de danzantes que componen el grupo en cada caso, y la posición espacial en su inicio. Y de otra parte en donde se presenta el **desarrollo general de la danza**, partiendo de una *secuencia de episodios* con escenas fotográficas complementadas con líneas de trayectorias. Esta segunda parte tiene en consideración los siguientes aspectos: *coreografía* (en ella se explica por escrito el proceso seguido en cada danza destacando detalles difícilmente apreciables y señalables mediante otro procedimiento); *movimientos cinésicos peculiares e individuales* (en base igualmente a una explicación por escrito que en ocasiones, cuando se estimó procedente, se remitía a alguna escena fotográfica alusiva a la cuestión tratada); *paralenguajes* (conducta táctil, expresiones faciales, conducta visual, proxémica, adornos e indumentaria y factores del entorno; refiriéndonos a ellos cuando éstos se estimaran relevantes y significativos de cara a la interpretación final);

*elementos musicales* (cuándo fueron utilizados, aunque en este sentido existe una gran parquedad, siendo la entonación oral la base de la estructura musical); y la *letra del canto* (incluyendo el texto yu'pa en redacción ortográfica, traducido interlinealmente) y la *estructura musical* (en algunas pocas piezas representativas). En este último aspecto sería frecuente que figurara a veces más de un canto acompañando a una misma danza.

Todos estos apartados serían desarrollados en cada danza, siempre que fueran significativos; no obstante, en caso de similitud entre los paralingüajes empleados en las danzas, o entre las estructuras musicales de las mismas, para no repetirse demasiado, el texto se remitía a lo ya dicho en la que constituía el patrón básico y precedente.

Además de todo lo anterior, se desarrolló a modo de **observaciones preliminares** en cada categoría o tipo de danza, aspectos tales como el *espacio* y el *tiempo de realización*, así como los *rituales que acompañan*; igual que de modo particularizado en algunas danzas se realizarían observaciones de este tipo cuando fue preciso.

Dentro de cada categoría o tipo de danza se enumeraron éstas de acuerdo a la estructura coreométrica que poseían, estableciendo también variantes de cada número cuando no existía una diferencia muy significativa entre ellas.

En lo que respecta a la estructura musical, tan importante de tener en cuenta en una investigación sobre danzas, llegamos a la conclusión de presentar sólo aquellas estructuras musicales realmente representativas de la categoría de danza a la que correspondía; y así obtuvimos una para el *cashá pisosa*, una para el *okatu*, una para el *cushé*, y varias para el *caja pijojo* de Sirapta (que no tienen ningún parecido con el *cashá pisosa*, al igual que las formas del ritual, aunque el motivo se halle situado en ambos casos en torno a la fiesta del recién nacido), y para el *tomaire*; no coincidiendo en este último caso las formas musicales con las formas coreométricas que dieron lugar a la clasificación por grupos.

## ESQUEMA DEL MODELO GENERAL DE ESTRUCTURA ANALÍTICA DE LA DANZA

### 1. OBSERVACIONES PRELIMINARES:

- Espacio de realización.
- Tiempo de realización.
- Ritual que acompaña.

### 2. ESTRUCTURA BÁSICA:

#### 2.1. Participantes (número y posición de partida

-Epiodio<sup>4</sup>-

### 3. DESARROLLO:

-Secuencia de episodios-

#### 3.1. Coreografía

- Observaciones

#### 3.2. Movimientos cinésicos peculiares (individuales)

#### 3.3. Paralenguajes:

- Conducta táctil.
- Expresiones faciales.
- Conducta visual.
- Proxémica.
- Adornos e indumentaria.
- Factores del entorno.

#### 3.4. Elementos musicales (si los hay).

#### 3.5. Letra del canto y estructura musical (en su caso)

## **Ordenación tipológica de las danzas yu'pas**

El diagnóstico acerca de la función o funciones que se detectaron en el ejercicio práctico de las danzas yu'pas, ha tenido muy en consideración las implicaciones que éstas poseen con el contexto, en un amplio marco, a través del cual cobran valor. Con esa base, se reconoce en las danzas, entre otras cuestiones, el hecho de constituir un significativo instrumento para comprender los ajustes y reajustes a los procesos de cambio social y cultural en los que está inmersa la sociedad yu'pa; reflejándose en ellas las nuevas construcciones del sentido de la realidad que se vienen produciendo, utilizando formas y significados,

que, aún siendo novedosas, no han hecho perder los lazos con el pasado, reactualizando y dándole vida a la propia tradición.

Para dar luz a cómo están estructuradas las danzas en la sociedad yu'pa, y cuál es la estructura formal y el sentido que compone cada danza, se aplicaron de manera sistemática varios criterios para su descripción y análisis.

En primer lugar se comenzó por dar una definición sobre la danza indígena, en la que se inscribe la danza yu'pa, al objeto de diferenciarla de las que no lo son, estableciendo sus características esenciales.

A partir de aquí se trató de ordenar el mundo dancístico yu'pa de acuerdo a un doble criterio, a fin de configurar un modelo taxonómico que recogiera el conjunto o abanico de posibilidades que entraran dentro del objeto de estudio previsto; haciendo la matización de que dicho modelo es exclusivamente aplicable al subgrupo Yu'pa-Irapa, incluyendo también el pueblo de Sirapta del subgrupo Yu'pa-Macoita, al ser éste el contexto espacial en donde se focalizó el trabajo de campo. Esta apreciación es importante aclararla ya que una vez comprobada la enorme diversidad de formas de danzas que los yu'pas son capaces de generar, el modelo propuesto sería parcial por estar incompleto, si se tratara de generalizar al conjunto de la sociedad yu'pa, incluyendo todos los subgrupos.

Desde este punto de vista etic, el primer criterio elegido de clasificación fue el de la “adscripción de la danza a un tipo u otro de ritual”; en función de dicho ritual establecimos cinco tipos de danzas diferentes: *cashá pisosa*, *okatu*, *cushe*, *tomaire* y *caja pijojo*.

Hecho esto, se examinó cada tipología por separado aplicándole esta vez como segundo criterio clasificatorio la “estructura coreográfica empleada en cada una de ellas”; de este modo obtuvimos como resultado una forma única en tres de los tipos: *cashá pisosa*, *okatu* y *cushe*; y ocho categorías distintas con diversas variantes en cada una, en la correspondiente al *tomaire*; siendo el *caja pijojo* un tipo abierto en formas y variantes, cambiante cada año (durante nuestro trabajo de campo se registraron tres grupos con un total global de veintitrés danzas).

## MODELO TAXONÓMICO DE DANZAS YU'PAS

1. Danza para Casha pisosa (nacimiento de varón).
2. Danza para Okatu (mortuoria o fúnebre).
3. Danza para Cushe (primera recogida de maíz).
4. Danzas para Tomaire (confraternización).
  - 4.1. Formación lineal en pared (9 variantes).
  - 4.2. Formación lineal con actuaciones añadidas (17 variantes).
  - 4.3. Formación en pareja (7 variantes).
  - 4.4. Desplazamiento en solitario (6 variantes).
  - 4.5. Formación circular y envolvente (4 variantes).
  - 4.6. Formación en fila de uno (3 variantes).
  - 4.7. Transiciones múltiples (2 variantes).
  - 4.8. Atracción forzada.
5. Danzas para Caja pijojo (fiesta del niño -en Sirapta-)  
29 danzas interpretadas por tres grupos

Realizada esta tarea clasificatoria tras una detenida observación de las imágenes grabadas en vídeo, se procedió a la fase de análisis pormenorizado de cada una de las formas dancísticas; describiendo primero cada una de ellas de acuerdo a sus elementos integrantes: coreografía, movimientos cinésicos individuales, paralenguajes, estructura musical y letra del canto; para posteriormente interpretar las significaciones que se derivan de cada uno de los elementos simbólicos tenidos en cuenta, estableciendo las pertinentes correspondencias entre ellos y, cómo no, con los distintos niveles del contexto en donde toman cuerpo y cobran sentido.

Para la elaboración del ya citado modelo taxonómico nos acercamos previamente al punto de vista emic, para lo cual fue preciso hacer una aproximación al campo semántico de aquellos términos que tuvieran que ver con el concepto “danza”. Con esa intención nos basamos en el vocabulario recogido de los informantes durante el trabajo de campo, y en el diccionario yu'pa/español - español/yu'pa escrito por el P. F. de Vegamian (1978).

En ese sentido obtuvimos en primer lugar que las expresiones: EWAMPO, EBAK, EVAK, EVA, IBA, IBASA, e IRATU, que significan danzar, entendemos que están relacionadas específicamente con EBAKO (ponerse de pie), EUA (levantarse), EVANSERANO (paralítico, que no se pone de pie), IBAKO (levantarse cuando uno se ha

caído), e IRATOK (levántese ya). Por tanto, teniendo en cuenta estos términos, es lógico pensar que la acción de “danzar” posee una clara conexión léxica con la de “estar de pie”; que sería el primer requisito para iniciar la danza.

Por otro lado tenemos otros términos como son: OMAIKE (danzar), OMAIKI (cantar, fiesta, adorno), OMAIKU (cantar), OJEMAIKI, OJEMAIKO (jugar), SEMAIKE, SEMAIKI (cantar, danzar), YOMAIKO (canto, fiesta, danza) y YOMAJKU (fiesta), en donde se puede apreciar una asociación semántica de la “danza” con el “canto” principalmente; así como con la “fiesta” y el “juego”, que serían sinónimos de “diversión”.

Por otro lado, también se suelen utilizar los términos TOMAIRE (danzar, cantar), y TOMAIRETA (danza de la yuca), los cuales están claramente asociados al término TOMAIRA el cual designa al “shamán” o líder religioso que actúa como intermediario entre su gente y el mundo sobrenatural. Y en cierto modo, entendemos que también pudieran estar relacionados con TOMAKARE (trabajar), existiendo así en esta línea una conexión entre la “danza” y el “canto” con situaciones que se derivan, por un lado del “ámbito sagrado”, y por otro del “ámbito laboral”.

Por último, encontramos también nexos entre los términos TUVEVA, TUVIVA y TUVISA (danzar) con TUVITAPA (casarse); por lo que cabe sospechar que se refieren a la acción de “danzar” con motivo de fiestas relacionadas con el “matrimonio”.

De este modo, se puede constatar que existen diferentes expresiones para designar una misma acción, que no hacen más que distinguir los contextos en donde éstas se realizan y los motivos que los alimentan: cuando eventualmente se danza por pura diversión se utiliza el término EWAMPO o parecidos a él; cuando se danza con motivo de una fiesta comunitaria para celebrar la prosperidad económica de los anfitriones (quienes invitan) se utiliza habitualmente el término TOMAIRE o parecidos a él; al igual que cuando se danza en el ceremonial realizado por el fallecimiento de una persona. Cuando se danza por pura diversión o para celebrar la llegada de alguien, se utiliza el término YOMAIKO o parecidos a él. Y cuando se danza por motivos de fiestas matrimoniales se utiliza TUVIVA o parecidos.

## Sentido temático de las danzas yu'pas

En un intento por sintetizar y ofrecer una imagen global de las temáticas y los significados de las danzas, se presenta a continuación el siguiente cuadro sinoptico.

### CUADRO SINÓPTICO SOBRE LA TEMÁTICA DE LAS DANZAS YU'PAS

#### A. DANZA PARA CASHA PISOSA

- Temas : . Infundir valentía y aguante al recién nacido.
- . Invocación de prosperidad; conjuro contra el mal.

#### B. DANZA PARA OKATU

- Temas : . Acompañar al muerto.
- . Prepararle el camino al “más allá”.

#### C. DANZA PARA CUSHE

- Temas : . Ofrenda a Oseema (héroe cultural); homenaje.
- . Pedir prosperidad agrícola.

#### D. DANZAS PARA TOMAIRE

Categorías:

- Referidas a las relaciones interpersonales

Temas:

- . Igualitarismo
- . Alianza entre hombres
- . Reciprocidad; redistribución; generosidad
- . Protección (de niños/as, mujeres, todos con todos)
- . Reconocimiento y respeto de la singularidad y de la obra personal
- . Reproche recíproco; catarsis
- . Simple comunicación; diálogo; interacción
- . División sexual; ordenación sexuada de la vida colectiva
- . Flirteo amoroso; sensualidad
- . Relación “prematrimonial”

- En relación con el sentido de unidad

Temas:

- . Cohesión de grupo; solidaridad; amistad; afecto;...
- . Cohesión tradición/modernidad
- . Unidad de acción para aumentar la eficacia
- En relación con el liderazgo
  - Temas:
    - . Liderazgo varonil
    - . Liderazgo del yuatpa (cacique)
    - . Eficacia en la acción a través del liderazgo
- En relación con la soya
  - Temas:
    - . Soya : propiciadora del encuentro social; vehículo de comunicación
    - . Protección de la soya (bebida fermentada)
- Tematicas variadas
  - Temas:
    - . Enculturación infantil
    - . Libertad de acción
    - . Alegría; júbilo
    - . Evolución; paso del tiempo
    - . Aculturación

#### E. DANZAS PARA CAJA PIJOJO (Sirapta)

Categorías:

Grupo 1

- En relación con la figura totémica
  - Temas:
    - . Impregnación y reparto de valores sociales a través del tótem
    - . Culto al tótem (elemento de la naturaleza)
- En relación con el liderazgo
  - Temas:
    - . Reconocimiento y fidelidad al jefe
    - . Protección y dirección del yuatpi (director de danza)
    - . Poder del yuatpi y del sexo masculino
- En relación con el sentido de unidad
  - Temas:
    - . Solidaridad y unidad intragrupal
    - . Unidad de acción.
- En relación con la maternidad
  - Temas:
    - . Maternidad; procreación

## Grupo 2

- En relación con la figura totémica
  - Temas:
    - . Libertad de acción de la mariposa
    - . Paso del tiempo, de la vida
    - . Culto al tótem (elemento de la naturaleza)
- En relación con el liderazgo
  - Temas:
    - . poder del yuatpi y del sexo masculino
- En relación con la maternidad
  - Temas:
    - . Reproducción impregnada por el tótem
    - . Vinculación profunda de madres/bebés-tótem
    - . Maternidad

## Grupo 3

- En relación con la figura totémica (físicamente ausente)
  - Temas:
    - . Vuelo de mariposa
- En relación con el liderazgo
  - Temas:
    - . Liderazgo de los símbolos varoniles
- En relación con la maternidad
  - Temas:
    - . Protección hacia bebés y madres (apoyo a la maternidad)
    - . Invocación a facilitar el parto
- Referente a las relaciones interpersonales
  - Temas:
    - . Reproches y resolución de conflictos
    - . Intercambio generalizado
    - . Eliminación de problemas
- Temáticas variadas
  - Temas:
    - . Expresión jubilosa; anuncio de fiesta
    - . Admiración, emulación y sumisión sobre un modelo de comportamiento
    - . Exaltación del dinero para procurar bienestar
    - . Castigo al acto de cizañear
    - . Rechazo a lo que viene de fuera
    - . Aculturación y fijación en la estética

Haciendo algunas observaciones acerca de la danza *yu'pa* en base a las temáticas presentadas, hay que decir lo siguiente:

En relación con los modelos de danza expuestos para el *cashá pisosa*, para el *okatu*, y para el *cushe*, las temáticas y significados que se derivan de cada una de ellas hacen una clara referencia a los motivos rituales por los cuales se ponen en práctica; no saliéndose de esos márgenes en lo fundamental, aunque ello no supone la inexistencia de otros significados que pudieran añadirse como consecuencia de la ejecución personal de cada cual. De este modo, aunque la estructura cinésica y coreográfica de la danza realizada en el *cashá pisosa* se halle asociada con la idea de la valentía que se le ha de infundir al recién nacido, así como con la invocación de prosperidad y el conjuro contra el mal; el carácter propio que cada ejecutante le dé a la danza que pone en práctica, puede hacer derivar de ella mensajes añadidos por él mismo que tengan que ver con múltiples aspectos: su relación con la familia del recién nacido, su posición dentro del grupo, su prestigio personal, etc..

Lo mismo se puede decir para la danza empleada en el *okatu* y en el *cushe*, ajustadas cada una de ellas a un sólo modelo de ejecución con unos significados explícitos, que no permitiendo variaciones excesivas que se salgan fuera de lo establecido por el ritual prescrito, sí es suficientemente flexible para que se deje notar determinadas manifestaciones personales como fruto de la puesta en acción de sus intérpretes; de hecho cada persona le imprime un sello particular a la danza que realiza dándole sentido propio.

Hay que tener en cuenta que las danzas realizadas en estos tres rituales se atienen a una temática muy concreta, pero que cada uno personaliza a su modo, pudiéndose ver en ellas la manera en que cada cual siente el acontecimiento (nacimiento de un varón, muerte de una persona, primera cosecha de maíz) en función de su propia personalidad y de la implicación que tenga en él.

En cuanto a las danzas empleadas en el *tomaire*, éstas ocupan un amplio espectro tanto de formas como de significados. Los temas significativos que se derivan de ellos son muy diversos, pudiéndose englobar en cinco categorías principales. De todas ellas, la que hace referencia a las “relaciones interpersonales” es la que acapara una mayor cantidad de temas: el igualitarismo, la alianza entre los hombres, la

reciprocidad, la protección de unos con otros, el flirteo amoroso, o la división sexual del grupo, son algunos de los más destacados.

A ella le sigue la que de un modo u otro hace alusión al “sentido de unidad”, normalmente referida a la del propio grupo: la solidaridad, amistad, afecto, cohesión, son aspectos relevantes que se pueden observar en ese sentido; aunque también se aprecia otro mensaje acerca de la unidad que tiene que ver con una cierta armonía entre la tradición y la modernidad.

El “liderazgo” también se configura como una categoría en la que participan una serie de temas referidos a él: el papel dominante del varón, así como del yuatpa, reflejado en el director del grupo, son imágenes muy repetidas, quedando de manifiesto que la mujer no ocupa el rol de tomar decisiones y llevar la iniciativa en el grupo cuando éste es mixto. Esta consecuencia, no obstante, entendemos que es aplicable a la vida comunitaria pero no a la familiar, en donde no ocurre exactamente lo que se refleja en la danza, llevando la mujer buena parte de la iniciativa en este ámbito.

La “soya” es otro tema recurrente que constituye por sí sola una categoría: se presenta como un producto cultural, vehículo de comunicación, que propicia el encuentro social y por tanto se ha de proteger. Es ésta como ya hemos repetido insistentemente un elemento clave, no sólo en el tomaire, sino en todo ritual festivo y ceremonial, siendo su presencia imprescindible en todo acto de estas características que se tenga por tradicional. En la danza ocupa un papel importante favoreciendo la interacción.

Conectado con las categorías citadas, aunque con ciertas connotaciones distintivas, se observa también una serie de “temáticas variadas”, tales como las que hacen alusión a la enculturación infantil, a la libertad de acción, al paso del tiempo, o a las influencias exteriores, entre otras, de las que se derivan un cuadro muy rico en significados.

En cualquier caso, al igual que la clasificación de formas dancísticas en el tomaire está abierta, con motivo de la continua incorporación de aportaciones nuevas que con el paso del tiempo se van creando; el cuadro de categorías temáticas que se puede realizar en base a dichas danzas, queda igualmente abierto a la inclusión de nuevos significados inspirados en nuevas fuentes.

Con respecto a las danzas realizadas en el *caja pijojo* observado en Sirapta, se puede decir también que pertenecen a un modelo abierto de desarrollo; sabiendo que las temáticas y los significados cambian cada año de acuerdo a la inspiración de sus organizadores, en el trabajo de campo que soporta esta investigación se puede constatar que la alusión a la “figura totémica” (de la mariposa en este caso) fue una categoría recurrente en mayor o menor grado en los tres grupos de danza existentes, incluso en aquel que no contaba con tótem para sus ejecuciones. Ello denota una generalizada consideración como símbolo comunitario presente en la fiesta.

También se repetía en los tres grupos la idea de “maternidad” o procreación, así como de protección hacia los recién nacidos; siendo ello lógico, habida cuenta del contexto festivo en donde se halla y el sentido general que lo asiste.

Resaltar el papel del “líder” ocupaba también la temática de los tres grupos: la fidelidad al jefe, la protección que éste presta a su gente, o la acatación de la norma son aspectos que se suceden en uno u otro grupo. No hay que olvidar que los grupos de danza están integrados por mujeres, teniendo invariablemente cada uno de ellos un hombre (*yuatpi*) que lo dirige, dato que nos corrobora de nuevo que en las relaciones de género (a nivel comunitario) el varón ocupa el papel dominante.

El “sentido de unidad de acción intragrupal” y de solidaridad se halla presente de manera más notable en el grupo 1; mientras que en el grupo 3 se presenta de forma más destacada las “relaciones interpersonales” en diferentes manifestaciones: reproches, intercambio, eliminación de problemas, etc..

En este último grupo (nº 3) cuyo repertorio dancístico fue bastante mayor que en los dos restantes, se desprende también un mayor número de temas, tales como el anuncio de fiesta, la exaltación del dinero, el castigo al acto cizañero, etc.. En cualquier caso, este grupo dejaba ver en su puesta en escena un mayor grado de influencias ajenas a la propia cultura.

Aparte de los significados que se puedan desprender de las danzas observadas, en líneas generales se puede decir también que se encuentran emparentadas con la actividad lúdica. No fueron pocas las ocasiones en que entrevistando a un informante, éste se refería a ella no

como bailar sino como “jugar”. Así pues, se podrían entender como parte importante del comportamiento lúdico, especialmente mostrado por los adultos, que propicia la diversión a través de la expresión corporal de sus practicantes; cumpliendo asimismo un papel catártico en la vida de las personas, por cuyo medio se liberan posibles tensiones acumuladas en la cotidianidad.

Por otro lado, el canto se halla presente con mucha mayor frecuencia en la vida de los yu'pas que la propia danza. Si la danza va acompañada indisolublemente del canto, practicándose en momentos rituales y festivos; éste se da mayormente en ausencia de aquella en la vida cotidiana.

Las mujeres cantan (y bailan) más que los hombres, y lo hacen en muchas ocasiones para sus hijos pequeños a fin de tranquilizarlos o dormirlos; a veces la entonación del canto se da en forma de nana, y en otros momentos también se realiza al modo con que se hace en la fiesta, aunque bajando el volumen de la voz; en cualquier caso acostumbrarse a escuchar este tipo de melodías hace que desde muy pequeños las asuman como algo que les pertenece por formar parte de la vida de su pueblo.

Sin embargo, aún siendo el canto y la danza una de las señas de identidad yu'pa, encontramos opiniones provenientes fundamentalmente de jóvenes asentados en zonas que mantienen un contacto continuo con la sociedad criolla, que manifestaban su rechazo hacia ese tipo de manifestaciones llegando a decir alguno que : “no se baila porque se está más civilizado”. Esa opinión, aún no siendo mayoritariamente compartida, por el sector de la población del que proviene, nos pone sobre aviso de lo que puede ocurrir en el futuro, pensando que el proceso de “integración” en la sociedad rural venezolana es irreversible.

## **Correspondencias significativas**

1. La diversidad de aspectos culturales que posee la sociedad Yu'pa en su conjunto, la cual se hace incluso constatable en el interior del

subgrupo Irapa, supone precisar adecuadamente el contexto donde se ubica cada investigación, a fin de no desenfocar los resultados de la misma.

En nuestro caso, aunque la mayor parte del trabajo de campo se desarrolló en las comunidades de Kiriponsa y Yurmuto (dentro de la zona Irapa), obtuvimos información de otras comunidades pertenecientes a la misma zona, y sobre todo datos relativos a la danza, por lo que los resultados de la presente investigación se adjudican al subgrupo Yu'pa Irapa, al ser ese el sustrato de donde fueron obtenidos los datos; incluyendo también una referencia al subgrupo Yu'pa Macoita en lo que respecta al *caja pijojo*.

2. Existe una clara correspondencia entre los significados que se desprenden de muchas danzas realizadas en el *tomaire* (ritual de confraternización) con la dinámica societaria que se puede apreciar en la vida cotidiana: el liderazgo varonil, el papel destacado del jefe, la diferenciación sexuada de la vida colectiva, el papel protector de unos sobre otras/os, la solidaridad grupal; los reproches mutuos, la cohesión, la unidad de acción, el reconocimiento y respeto hacia las personas, el flirteo amoroso, etc. son todas ellas significaciones que así lo demuestran.

Asimismo también existe una notable correspondencia entre las danzas como expresión lúdica con el sentido pragmático de la vida, reflejándose en ella el sentido igualitario del grupo en lo material y afectivo, la reciprocidad y redistribución en el intercambio, la generosidad, la enculturación de los más pequeños, la libertad relativa de acción individual, y el apego a la naturaleza entre otras.

3. La danza (acompañada siempre del canto) se utiliza como forma de lenguaje en los dos principales rituales que cubren el ciclo vital de la persona: *casha pisosa* (por el nacimiento) y *okatu* (por la muerte; en el primero de ellos se trata a través de la danza de infundir valentía y fortaleza al recién nacido, siendo asimismo un conjuro contra el mal; mientras que en el segundo de ellos servía de acompañamiento al muerto y de preparación del camino hacia el “más allá”.

4. La danza es utilizada igualmente como forma de transmitir agradecimiento y de pedir protección a las entidades sobrenaturales que

gobiernan los acontecimientos, y sobre todo a aquella que se relaciona con el medio esencial de subsistencia, en este caso la agricultura. Así ocurre con la danza del *cushe* en honor a *Oseema*.

5. A través de la danza se refleja no sólo la experiencia compartida sino también la individual. Dentro del contexto ritual y festivo los/las ejecutantes con la ayuda de la soya se abstraen en sus movimientos mostrando a través de su gestualidad, sobre todo del rostro y la mirada, un cierto estado de ánimos (tristeza, preocupación, alegría, etc.), así como el carácter y personalidad propia. Ello acontece tanto en la danza individual como colectiva; aunque la dinámica normal de la fiesta (referida al *tomaire* en donde el patrón de danza es abierto) hace que los participantes pasen de bailar en grupo o grupos más o menos numerosos (de cuatro a quince personas aproximadamente), a bailar en solitario o por parejas, en donde cada cual se halla menos condicionado para expresarse libremente.

6. La danza *yu'pa* como manifestación cultural constituye una señal de identidad para quienes la mantienen viva, reforzándose con ella el sentido de pertenencia y el apoyo a lo propio.

De toda la gestoforma observada, el “paso” con ligera genuflexión de una pierna fue el rasgo más recurrente, repitiéndose invariablemente en todas las modalidades; de este modo, el mismo se convierte en un elemento clave y decisivo para identificar a la danza *yu'pa*; aunque por carecer de datos exhaustivos que nos permitan efectuar comparaciones sobre un amplio abanico de poblaciones indígenas, no se puede afirmar con certeza que dicho “paso” sea del todo singular y propio de la citada danza.

Además de ello, por su constancia, encontramos en el paso la base o sustrato que estructura toda la trama de interrelaciones que se dan en el sistema que constituye la danza, adquiriendo ésta unidad en su desarrollo.

Visto desde fuera, el paso cumple una función externa, imprimiéndole un carácter distintivo a la danza, la cual se hace reconocible como *yu'pa*; así como también una función interna, convirtiéndose en el eje axial que articula todo el sistema expresivo-motriz, dándole coherencia interna a su puesta en acción.

7. Existen elementos simbólicos unidos al desarrollo de algunas danzas, que son utilizados como implementos de la acción y cuyos significados se hallan ligados a la cosmovisión. En ese caso incluimos la *soya* (bebida elaborada en todas las fiestas y procesos rituales), la *masiria* ( planta usada en el casha pisosa ), el *ayibu* (flauta usada en el okatu ), el *menüre* cargado de maíz (cesto utilizado en el *cushe*), la pintura facial (usada en muchas ocasiones,) ... y antiguamente el arco y las flechas que junto al cuenco con *soya* llevaban los hombres al danzar siendo estos atributos de dos intenciones opuestas: la amistad y la enemistad.

8. Desde el punto de vista diacrónico, en las danzas realizadas dentro del *tomaire* se puede apreciar el proceso de cambio sufrido en el transcurso de las dos o tres últimas generaciones; más individualizada antes y más colectiva ahora, lo cual se halla en sintonía con los cambios surgidos en ese período en cuanto a la estructura de asentamientos (más concentrado ahora que antes), al grado de compartición del territorio (más compartido ahora), y consecuentemente a la libertad de acción (menos libertad de acción individual ahora) y al grado de cooperación y conflicto (más cooperativo ahora).

En consecuencia de esa evolución, en la que se ha estado dando un progresivo condicionamiento por parte de tres agentes principales: la sociedad rural venezolana, los misioneros, y el gobierno y las multinacionales; sincrónicamente también se puede apreciar el gran número de influencias exteriores, principalmente provenientes de la sociedad criolla venezolana, que se hallan presentes en la actual manera de obrar de las personas. Ello se hace especialmente notable en las danzas que hemos incluido dentro de la categoría de *tomaire* practicadas por motivos recreativos y de confraternización, reflejándose aquí un fuerte impacto aculturativo.

No obstante dicha circunstancia no se da en todas las ejecutantes por igual, deduciéndose de la danza el grado de aculturación de cada cual.

Aunque en el cómputo general de las danzas se pueden abstraer muchas pruebas que denotan diversas influencias de agentes exteriores, en las realizadas con motivo del caja pijojo (en Sirapta, perteneciente al subgrupo Macoita), comparando las ejecuciones de los tres grupos

formados, se puede comprobar el diferente grado de aculturación de sus respectivos directores.

9. Las danzas incluidas dentro de la categoría de *tomaire* consideramos que poseen una sólida vinculación con el juego, por el papel catártico y el sentido alegre y divertido que se les imprime. Los propios practicantes así lo entienden.

10. Las danzas incluidas dentro de las categorías de *cashá pisosa*, *okatu*, y *cushe*, (caracterizadas por poseer cada una de ellas un sólo patrón de ejecución) poseen un alto grado de “representación”, siendo conscientes muchos *yu'pas* del significado que poseen ciertos gestos, y elementos simbólicos empleados en ellos, aunque siempre ajustados a un cierto margen diferencial de interpretación, en donde se advierte no sólo el conocimiento de la tradición sino también una buena dosis de imaginación.

Mientras que las danzas incluidas dentro de la categoría de *tomaire* (caracterizadas por poseer diversos patrones de ejecución) en sus distintos modelos, poseen fundamentalmente un “valor expresivo” para sus ejecutantes, los cuales no tienen en la inmensa mayoría de los casos ninguna opinión formada sobre sus significados. No obstante ellos están cargados de evocaciones simbólicas adscritas posiblemente de manera no deliberada por parte de sus creadores, que por su enorme diversidad denotan tanto la propia enculturación como la aculturación a la que se hallan sujetos.

11. Los cantos empleados en las danzas de *tomaire* se hallan disociados de éstas en cuanto a su significación; ajustándose estas últimas a unas pautas más fijas de ejecución que aquellos, y pudiéndose emplear más de una forma de canto en una danza y viceversa; el carácter abierto, improvisado, y heterofónico del canto refleja en su letra lo que más les inquieta y conmueve: el viaje, el pasado mítico, el pasado reciente, el “más allá”, etc.

## NOTAS

<sup>1</sup> Recordemos que la danza constituye una forma de motricidad, y ésta, como definía M. Merleau-Ponty (1966), era la “intencionalidad operante surgida de la corporeidad y portadora de cultura”. Por ello el objetivo de este trabajo de investigación trata de desvelar e interpretar la expresión simbólica de la experiencia compartida (e individual), que se deriva de la danza como forma de motricidad.

<sup>2</sup> Desde un punto de vista praxeológico, para llegar a establecer significados con respecto a una acción, es preciso describirla antes en forma densa. Las acciones pues, para ser analizadas científicamente es preciso considerarlas antes en su continente que en su contenido, en las formas antes que en sus significados.

<sup>3</sup> Hasta última hora estuvimos dudando si utilizar el sistema de Labanotación o el que al final empleamos; descartando el primero, no sólo por la dificultad que entraña escriturar una danza mediante este procedimiento, no siendo un experto en el tema, a lo que se le une la difícil lectura y comprensión que tendría para los que con posterioridad quisieran entenderla; sino también porque para el caso concreto de las danzas yu'pas, resultaría especialmente difícil habida cuenta de que en su mayor parte detectamos una falta de sintonía entre los tiempos musicales y la cadencia de movimientos de las danzas (aspecto básico en Labanotación); es decir, la estructura musical del canto y la estructura motriz de la danza no eran siempre coincidentes en el transcurso de las evoluciones como posteriormente pudimos corroborar con exactitud. De otro lado deseamos este método por el hecho de que es especialmente riguroso en la descripción de los movimientos personales (a través del trigrama) pero no tanto en la descripción del conjunto de personas que forman el grupo de danzantes (a través de episodios); siendo este segundo aspecto especialmente relevante en las danzas yu'pas, que se ejecutan actualmente (no así en las tradicionales del pasado), en donde las mudanzas o evoluciones del grupo en el espacio (unido, cómo no, a los movimientos individualizados) cobran un importante valor en la interpretación de su significado.

La escritura para el movimiento inventada por R. V. Laban, aún siendo publicada por primera vez en 1927, es posiblemente la escritura más rigurosa con la cual podemos realizar partituras de cualquier tipo de movimiento que se atenga a un ritmo musical. A través de ella se describe la utilización del espacio

personal, en cuanto al tiempo en que se realiza el movimiento (rápido, normal, lento); el nivel (alto, medio, bajo); el sentido direccional (adelante, atrás, izquierda, derecha, diagonal); y el flujo (detenido, denso, etc.); así como también se describe el espacio social o coreografía. Todo ello perfectamente conjugado con la melodía musical que se interpreta en el transcurso de los movimientos. No obstante, tiene el serio inconveniente de que por estar poco divulgada, sólo es comprensible por expertos dada la preparación técnica que se requiere.

De todos modos, la escritura kinesigráfica de Laban merece ser tenida en cuenta para llevar a cabo estudios de este tipo (aunque por las razones mencionadas no hagamos uso de ella en nuestro caso), por la gran cantidad de información que ofrece, la cual es muy útil para analizar simbólicamente las recurrencias y divergencias que existen en el movimiento rítmico.

<sup>4</sup> Las escenas fotográficas que se presentaron fueron obtenidas mediante el empleo de una videoimpresora, teniendo como soporte básico la cinta de video grabada durante el trabajo de campo.

## BIBLIOGRAFIA

**Alemán, G. (1982):** “La coreología y su contexto cultural”, en *Revista del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore*, 5: pp. 124-125. Caracas.

**Arentz, I. (1991):** “Yukpa”, en *Música de los aborígenes de Venezuela*, pp. 137 -154. Caracas. FUNDEF - CONAC.

**Barreto, F. (1960):** *Danzas indígenas de Brasil*. México. Instituto Indigenista Interamericano.

**Basso, E. (Editor) (1977):** *Carib-speakig indians. Culture Society and Language*. Tucson. University of Arizona Press.

**Birdwhistell, R.**

**(1952):** *Introduction to Kinesics*. University of Louisville Press.

**(1970):** *Kinesics and context*. Un of Pensilvania Press.

**Bonilla L. (1964):** *La danza en el mito y en la historia*. Madrid. Biblioteca Nueva.

**Davis F. (1986):** *La comunicación no verbal*. Madrid. Alianza Editorial.

**Douglas, M. (1978):** *Símbolos naturales*. Madrid. Alianza Editorial.

**Eco , U.**

**(1975):** *La estructura ausente*. Barcelona. Lumen

**(1977)** *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

**Geertz, C. (1987):** *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Gedisa.

**Ghys, D. (1985):** “La creativite en danse: discussion de quelques determinants”, en *Revue de L'Education Phisique*. Louvain-la Neuve.

**Giraud, P. (1984):** *La semiología*. Madrid. Siglo XXI.

**Goffman, E. (1987):** *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu.

**Greimas, J. (1966):** *Semántica estructural*. Madrid. Gredos.

**Hacney, P. et al. (1970):** *Study guide. Elementary Labanotation*. New York. D.N.B.

**Hill, J.D. (1986):** “Representaciones musicales como estructuras adaptativas: La música de los bailes ceremoniales de los Arawakos Wakuénai”, en *Revista Montalvan*, 17: pp. 67-243. Caracas. Universidad Católica Andres Bello.

**Jakobson, R. (1984):** *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Editorial Ariel.

**Juárez Toledo, J.M. (1978):** “Música tradicional de los Yucpa-Irapa del Estado Zulia, Venezuela”, en *Folklore Americano*, 26: pp. 60-81. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

**Kaeppler, A. (1978):** “Dance in anthropological perspective”, en *Ann. Review Anthropology*, 7: pp. 31-49.

**Knapp, M.L. (1982):** *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona. Paidós.

**Kristeva, J.**

(1962): *Semiotica 1*. Paris. Editions du Seuil.

(1962): *Semiotica 2*. Paris. Editions du Seuil.

**Kurath, G.**

(1956): “Choreology and Anthropology”, en *American Anthropologist*, 58: pp. 177-179.

(1960): “Panorama of dance ethnology”, en *Current Anthropology*, 1: pp. 233-254.

**Laban, R.V.**

(1956): *Principles of dance and movement notation*. London. Macdonald and Evans.

(1963): *Modern Educational Dance*. Londres. Mac Donald and Evans L.T.D.

**Lira, J. (1989):** *Yukpa Emai'k'pe*. Maracaibo. Editorial de la

Universidad del Zulia.

**Marrazo, T. (1975):** *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires. Ciordia.

**Merleau-Ponty, M.**

**(1966):** *Signos*. Barcelona. Seix Barral.

**(1975):** *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Península.

**Moles, A. y Rohmer, E. (1983):** *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*. México. Trillas.

**Ossona, P. (1984):** *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Buenos Aires. Paidós.

**Propp, V. (1972):** *Morfología del cuento*. Madrid. Fundamentos

**Ruddle, K. Y Wilbert, J. (1989):** “Los Yukpa”, en *Los aborígenes de Venezuela II*. Caracas. Fundación La Salle 38-124.

**Saussure, F. (1980):** *Curso de lingüística general*. Madrid. Akal.

**Spencer, P. (1993):** *Society and the dance*. London. Cambridge University Press.

**Sociedad de Ciencias Naturales La Salle (1953):** *La Región de Perijá y sus Habitantes*. Caracas. Editorial Sucre.

**Turner, B.S. (1989):** *El cuerpo y la sociedad*. México. F.C.E..

**Turner, V.**

**(1980):** *La selva de los símbolos*. Madrid. Siglo XXI.

**(1988):** *El proceso ritual*. Madrid. Taurus.



# Los eslogans de manifestación y los juegos de cartas: reflexiones en torno a una experiencia de análisis musical

Jaume Aiats

Universitat de Vic

Universitat Autònoma de Barcelona

## Résumé

L'analyse musicale doit toujours faire face à la m'ême question : existent des correspondances entre modulation du son et jeu social? À partir d'une analogie avec les jeux de cartes, l'auteur montre comment les propositions de base des linguistiques de l'usage permettent à l'analyse musicale d'observer autrement le "message" musical, et comment des éléments de l'enjeu social (des attitudes, des tactiques, des implicites culturels) émergent de cette contemplation.

## Abstract

The musical analysis has to face always the same question: is there a correspondence between musical modulation and social role? The paper points out how the starting proposals of the pragmatics linguistics allow the musical analysis to examine the musical message from another perspective as well as the elements of the social role emerge from this observation

Cuando se trata de análisis musical, ¿por qué se piensa casi siempre en una "obra de composición musical escrita" (del tipo *Quinta Simfonía* de Beethoven o un movimiento Sonata), mientras que en el análisis de un mensaje lingüístico se intenta buscar situaciones comunicativas generalmente breves que puedan suceder en la calle? ¿Cómo va a condicionar este punto de partida, normalmente indiscutido, a los resultados de los análisis y de las reflexiones posteriores?

Antes que nada tengo que aclarar mi posición frente a las diferentes situaciones de mensaje sonoro. A mi modo de entender, los conceptos de música y lengua relativos a nuestra cultura (con sus aparentes

“subdivisiones” de actividades como cantar, tocar, recitar, declamar, dialogar, rezar, etc.), más que como calificativos de tipos diferentes de mensajes sonoros, sirven para codificar socialmente diferentes situaciones de comunicación sonora. Por lo tanto, será principalmente la determinación de las condiciones de emergencia de una situación concreta de expresión sonora, siempre dentro de un entorno cultural, la que nos dará el marco propio de análisis de cada posibilidad de mensaje. No entraré a detallar más esta posición, que he desarrollado en otros textos (Ayats 1996 y 1997), aunque tenía que aclararla para quien quizá no encuentre procedente comparar metodologías de análisis de mensajes sonoros que muy a menudo son “al mismo tiempo” lingüísticos y musicales.

En la observación y el análisis del mensaje sonoro, la lingüística (o las lingüísticas) han ido pasando de un análisis de textos básicamente escritos al análisis de situaciones reales de uso. Las contemporáneas lingüísticas del uso o lingüísticas pragmáticas están de acuerdo, a pesar de la complejidad que resulta de esta posición de partida, en que cualquier forma de análisis tiene que tener en cuenta como mínimo tres aspectos:

- el papel de los interlocutores.
- el papel de la situación comunicativa (o “contexto”).
- y el estudio de usos concretos.

A nivel práctico, esto significa que frente a una especie de esquizofrenia de las lingüísticas estructuralista y generativista (donde a pesar de afirmar que la comunicación lingüística tenía como objetivo la transmisión de ideas, era indistinto el análisis paradigmático o de reglas generativas de una proposición como, por ejemplo, *El perro mordió a un banquero* o de otra de sentido bien distinto como *El banquero mordió a un perro*), las lingüísticas pragmáticas incluyen los múltiples significados e intencionalidades dentro del juego comunicativo complejo y a menudo ambiguo que deseamos analizar. Entre los textos de esta orientación podemos encontrar a menudo afirmaciones como las que siguen:

*[el significado] no existe en el lenguaje por sí mismo: es elaborado por los interlocutores* (Widdowson, citado por Castellà 1992:77) o

*los mensajes no siempre transmiten informaciones sobre unos referentes, pero siempre se comunica algo [actitudes, posiciones, intenciones, etc.] (Castellà 1992: 66)*

La “esquizofrenia” que se ha tenido que superar en el ámbito de la lingüística no está muy alejada de la que tradicionalmente nos ofrecen los análisis musicales, donde la música sería “transmisora de sentimientos”, en un sentido lato (a mi modo de entender, se trata de una definición que solo plantea o evidencia una particularidad de la comunicación del mensaje sonoro), pero que en la práctica analítica se transforma muy a menudo en una descripción de elementos formales sin que se puedan relacionar razonablemente estos elementos formales con los resultados comunicativos de vivencia personal y social que la comunicación sonora ayuda a efectuar. En definitiva el problema, o mejor la cuestión, se puede formular de la siguiente manera: ¿podemos efectuar un análisis del mensaje sonoro musical que relacione elementos de la formulación sonora del mensaje con la comunicación que este mensaje hace posible?

Mi optimismo —quizá excesivo— me ha llevado siempre a pensar que sí, y para experimentarlo (y espero que también demostrarlo), he aprovechado con ocasión de mi tesis doctoral la realización de análisis concretos acerca de una situación de uso que cumple los requisitos mínimos de los análisis de la lingüística pragmática. El tipo de mensajes analizado fueron los eslóganes de manifestación en la calle durante el acto reivindicativo de grupos de personas. Aparte de la consideración o no de esta proferación colectiva como “objeto” de estudio musical (no me detendré a justificar mi posición), creo que merece la pena ver qué ventajas epistemológicas tiene analizar los eslóganes de manifestación frente al análisis de, pongamos como ejemplo, uno de los últimos cuartetos de Beethoven.

La lingüística, en su investigación de las modulaciones de la expresión, ha ido pasando del análisis de textos escritos que reproducían una codificación bastante propia de la lengua escrita, a la observación de situaciones orales de uso (con frases sin terminar, formulaciones aparentemente incongruentes o erróneas, con un componente importantísimo de desarrollo temporal, etc). Si el análisis de un texto escrito ya determinaba de por sí unos condicionamientos de gran

importancia en los resultados del análisis lingüístico, podemos imaginar la especial complejidad que supondría, por ejemplo, el análisis de una creación poética (artefacto lingüístico de un elevado nivel de codificación, de enormes implícitos culturales, de esfuerzo de un autor individual para conseguir unos efectos muy propios sólo aplicados a aquel mensaje concreto que lo elevan al nivel de originalidad, de transgresión del lenguaje cotidiano y de articulación “cerrada” de una expresión). La lingüística del uso puede llegar a dar explicación a algunos elementos del lenguaje poético gracias al estudio de elementos de las situaciones cotidianas de uso del lenguaje, pero muy raramente la explicación se producirá en sentido inverso. De esta manera, por ejemplo, el estudio en situaciones de uso de proverbios ha permitido acercarse a algunas de las codificaciones poéticas.

¿Qué pasa con la música? La consideración que tiene la música en las sociedades de cultura europea (¡una consideración, por otra parte, nada fácil de determinar!) ha hecho que habitualmente sólo algunas expresiones musicales se hayan considerado “objeto de estudio” en ámbitos académicos. Mientras dentro del concepto de mensaje lingüístico encontramos diferentes grados de codificación, de escritura-oralidad, de estabilización del mensaje en formatos más abiertos o más cerrados a la transformación durante la actividad comunicativa (por ejemplo, la obra literaria escrita, frente a actividades orales de diferente nivel de codificación y estabilidad: el recitado litúrgico, la canción de actualidad, el monólogo político, la narración de un cuento, el diálogo ritual delante de un tribunal, la comida de celebración familiar, etc. etc.), dentro del concepto de música hay una tendencia a la limitación de mensajes a tener en consideración. Una limitación que se sustenta en el ideario hegemónico de lo que significa la actividad musical en nuestro entorno cultural. Las “obras de composición musical escrita”, altamente codificadas y con los problemas de análisis análogos a una “obra de alta literatura” son siempre motivo de referencia de los investigadores. Secundariamente pueden serlo expresiones orales en situaciones muy ritualizadas y de un determinado contenido simbólico, hecho que a menudo altera o “desplaza” de manera importante las condiciones de análisis del mensaje, al mismo tiempo que también desplaza el marco de referencia conceptual que permite el propio análisis. Pero, en realidad ¿habrá otros niveles de actividad musical en nuestra sociedad? Aunque a

menudo no se consideren en lo más mínimo, evidentemente hay muchas otras situaciones donde el mensaje sonoro se modula “musicalmente”<sup>1</sup>, aunque comparativamente no tengan la enorme variedad ni la omnipresencia de las expresiones sonoras calificadas de estrictamente lingüísticas.

A nivel práctico, creo que bastaría con sacar provecho de los puntos de vista de los estudios lingüísticos contemporáneos e intentar sentar algunas de las bases del análisis del mensaje sonoro “musical” en situaciones de uso delimitables. Es lo que he intentado con los eslóganes de manifestación, que se han mostrado útiles para determinar diversos niveles de codificación sonora en la vida diaria de nuestra sociedad, y a la vez suficientemente alejados del concepto de música-obra de arte (obra escrita, especulación individual y original, etc) que predetermina enormemente la investigación. Mi convicción me lleva a pensar que los resultados son mejores a la inversa: el conocimiento de algunos elementos de la codificación musical cotidiana en nuestra sociedad ayudarán a comprender mejor los elementos de la composición “artística” (en aspectos tan diversos como actitudes, gestos sonoros, o lógicas en los procedimientos).

Pasemos a nuestro ejemplo, el estudio de los eslóganes de manifestación<sup>2</sup>. El problema es determinar en la modulación del mensaje sonoro qué elementos podemos relacionar con la actividad social que supone reivindicar colectivamente en la calle. Los objetivos de esta actividad pueden sintetizarse en la voluntad de constituir un grupo socialmente visible, y configurar una imagen de fuerza y de determinación de este grupo frente a instituciones o grupos sociales opuestos. La elaboración de los eslóganes es parte importante en esta construcción de la imagen colectiva que se quiere ofrecer. Pero una análisis de los mensajes aparentemente no ofrece elementos de modulación sonora de esta imagen colectiva, aparte de la modulación estrictamente lingüística. ¿Podemos encontrar niveles del mensaje sonoro que comuniquen rasgos del colectivo manifestante?

Nos enfrentamos a unos mensajes de formulación cerrada, altamente codificados y con una disposición temporal muy definida. Los análisis desde un punto de vista de pertinencia –para los que hemos utilizado un procedimiento de determinación de unidades discretas siguiendo los

criterios de la lingüística estructural y las aplicaciones que de ellos realiza Arom, 1985— concretan una estructuración rítmica muy precisa que sirve de sostén a los niveles de resonancias verbales (rimas, etc.) y de articulación lingüística. A partir de este procedimiento de análisis podríamos dar por establecidos los mecanismos estructurales de este tipo de mensajes, útiles y homogéneos para cualquier tipo de eslóganes en un contexto cultural concreto. Pero el “juego” comunicativo que se produce durante la manifestación no se reduce a expresar homogéneamente unos mensajes que solo se diferenciarían por las palabras, sino que en la modulación de cada mensaje se transmiten —aparte de las palabras— diversos elementos de lo que podríamos llamar la imagen sonora del grupo. Esta imagen sonora, según nuestras observaciones, tiene más bien poco de improvisada y de casual, y es motivo de un trabajo de adecuación a las intenciones comunicativas durante el evento

Llamaremos *estilo* (concediéndonos una cierta licencia conceptual) al conjunto de elementos del mensaje que son claramente modulados por parte de los protagonistas del acto y que, en cambio, no forman parte de los elementos estructuralmente necesarios para que el mensaje sea entendido como un eslógan de manifestación “corriente”. Se trata, pues, de un nivel del mensaje que no tiene relevancia (o pertinencia) en cuanto a la estructura (es una elaboración de entrada innecesaria para que el mensaje sea percibido como un mensaje correctamente formulado en una situación precisa), pero esta modulación puede tomar una enorme relevancia por lo que atañe a la eficacia del mensaje y a su adecuación a las circunstancias comunicativas del momento. Tenemos numerosos ejemplos de este procedimiento en la utilización paródica de los mensajes musicales. Aprovechando un símil tecnológico, podemos decir que mientras el nivel de estructura necesaria es un nivel de signos discretos y claramente opuestos, a la manera de la información digitalizada, el nivel de modulación estilística se acercaría a un comportamiento analógico, donde la oposición binaria no sirve, sino que se trata de matices de grado o de volúmenes, de una continuidad no segmentada y más o menos difusa. De una oposición de blanco y negro pasaríamos a un nivel de matices menos definibles, más sugerentes y significativos, pero en un terreno en el que se hacen difíciles afirmaciones y certezas.

Nuestra propuesta no se aleja de algunas posiciones de la lingüística del uso:

*“los estilos son producto de una determinada elección de expresiones condicionada por la situación”*

*“el estilo es un interface, una zona de contacto entre la lengua y su uso, determinado por la situación y la cultura”* (Enkvist, citado en Castellà 1992:37)

En un tipo de mensaje encuadrado en una situación tan enormemente predeterminada, de formulación cerrada y previsible como es la de proferir eslóganes en una manifestación, esta modulación “estilística” será decisiva para entender lo que realmente está pasando en la relación interpersonal. La *estructura necesaria* solo determina “lo necesario” en la situación, mientras que los elementos realmente informativos, que contribuyen a dar las significaciones más matizadas y elaboradas, se modulan en gradaciones de interpretación menos unívoca, a veces calculadamente ambigua y más difícil de interpretar por parte de los posibles “receptores” del mensaje.

Para expresarlo con una metáfora que ayude a comprender cómo actúan estos niveles en un marco comunicativo claramente delimitado y de mensajes cerrados (que es lo que pasa en la gran mayoría de mensajes calificados de musicales), utilizaremos la analogía del juego de cartas, no muy lejano de la analogía del juego del ajedrez propuesta por Saussure. La distancia entre la proferación de eslóganes en una manifestación y la partida de cartas es la lucha con un resultado de ganador/perdedor en los naipes, que se aleja del “juego” de representación social en que se sustenta a grandes rasgos la manifestación.

Así en una partida de cartas el intenso diálogo entre los participantes se articula a través de tácticas, de engaños y de sobreentendidos que conducirán la confrontación a un resultado final (resultado que no se limita a ganador/perdedor, sino que es mucho más rico de interpretaciones y de matices). Un supuesto investigador externo que no conociera el juego, de entrada necesitaría comprender el nivel de funcionamiento necesario del evento: saber el valor y los sistemas de oposición de las cartas, aclarar las reglas básicas del juego, qué está

permitido y qué no en cada ocasión, etc. No estamos muy lejos de la investigación del etnolingüista que se enfrenta a una lengua desconocida y tiene que estructurar oposiciones fonológicas, reglas gramaticales y campos semánticos. También estamos cerca del etnomusicólogo eficiente que a través de un sistema de oposiciones y de combinaciones deduce el mecanismo necesario de estructuración de una determinada música exótica (como expone magníficamente Arom 1985). Pero si el observador de la partida de cartas se queda solo en la descripción de las reglas necesarias, ¿hasta que punto nos está ofreciendo una descripción lo bastante interesante o completa de lo que está observando? ¿Qué nos podrá contar de la emoción del juego y de los diálogos entre jugadores en cada momento? En realidad, los jugadores nunca actúan a partir de una enumeración de reglas. Hasta el extremo de que a muchos les sería casi imposible de efectuar una enumeración ordenada de las reglas necesarias del juego (como también serían incapaces de hacerlo los hablantes de una lengua o los músicos de un entorno cultural). En cambio, los jugadores no dudan ni un instante en el momento de aplicar las reglas a cada circunstancia precisa del juego a partir de una memoria fiel de situaciones, actitudes y procedimientos. Pero hacen bastante más que aplicar unas reglas: modulan éstas dentro de unos márgenes de actuación mucho más sutiles, las combinan con otros elementos del juego y también con otros elementos de su comportamiento personal y colectivo. Sin considerar estos matices y elementos (de tiempo, de ritmo, de anticipación, de gesto, de actitud...) que se mezclan con las reglas, sin tener en cuenta las transgresiones a las reglas o el intento de forzarlas en sus límites, difícilmente podríamos hablar de la globalidad del evento. La separación en dos niveles (uno estructural y otro de estilo) no deja de ser una abstracción, puramente funcional para el investigador, que en la modulación real del mensaje por parte de los protagonistas no se manifiesta de manera nada clara. El evento contemplado continuará ofreciendo una notable opacidad favorecida por la intrincada complejidad de factores que intervienen en él (coincidiendo en este punto con Certeau 1990: 51-52).

Para terminar, queremos detallar sintéticamente en los eslóganes de manifestación algunos de estos elementos del mensaje modulados significativamente y analizables. Tenemos que aclarar que, aunque en el presente texto no podamos incluir más información, en diálogo con

algunos participantes habituales en manifestaciones hemos tenido ocasión de contrastar su percepción de estas modulaciones sonoras y del significado que tienen para ellos dentro de la actividad de manifestarse en la calle.

1- Entonación y línea de entonación. En los eslóganes de manifestación las relaciones de entonación y la línea de entonación que dibujan los manifestantes en cada expresión no tienen pertinencia a nivel estructural: cualquier solución es posible sin modificar la “identidad” del eslogan. Pero en realidad se efectúan unas distribuciones de entonación según el entorno manifestante donde se localice la persona y sus hábitos fonatorios, y las posibilidades de línea de entonación se concretan según la imagen colectiva que se presume: de esta forma, en las manifestaciones observadas en París<sup>3</sup>, los grupos del PCF y sectores afines utilizan un recitado sobre una entonación bastante fijada y plana, mientras grupos de la izquierda “alternativa” (trotskistas, ecologistas, internacionalistas, o de estudiantes) modulan el mensaje en líneas bastante más pronunciadas y contrastadas tanto de movimiento como de ámbito. Éstos califican de “aburridos” los eslóganes del PCF, relacionando la imagen sonora con el perfil inmutable, de actitud seria y fijada del PCF.

2- Tempo y velocidad. En la misma orientación que la observación anterior, los eslóganes de tiempo estable nos ofrecen un parámetro sorprendente de comparación entre grupos manifestantes. Así pudimos determinar una regularidad de tempo metronómico entre grupos manifestantes en París y Barcelona. En el caso de París, el PCF ofrece una regularidad de pulsación metronómica entre 118-132, mientras que los grupos de la izquierda “alternativa” citados anteriormente utilizan una pulsación más rápida (132-146). En Barcelona ocurre algo parecido entre grupos de izquierda y grupos independentistas. También en la utilización de la aceleración se manifiesta esta voluntad de crear una proferación adecuada a la imagen pública que se quiere transmitir del colectivo.

En definitiva, creemos que el análisis de la modulación sonora del mensaje que se realiza en situaciones claramente delimitadas, como los eslóganes de manifestación, ofrece unas posibilidades de estudio importantes para determinar los mecanismos de expresión musical, y

enormemente útiles para ir forjando tanto orientaciones epistemológicas como observaciones de comportamientos. Además, en el análisis de actividades musicales mucho más encuadradas dentro de los implícitos culturales hegemónicos de la música en nuestra sociedad, como es el caso de la actividad musical que entra dentro de la concepción *obra de arte*, estos estudios de actividades musicales socialmente mucho menos marcadas como tales pueden revelarse como imprescindibles.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre el problema de lo que consideramos “musical” en nuestra cultura, pueden verse Ayats 1996 y 1997.

<sup>2</sup> Para la delimitación de que tipo de expresión entendemos como eslogan de manifestación, puede verse Ayats 1997: 165-168.

<sup>3</sup> En protesta contra la Guerra del Golfo Pérsico, enero-marzo de 1991, en París y Barcelona.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Arom, S. (1985):** *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 vol.. París. SELAF, Ethnomusicologie I.

**Ayats, J.**

**(1992):** “«Troupes françaises hors du Golfe». Proférer dans la rue: les slogans de manifestation”, in *Ethnologie Française*, XXII, 1992,3, p.348-367.

**(1996):** *Però... què és la música?*. Barcelona. Cafè Central, plaquette núm.88, 16p..

**(1997):** *La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol*. tesis de doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona.

**Castellà, J.M. (1992):** *De la frase al text: teories de l'ús lingüístic*. Barcelona. Empúries.

**Cereteau, M. de (1990, 1980):** *L'invention du quotidien: 1, arts de faire*. París. Gallimard (Union générale d'éditions).

**Enkvist, N. E. (1987, 1985):** “Estilística, lingüística del texto y composición”, en Bernárdez, E. (ed.). *Lingüística del texto*. Madrid. Arco/Libros.

**Widdowson, H.G. (1978):** “Discourse”, in *Teaching language as communication*. Oxford University Press.

# Análisis textual del entorno sonoro

Amparo Porta Navarro

Universidad de Valencia

## Resumen

La realidad sonora, en tanto que discursiva, nos habla de algo que está ausente. Ello implica una selección de lo que sería posible oír. A partir de ello se crea una aproximación al problema desde un enfoque comunicativo: La música del entorno cotidiano. Posteriormente se define el mapa sonoro, destacando el rock como discurso dominante de la cultura popular contemporánea. La Teoría del discurso permite su acercamiento y, desde él, la Educación Musical se sitúa en unos parámetros de la comunicación y la escucha, que rebasan los principios tanto de la Teoría de la Música como de las principales corrientes pedagógicas. La terminación del trabajo supone un recorrido práctico mediante el análisis de textos y discursos: La música en la publicidad, cine y libros de texto de diferentes niveles educativos.

## Abstract

Sound reality as a discourse, always speaks about something which is absent. This forcibly implies a selection about what could be possible. This is how a communicative approach to the problem develops: music in the surrounding environment. Later, the sound map gets defined and Rock emerges as a dominant discourse in the popular contemporary culture. The Theory of the Discourse makes possible its approach, and from it, musical education reaches parameters of communication and listening that exceed the principles of the main pedagogical trends. The end of this paper presents a practical review of different text and discourses: Music in commercials, films and textbooks of various educational levels.

La música vivió el cambio de siglo uniéndose a los medios de comunicación. Con ellos se hizo universal mediante tres factores que determinaron su incorporación a la vida del ciudadano medio. El primero fue su vinculación inmediata a los nuevos medios que aparecían entonces –*la radio, el cine y la televisión*– el segundo fue la explosión del *rock and roll*, el tercero fue la comunicación audiovisual de carácter industrial. Estos tres ejes determinan, también hoy, las características musicales del entorno que,

mediante la suma de los lenguajes y la nueva disposición de los elementos tradicionales, crean un mensaje sonoro no previsto desde el punto de vista musical, pero sumamente eficaz desde el comunicativo (Porta 1996: 31-59).

Ha pasado más de un siglo desde entonces y todavía estamos ante una asignatura pendiente. Enseñar a leer en el discurso sonoro contemporáneo aparece como un deseo demasiado lejano, sin embargo, la urgencia en la comprensión de la vertiente comunicativa de la música se observa en aspectos que la industria no esconde, como son: la utilización de frases musicales cortadas en los finales de los anuncios, la opción estilística que casi siempre es americana y tantos otros. La música accede a los medios desde su propio lenguaje, y la selección de instrumentos, por ejemplo, no es gratuita. Los sintetizadores multiuso se utilizan en anuncios de bajo coste, como son los de limpieza y golosinas y van dirigidos a espectadores de escaso poder adquisitivo. El carácter mutante de la música del entorno es una de sus características principales, por ello no se da casi nunca como un hecho aislado. Aparece por todos los lados y es que han cambiado sus escenarios y con ellos sus referentes. Sus lugares, tradicionalmente propios, como eran las iglesias, las plazas de los pueblos, los lugares de trabajo y las salas de conciertos han sido sustituidos por el cine, la televisión y los grandes almacenes. Desde ellos opera, haciendo que viaje con el sonido, el objeto deseado en la sociedad de consumo, el publicitario (González Requena 1989). La música utiliza sus estrategias y desde ellas se lanza de forma masiva, pero es recibida, mediante la escucha, de forma privada y frágil.

Siempre desde un altavoz, y, muchas veces unida a la imagen, la música crea la colcha afectiva de la historia que se cuenta junto a ella, o gracias a ella. Ninguna época histórica ha podido disponer de tanta música y tan variada como este final de siglo. Las formas de creación, producción y edición sonora no tienen precedente, son capaces de crear sus propios sonidos y también hacer que lleguen al espectador independientemente del lugar o momento en que se produjeron. Cuando su lanzamiento es industrial, es decir, casi siempre, la propia industria es quien la crea, nombra y retira del mercado en una carrera de relevos diseñada de antemano. La *máquina* y la industria, representan la parte más moderna de nuestro entorno sonoro cotidiano que, en su papel de portadores, utilizan un envoltorio igual de viejo que eficaz, la

capacidad de conmover de la música. Con estos tres elementos se constituye el nuevo caballo de Troya, por el que se deslizan desde anuncios de productos, emblemas de ideologías religiosas, políticas y culturales, hasta la percepción auditiva de una sonata clásica, una suite barroca, una balada irlandesa, una danza del Ghana o el nº 1 en los cuarenta principales. Cuando se une a la imagen en movimiento, como es el caso del cine, describe el mundo de valores del film y actúa de cómplice del espectador anticipándole la trama, o diciendo aquello que la palabra y la imagen no se atreven a decir.

Los Medios de Comunicación tienen en ella un cómplice inestimable, porque muchas veces es la que más sabe de aquello que se cuenta, o del plan comunicativo trazado de antemano, y así se incorpora a los mundos de ficción previstos, desde los cuales algunos elementos pueden ser destacados, investidos como ganadores, o condenados como crueles y maléficos. La música determina en muchas ocasiones el contexto afectivo del audiovisual del cual emerge un mundo de valores, como decía Coppola, sin que su presencia sea advertida, es decir, con muy pocas posibilidades de defensa por parte de un espectador que, fundamentalmente, no tiene conciencia de serlo.

La sociedad moderna ha generado a lo largo de este siglo multitud de espacios y soportes comunicativos en los que la música no permanece al margen, lo cual obliga a una revisión del concepto de música popular en la sociedad contemporánea. El paisaje sonoro del final del milenio dispone de muchos sonidos, pero representan sólo una parte del conjunto, el resto hay que buscarlo en la fusión de los lenguajes, mediante los cuales la música llega al conjunto y también a cada uno de los ciudadanos mass-media de la sociedad industrializada. Por todo ello se hace imprescindible y urgente crear formas de aproximación al análisis de textos y discursos sonoros que expliquen desde la Teoría aquello que la práctica utiliza con una gran precisión y rentabilidad.

## **Las estrategias discursivas**

Nuestra metodología de análisis contempla el fenómeno sonoro cotidiano de la Postmodernidad en su conjunto, por ello, parte, como

decíamos, de la fusión de los lenguajes. Se trata de una aproximación musical mediante un análisis ampliado que permitirá encontrar explicación a algunos de los elementos que, existiendo desde el ámbito de la Teoría de la Música, no son previstos como elementos intencionados en la creación sonora. Nuestro interés es, si no demostrar, sí al menos mostrar cómo la intención preside la utilización desordenada, fragmentada, discontinua, mutilada y adulterada de elementos considerados por la ortodoxia musical con sentido de unidad.

En principio, desde un nivel descriptivo, podemos decir que la música en la comunicación audiovisual utiliza el lenguaje convencional de la música, es transmitido de forma oral no escrita, utiliza una lengua extranjera y su difusión es masiva a culturas heterogéneas. Tiene todo el contorno comunicativo de final del milenio; incorpora todos los elementos de la ingeniería sonora y de la comunicación. Su importancia se basa más en lo que no dice que en lo que dice de forma explícita a través del lenguaje musical.

## **Carácter interdisciplinar**

El carácter interdisciplinar es uno de los elementos a utilizar en el análisis de los discursos sonoros contemporáneos, El soporte audiovisual en el que la música se instala, obliga a una revisión que la vincule y no desmembre del resto de los elementos comunicativos de los que forma parte. Porque, no podemos olvidar que, producen un efecto de sentido global en el espectador. La vertiente comunicativa de la música es la de mayor repercusión social y, sin embargo, la menos estudiada, tal y como decía Alain (1976: 356), requiere elementos de análisis cuyos procedimientos se sitúan en el campo de la Semiótica y la Sociología aunque sus contenidos sean musicales. Nos encontramos pues, ante una de las bifurcaciones básicas del análisis de la música contemporánea. La música actúa, como decíamos, desde su propio lenguaje pero se incorpora unida a la suma de otros, por ello el procedimiento de análisis no puede ser exclusivamente musical, porque si es así, podrá percibir

una parte del mensaje, mientras el resto seguirá igual de encubierto que hasta ahora. Desde el ámbito de la educación formal en cualquiera de sus niveles, la piedra angular de la LOGSE es el aprendizaje significativo, es decir, construido sobre el sentido que las cosas, conceptos, leyes, discursos, procesos, etc tienen para el que aprende. Todo ello nos remite al papel que la educación juega en este nuevo mapa sonoro.

### **La educación en este nuevo mapa sonoro**

Las fuentes donde bebe el currículo son los textos y discursos de la propia sociedad que les da forma. La manera de acceder a ellos será una de las tareas prioritarias de nuestro currículo que en educación musical, parte de las corrientes pedagógicas de la Escuela Nueva y articuladas en una serie de escuelas en las que las metodologías de Orff, Kodály, Willems y Martenot marcan sus ejes fundamentales. Tienen en común el principio de actividad, situar al niño como centro del aprendizaje y también el uso de la música elemental y del folklore. Sin embargo, todas estas metodologías, gestadas a finales del siglo XIX, fueron puestas en práctica en el primer tercio del siglo XX. Este primer tercio de siglo ha sido decisivo en nuestro cambio comunicativo, en el que se pusieron las bases de nuestro entorno sonoro, basado en la máquina y en las estrategias industriales aplicadas al ámbito de la comunicación y consumo. Pero fue en la segunda mitad del siglo, con la explosión del *rock and roll* y la aparición de la industria del disco cuando los ejes comunicativos tradicionales de la música se tambalearon, mientras las metodologías creadas por los pedagogos mencionados se mantenían al margen de dichos cambios, sencillamente porque no fueron vividos por sus autores (Porta, 1998). Los principios básicos mencionados unas líneas más arriba siguen vigentes pero incorporando elementos nuevos como son la realidad virtual, el sonido analógico, los procedimientos digitalizados y las mil y una formas de utilización de la reproductibilidad sonora. Todo ello, mediante una relación causa-efecto un tanto indeterminada, ha provocado un cambio cuantitativo y también cualitativo en los destinatarios y en los referentes (Benjamin, 1983).

## ANÁLISIS DE TEXTOS Y DISCURSOS SONOROS

La pirámide ha de ser invertida, para lo cual hemos de escuchar el entorno y observar, desde la Teoría, donde queda situado y cuales son las parcelas no explicadas. Si, tal y como decía González Requena (1989: 17), la Ciencia tiene carácter discursivo, aquello que aparece en nuestro mapa cognitivo llamado mundo, casi siempre de características urbanas, también tendrá que ser contemplado desde su ángulo de visión, para observar las contradicciones que uno y otro tienen en la vida diaria y también en la Teoría.

La identificación del entorno sonoro cotidiano es imposible, pues su carácter discursivo se define por su ausencia. Únicamente podemos aspirar a aproximarnos a él utilizando algunas de sus huellas. Hemos seleccionado dos de ellas, nuestros textos del entorno serán la banda sonora de la publicidad y también del cine de animación. Se trata de aproximaciones de tipo cualitativo en las que, mediante la discontinuidad, podemos acceder al sentido, que nunca tiene carácter estadístico por estar situado en el ámbito de la escucha y, por tanto, en la recepción sonora, terreno absolutamente privado y irrepetible. La tercera huella que hemos rastreado es la de algunos textos curriculares que no serán analizados en estas líneas. Sin embargo, queremos indicar cómo los libros de texto de Educación Infantil, Primaria y Secundaria muestran las mismas contradicciones que el resto de los discursos culturales contemporáneos. Desde el ámbito conceptual se selecciona como Música una parte muy limitada de lo que sería su concepto actualizado. Fuera de este terreno nada tiene cabida y como lo no nombrado niega su existencia discursiva, se muestra un panorama para el que escucha y aprende contradictorio en la medida en que la teoría describe y analiza una música que casi nunca encuentra en el entorno. Y al contrario, aquello que su entorno sonoro ofrece no tiene interpretación teórica (Porta, 1996: 451-524). De esta forma volvemos al inicio de este texto recordando las palabras de Coppola,: La principal arma de la música de cine es que su presencia pasa inadvertida para el espectador. Coppola hablaba de la música cinematográfica, pero este mismo principio se vuelve mucho más preocupante cuando hablamos de la publicidad, cine de animación, propaganda política, culturas dominantes, o derecho a la diferencia.

## **Metodología de análisis**

Como metodología de análisis optamos por el análisis musical, sociológico y semiótico. El análisis musical nos permitirá acceder a los elementos del lenguaje de la música que nuestro entorno sonoro utiliza de forma preferente. Sin embargo, nuestra intención será ver cuáles son sus elementos musicales constitutivos y también cómo son utilizados. Aquí es donde el procedimiento de análisis tendrá que utilizar otras disciplinas que permitan interpretar modificaciones significativas en el terreno estilístico, formal, tímbrico, etc. Por el análisis sociológico de textos y discursos accederemos a la discontinuidad, mediante catas que permitirán descubrir aspectos justificables desde la Sociología y que utilizan la música de forma subsidiaria. La repetición de determinados ingredientes actuará de síntomas de aspectos no observables desde el análisis musical. Por último, el análisis semiótico, permitirá acceder a la escucha, reducto, como decíamos privado y frágil, al cuál, de forma paradójica, todo el aparataje tecnológico e industrial de la Postmodernidad va dirigido. Este es el elemento más anónimo y a la vez determinante del fenómeno que analizamos.

## **El análisis del contenido musical en publicidad**

La música como medio de comunicación, nos permite acceder al análisis de contenido. El lenguaje sonoro es una forma de representación en el cual la verdad es sustituida por la verosimilitud, mediante sonidos que sustituyen a las cosas de la misma forma que el mundo se sustituye por el propio discurso (Krippendorff 1990).

La publicidad ofrece la posibilidad de acceder a su análisis sonoro de la cultura popular contemporánea por varios motivos. El primero de ellos es su carácter de cotidianeidad, de ser compañero habitual de los *mass-media*; en segundo lugar su carácter público y continuo brinda la posibilidad de considerarlo testigo presencial de los sonidos, formas musicales y estructuras de una determinada época histórica, la del final del milenio; en tercer lugar expresa y crea opinión acerca de los valores que proporciona el entorno sonoro y que se sugieren de manera explícita -por lo que se escucha- o implícita -por lo que calla-. Y todo ello, se

entiende tanto por las redes que construye el discurso musical, considerado en su valor de estructura formal construida en el tiempo que dura el anuncio -el tiempo del enunciado- como cronológico para el que escucha -el tiempo del espectador- porque supone una percepción temporal precisa, que se incorpora al acontecer regular de la periodicidad del tiempo vivido individualmente; como por el uso particular que hace de los instrumentos, de la voz, el ritmo, la melodía, el uso de las tonalidades y los modos, el tempo y el estilo. De la misma manera se incorpora la mezcla de los lenguajes, formando parte del discurso en un nuevo espacio comunicativo en que la música y la palabra, sincronizadas con la imagen, se potencian por fusión o bien por supresión de alguna de ellas en determinados momentos. Los mensajes a extraer son muchos y variados. Considerando como metodología de trabajo de análisis, el desarrollo sistemático del análisis de textos y discursos (Ibañez,1985), vamos a realizar una primera traslación metodológica que nos permita observar el texto musical en su conjunto desde tres grados de proximidad: Lo verosímil referencial, verosímil poético y lo verosímil tópico.

Lo *verosímil referencial*. Situado en el nivel nuclear del análisis de contenido, se centra en la palabra como porción de verosimilitud más elemental del texto. Por ello utilizaremos la parte más nuclear del lenguaje musical, la referida a las cualidades del sonido, así como determinadas características del estilo.

Lo *verosímil poético*. Aunque también se sitúa como un componente nuclear del análisis de contenido, define un nuevo nivel de proximidad, el de la frase o pequeño párrafo. Desde el ámbito musical tomaremos como texto de referencia la estructura musical del anuncio, observando cómo está construido y acabado, recurriendo para su interpretación al análisis semiótico. El lenguaje musical es aquí utilizado de forma perversa y subversiva, como una forma de transgresión de la verosimilitud del propio discurso.

Lo *verosímil tópico*. La dimensión tópica del discurso es la que le confiere mayor estabilidad, nitidez y coherencia desde el punto de vista ideológico, en la medida en que un tópico es un discurso ocupado por un gran grupo, sector o tendencia. Por ello requiere todo el conjunto del texto musical para su análisis.

## Los seis ejes constructivos

El análisis revela unas características musicales propias de la música en publicidad que afectan a su diseño desde el momento en que se crea. Veremos en primer lugar los principales ejes constructivos de la banda sonora, o mejor musical, para dar paso, después, a la elaboración de un cuadro general donde aparecen sus diferentes ejes constructivos, articulados de manera concreta para la creación sonora de anuncios concretos. Podemos reconocer en la música para publicidad un total de seis ejes constructivos para la fabricación de la música de anuncios. En todos ellos está presente la música como un objeto de diseño. Se trata de combinaciones; música y ruidos; música y silencio; utilización de diversos estilos; posición del eslogan en la forma musical; así como la utilización de la caída de tono y del calderón.

### *Combinaciones*

La utilización de diversas combinaciones abarca desde el uso combinado del tempo hasta la mezcla de sonidos acústicos y analógicos siendo estos últimos los más frecuentes, pasando por la utilización mezclada de pequeños fragmentos de canciones diferentes.

### *Música y ruidos*

Vemos ahora una nueva forma de construcción de la forma musical. Se trata de crear una estructura musical con la combinación de la música y el ruido, muy alejado de las pretensiones de los músicos de música concreta y aleatoria del primer tercio del Siglo XX. Aquí el ruido no tiene sentido musical sino de contraste, más aún, de impacto, puesto que se produce, bien al inicio del anuncio o bien al final, básicamente cuando no ha comenzado o bien ya ha acabado el texto hablado y/o cantado.

### *Música y silencio*

La música está compuesta por contrapunto de sonido y silencio, tal y como decía Boulez, pero la manera en que lo utiliza la publicidad es diferente, la música para en determinados momentos, y ocupa su lugar el silencio, creando de nuevo una forma musical especialmente contemporánea y cotidiana. Mediante la combinación de música y silencio se consiguen formas musicales donde, siempre al servicio del objeto de deseo, éste, el silencio, refuerza su efecto. En el conjunto de

anuncios estudiados, la presencia del silencio se produce al inicio o al final del propio anuncio, creando un efecto de expectativa o cierre. Sin embargo, su utilización es igual de variada que de eficaz, y todos hemos escuchado anuncios que incorporan el silencio en los tres principales segmentos narrativos de *spot*.

### *Utilización de diversos estilos*

Nos encontramos con una de las maneras de crear formas musicales nuevas, es decir, formar estructuras a partir del parcelamiento y amalgama de estilos provenientes de momentos históricos y culturas diferentes. Éstas cambian ahora su contexto, y tienen una presencia importante en la vida cotidiana de los mass-media. Nada escapa a ello, se producen mezclas tan variadas, que apuntan más a una procedencia de la combinatoria, que un juego de investigación creativa. En la publicidad analizada se combinan estilos especialmente dispares.

### *Posición del eslogan en la forma musical*

Éste es, posiblemente, el eje estilístico central de todos los estudiados. Todo en el anuncio gira en torno al producto y las estrategias de venta han ido perfilando la forma musical más adecuada para que produzca el mensaje más eficaz posible. Los datos son suficientemente significativos por sí mismos. Destacaremos algunos de los puntos analizados por sus consecuencias comunicativas. En primer lugar vemos cómo el eslogan es lo último que se escucha, siendo destacados los motivos melódicos sencillos y pegadizos como sus vehículos preferentes. Se observa también cómo la forma musical, en ocasiones, se estructura en partes -binarias, ternarias e incluso cuaternarias- para retrasar el efecto musical asociado al eslogan que, por conocido, es esperado hasta el final del anuncio. La solución de continuidad no es adoptada en ningún caso, más bien al contrario, se procede por motivos o secciones que contrastan entre sí, y después del máximo contraste surge el eslogan. Destaca igualmente cómo el publicista elige el componente más melódico para colocar sobre él el eslogan, que queda instalado en el componente más afectivo de la música, la melodía. Aparece claramente contrapuesta a otros elementos musicales, tales como los obstinatos rítmicos que tienen un poder de preparación, de introducción rítmica basada en la repetición, de la misma forma que, si es posible por el coste, colocan el eslogan sobre la parte más elaborada

de la tímbrica como son los sonidos de piano, orquesta, voz humana o coro.

Por último destacamos la sincronía entre música y texto, elemento de máxima perversión que tiene en el eslogan su máxima concreción. Todavía más perverso es el caso del anuncio 23 de la muestra observada correspondiente a *Coca Cola*, donde en un estilo polifónico *a capella* se interpreta una frase musical precedida por una introducción y con un final cadencial al estilo blues. Pero todo ello es realizado con sobreimpresión del texto en inglés que cambia de color a medida que va siendo cantado, en definitiva utilizando la técnica del *Karaoke*. Tiene como letra de la canción, el texto del propio anuncio que, a pesar de ser interpretado en inglés, incluso en su pequeña parte hablada, repite más que ninguna otra, la palabra *Coca Cola*, de la misma manera que se percibe sobre todos los colores, con más frecuencia y estrategia en la colocación, el color rojo.

#### *La Caída de tono y el Calderón*

Observamos con una cierta frecuencia la presencia de la caída de tono y el calderón. La caída de tono, produce en publicidad el efecto de desenchufar el aparato reproductor de música. Es utilizado en un número considerable de anuncios y aparece al final de la frase musical, cerrando en todos los casos el spot, cuando ya ha finalizado el eslogan tanto cantado como hablado. El otro elemento al que queremos hacer alusión, el calderón, es un elemento de tensión añadido, mediante el cual se sabe que de nuevo comenzará a escucharse la música, por repetición o por continuidad; es pues un elemento del suspense musical. Pero, la publicidad no lo utiliza así, su función es la de una nueva forma de acabado, y acaba en el suspense, en el parar transitorio de la música, que espera ser retomada, sin que ello se produzca.

### **Cuadro general comparativo**

Terminaremos viendo de qué manera los nuevos ejes de constitución de la música en publicidad no tienen un perfil homogéneo, más bien al contrario obedecen a una labor de investigación importante por parte de los publicistas, que seleccionan no sólo sonidos sino estrategias

discursivas musicales diferenciadas, pensando en sus productos, que es tanto como decir en sus clientes. Hemos seleccionado tres tipos de productos fabricados para consumidores de perfiles diferentes, y la música ahí también está presente, proporcionando un marco auditivo al producto, pero también cognitivo y comunicativo al que escucha. Por ello supone, junto con otras, una experiencia sonora cotidiana de carácter cultural. Hemos realizado una síntesis a partir de tres categorías: Los anuncios de automóviles, los anuncios de cerveza y los anuncios de limpieza. La utilización de la tímbrica, el estilo, la estructura formal de cada uno de los anuncios, así como el tipo de final con que se cierra el anuncio nos permite observar una cierta tendencia en la red analizada.

En primer lugar observamos una clara indiferenciación musical en los productos de limpieza, lo cual es indicador de una menor planificación en cuanto a la elaboración de la banda sonora. Si bien se utiliza como estructura formal preferente la frase musical en la que el final, se da igualmente con carácter suspensivo como conclusivo. El análisis tímbrico de los anuncios de estos productos indica una cierta tendencia en la medida en que se producen sin música o con sonidos analógicos, es decir, o no existe música o bien es producida desde productores sonoros basados en la imitación tímbrica. En cuanto al estilo, no obedece a ningún estilo específico, es aquel creado en el laboratorio sonoro, en el momento, con referencias musicales poco precisas, pero con características melódicas concretas de motivos altamente tonales, en ritmo binario, con forma musical basada en la pregunta-respuesta. Todo ello no es ajeno al público más frágil, que es el receptor directo de los productos que anuncia este grupo.

En cuanto a los anuncios de automóviles ofrecen un análisis mucho más preciso. En la selección sonora optan por un tipo de sonido analógico o acústico, pero en ninguno de los casos se produce la mezcla de ambos, produciendo con ellos un cierto efecto de autenticidad, coherencia y exclusividad. Como elección estilística preferente utilizan estilo musical americano, lo cual ya es un indicador de estatus técnico y económico. Por último la estructura musical que da forma a sus bandas sonoras destaca el efecto de mosaico existente en toda la publicidad, pero que toma en el caso de los automóviles un carácter de amalgama en estructuras ternarias compuestas por mezclas de estilos, de música y ruido, o bien, preferencia por frases musicales o motivos repetidos

estratégicamente y terminados en la mayoría de los casos de forma suspensiva.

Los anuncios de cerveza, dirigidos al sector más joven optan por una tímbrica no analógica, los anuncios escuchados parten de sonidos de instrumentos populares o bien electrónicos, en sentido puro, es decir, aquellos en que el sonido es peculiar y propio y por lo tanto no obedece a imitaciones. En cuanto a la forma musical optan, mayoritariamente, por las estructuras ternarias en las que se dan amalgamas de estilos y mezcla de música y ruidos, en muchos casos cotidianos. Y todo ello tiene el estilo del musical americano, o bien el estilo propio de la música popular con un cierto carácter internacional. En cuanto a la forma de terminación del anuncio suele ser la frase musical de carácter conclusivo.

La desviación poética, utiliza en la música de anuncios la transgresión perversa y también la subversiva, formando parte de ello los valores postmodernos exagerados al límite, sin ningún tipo de sugerencia, todo en la televisión se hace explícito, tal y como decía González Requena, y la música participa de ello. De esta forma se produce la verosimilitud lógica, como la manera en que se articula la cadena lógica a partir de la verosimilitud poética, en sus dos vertientes, tanto en la creación de los eslabones como su articulación en la cadena. Los que más destacan en el análisis precedente, son los argumentos paradigmáticos, estableciendo relaciones de comparación, en la medida en que fuerzan la construcción de paradigmas. En ellos se utilizan tanto las inversiones, como las comparaciones, amalgamas, suspenses, etc.

### **Análisis de la banda sonora de un largometraje de animación: *El rey león***

Remitimos para su análisis detallado a Porta, A *El Metrónomo Pulsional del Rey León. Análisis de la banda sonora* del cual ofrecemos aquí un breve resumen.

El análisis sonoro de la película *El rey León* (Disney 1995) se inscribe en el discurso musical del cine de animación. Desde este ángulo observamos cómo su banda sonora se encuentra entre la música y la

emoción pulsional utilizando para ello diferentes recursos y procedimientos narrativos, musicales, psicológicos y semióticos. Una aproximación a la narratividad, los mecanismos de identificación y proyección así como al montaje, instrumento fílmico por excelencia, desvela cómo la banda sonora consigue formas de continuidad narrativa. Las estrategias persuasivas y seductoras sonoras utilizadas pertenecen, en muchos casos, al discurso publicitario, utilizando, entre otros recursos, las posibilidades electrónicas de manipulación del sonido basadas en la reproductibilidad. El sustrato ideológico se percibe por el juego de continuidades y discontinuidades, suturas y roturas del sonido en la película. De la misma forma que las opciones estilísticas, instrumentales y formales, resaltan los futuros posibles que la película delinea. La utilización del *leitmotiv* y de las nuevas formas de la técnica de la *variación*, como son la fusión y metamorfosis de melodías y temas, desvelan unos objetivos comunicativos hacia los que se dirige al espectador. Por último la aproximación a la estructura narrativa permite ver la correlación entre música y red de conflictos, tiempo de la narración y correspondencia entre recuerdos y proyectos, mediante estilos musicales entre los que figura de forma destacada el musical americano. La metodología de análisis de textos y discursos utilizada es la combinación del musical, semiótico y sociológico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alain. O. (1976):** *La Música, los hombres, los instrumentos, las obras.* Barcelona. Planeta
- Benjamin W. (1983):** *Discursos interrumpidos.* Madrid, Taurus
- Blanquer, A. (1989):** *Análisis de la forma musical.* Valencia. Piles
- Feuerhahn, N. (1978):** *L 'enfant, objet publicitaire. Analyse psychosociologique de ses représentations et des systèmes de valeurs qui lui sont-jacc* Tesis del tercer ciclo, París Université de París, Centre de d'Ethonologie social
- Gombrich, E.G.:** *Arte e Ilusión.* Barcelona. Gili
- González Requena, J. (1989):** *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real.* Madrid. Akal,
- Greimas A. J. Courtes J, (1991):** *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid. Gredos
- Ibañez, J R. (1985)** *Análisis sociológico de textos y discursos.* Int Sociol
- John, E. y Rice, T. (1994):** *The Lion King, Original songs,* Hall Leonard Corporation, USA,
- Krippendorff , K. :** *Metodología de análisis de contenido, Teoría y práctica.* Barcelona. Paidos Comunicación.
- Lozano, J. (1993):** *Análisis del discurso, Hacia una semiótica de interacción textual.* Madrid. Editorial Cátedra.
- Llacer Pla , F. (1987):** *Guía analítica de formas musicales.* Madrid. Editores Real Musical
- Mariniello, S. (1992):** *El cine y el fin del arte. teoría y práctica cinematográfica,* Título Original *Teoría e prassi cinematográfica in Ceu Kuleshou.* Madrid. Cátedra.
- Molino, J.:** “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en Jeu.* N° 17. Paris Seuil, págs 37-62

**Piaget, J. (1981):** “El papel de la imitación en la formación de conceptos”. Madrid. *Cuadernos de Pedagogía*, Pablo del Río Editor, Monografías 2, Piaget

**Porta, A. (1996):** *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículo de Educación Musical*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.

**(1998):** *El metrónomo pulsional del rey León. Análisis de la banda sonora*. Colección Eutopías. Universidad de Valencia

**(1998):** “Hábitat sonoro, currículo y clase de Música”. *Eufonía* Nº 12. pp. 25-35. Barcelona. Graó

**Talens, J. (1994):** *Escritura contra simulacro (El lugar de la literatura en la era electrónica)*. Valencia. Eutopías.

**Ulrich, M. (1982):** *Atlas de la música vol. y I y II*. Madrid. Alianza Editorial.

**Willems E. (1977):** *L'oreille musicale*. Promúsica.

**Zamacois J. (1987):** *Curso de Formas Musicales*. Barcelona. Labor.

**Walt Disney Company (1995):** *El rey león*. Color 84:44 minutos aproximados. USA

# LA MÚSICA EN LA TRADICIÓN



# A música tradicional popular do Algarve

**Rui Jerónimo**

Professor de Educação Musical

Presidente do Grupo Musical de Santa Maria de Faro

## Resumo

O Algarve é a província de Portugal situada mais a Sul do seu território continental. Embora pequeno, apresenta diferenças importantes: a zona litoral é povoada preferencialmente por gente do mar, queimada pelo Sol, mais supersticiosa e emotiva, permeável à novidade e à aventura; a zona serrenha é mais conservadora e independente, presa à terra e ao lar doméstico, mais enérgica e empreendedora.

Sendo a identidade deste povo influenciada por diversos valores e culturas que marcaram profundamente a sua idiossincrasia, as suas características são fruto de um processo de miscigenação cultural que ao longo da história tem operado uma maior pressão do exterior na zona litoral e permitido um ritmo muito mais lento na transculturação efectuada na serra. As transformações tecnológicas e comunicacionais da vida moderna vieram trazer um grande cosmopolitismo ao litoral e, paralelamente, desertificar humanamente o interior, o que produziu uma brutal descaracterização da sociedade algarvia.

Porque a música é um factor que reflecte a vida social e ao mesmo tempo a condiciona, urge estudar a sociedade algarvia nesta dimensão, uma vez que a história, a geografia, a etnografia e a sociologia do Algarve têm sido feitas, sempre à margem da sua música tradicional. Desse modo, se poderá obter um maior número de elementos de base necessários aos estudos comparativos a fazer. A música tradicional do Algarve caracteriza-se pela predominância das canções. A sua expressão vocal popular é monódica. As canções tradicionais revelam que, para as mesmas letras, se criam melodias diferentes; parece ser mais fácil improvisar uma nova melodia, do que memorizá-la. O género *voix-de-ville* (melodias a que se adaptam letras diferentes), é o tipo mais utilizado nos combates e despiques (descantes), mas mesmo nestes, é usual mudar sistematicamente os estilos. Nas melodias, revela-se uma apetência para a utilização de intervalos descendentes de 4ª. Justa. Existe, também, a subtil colagem de diferentes temas numa só composição, indiciando a facilidade de adaptação e a curiosa forma como o povo se tem moldado às diferentes situações a que esteve sujeito. Assim, a especificidade da música tradicional do Algarve deverá sempre ser entendida num ponto de vista mais dinâmico do que estático. Uma das características principais é a sua capacidade de abertura e predisposição para a aceitação de outras culturas musicais e posterior assimilação com as suas próprias tradições.

## Résumé

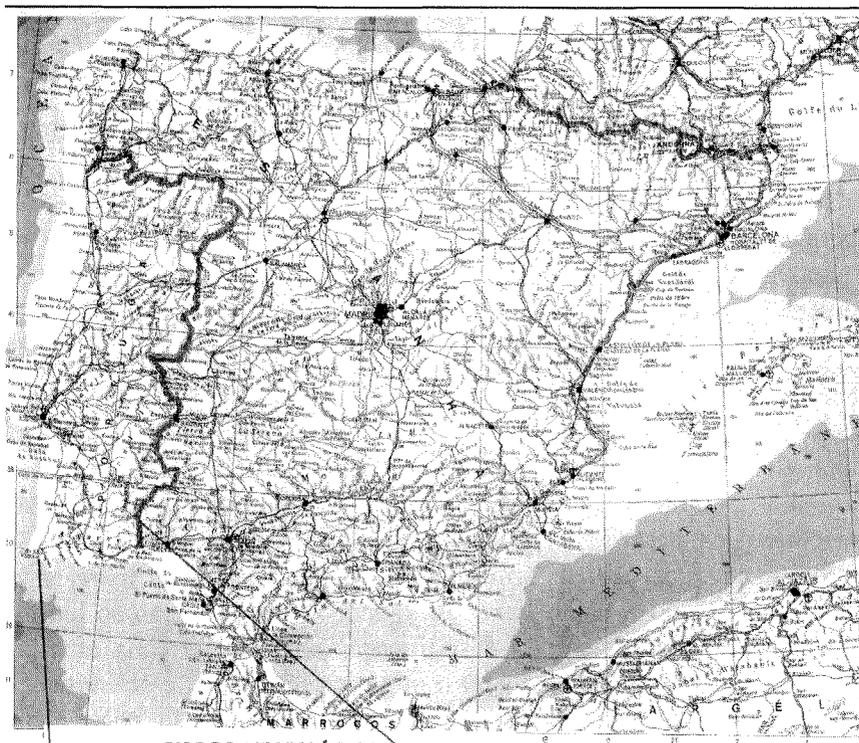
L'Algarve est la région du Portugal située le plus au sud de notre territoire continental. Quoique petit, cette région présente des différences importantes. Le littoral est habité par des gens de la mer, bronzés par le soleil, mais superstitieuses et émotives, perméables à la nouveauté et à l'aventure. Les gens de montagne (serrenhos) sont plus conservatrices et indépendantes, prises à la terre et au foyer, mais énergiques et entrepreneuruses.

L'identité de ce peuple est influencé par de différentes cultures et valeurs qui ont marqué profondément son idiosyncrasie, et ses caractéristiques sont le résultat d'un processus de métissage culturel qui au long de l'histoire a opéré une pression majeure de l'extérieur vers le littoral et qui a permis un rythme beaucoup plus lent dans la "transculturation" effectuée en montagne. Les transformations technologiques et de communication de la vie moderne ont apporté le cosmopolitisme au littoral et un désert humain à l'intérieur. Cela a produit une perte de caractère de la société de l'Algarve.

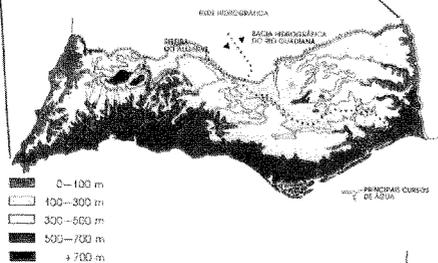
Puisque la musique est un facteur qui reflète la vie sociale et la conditionne, il est urgent l'étude de cette société dans ce domaine, vu que l'histoire, la géographie, l'ethnographie et la sociologie de l'Algarve ont été faits sans la musique traditionnelle. Ainsi, on pourra obtenir un plus grand nombre d'éléments nécessaires aux études comparatives. La musique traditionnelle est caractérisée par la prédominance des chansons. L'expression vocale du peuple est monodique. Les chansons traditionnelles révèlent que, à travers les mêmes mots, ont produit de différentes mélodies; il paraît que c'est plus facile l'improvisation d'une nouvelle mélodie, que de l'apprendre par cœur. Le genre "voix de ville", des mélodies qui s'adaptent à des mots différents, est le plus utilisé dans les combats et des revanches (*descantes*), mais dans ces derniers, il est habituel de changer systématiquement les styles. Dans les mélodies on révèle une appétence pour l'utilisation d'extraits descendants de la 4.ème Juste. Il y a aussi un subtil collage de différents thèmes dans une seule composition, en donnant des indices de facilité d'adaptation et la façon bizarre dont le peuple s'est modelé à de différentes situations qu'il subit. Ainsi, la spécificité de la musique traditionnelle de l'Algarve devra être comprise dans un point de vue plus dynamique que statique. Une de ses principales caractéristiques est la capacité d'ouverture et la prédisposition pour l'acceptation d'autres cultures musicales et sa postérieure assimilation par ses propres traditions.

## Introdução

O Algarve é a província de Portugal situada mais a Sul do seu território continental. Tem uma forma sensivelmente rectangular com limites naturais bem definidos: banhado a Sul e Oeste pelo Oceano Atlântico, a Leste separa-se de Espanha (Andalusia) pelo rio Guadiana e a Norte confina com o Alentejo. Entre o Algarve e o Alentejo há uma zona montanhosa, a Serra do Algarve, que sempre constituiu uma barreira natural quase intransponível e um reduto que permitiu a



ESBOÇO MORFOLÓGICO



DIVISÕES NATURAIS



cristalização de tradições seculares. No final do séc. XIX, com a construção da via férrea, tornou-se mais fácil a travessia desta faixa de

relevo acidentado. Assim, até aí, todos os acessos ao Algarve se faziam de forma privilegiada através da água: por via marítima (a Sul e Oeste) e fluvial (a Leste).

Pela sua situação geográfica, o Algarve, embora pequeno, apresenta diferenças importantes: a zona litoral é povoada preferencialmente por gente do mar, queimada pelo Sol, mais emotiva e supersticiosa, permeável à novidade e à aventura; a zona serrenha é mais conservadora e independente, presa à terra e ao lar doméstico, mais enérgica e empreendedora.

Sendo a identidade deste povo influenciada por diversos valores e culturas que marcaram profundamente a sua idiossincrasia, as suas características são fruto de um processo de miscigenação cultural que ao longo da história tem operado uma maior pressão do exterior na zona litoral e permitido um ritmo muito mais lento na transculturação efectuada na serra. Esta situação de equilíbrio secular alterou-se radicalmente, pois as transformações tecnológicas e comunicacionais da vida moderna, que vieram trazer um grande cosmopolitismo ao litoral, provocaram, inversamente, a desertificação da zona serrenha interior, devido à emigração massiva para o litoral e o estrangeiro. Na serra, os poucos que ficaram, normalmente os mais velhos, não conseguem manter as tradições nem o seu *modus vivendi*. No litoral, a amálgama de desenraizados provenientes de diferentes origens (gente da serra que veio para o litoral, nacionais que aqui trabalham e residem ou estão em passagem, estrangeiros de diferentes países que se fixam ou que fazem turismo), produz fenómenos próprios deste tipo de tecido social. A alteração na Serra do Algarve produziu, assim, uma brutal descaracterização e desequilíbrio em toda a sociedade algarvia, patente, por exemplo, no elevado número de suicídios e parasuicídios, no maior índice de sinistralidade rodoviária da região europeia e no emprego sazonal e desemprego de longa duração.

Podemo-nos questionar sobre a necessidade, ou não, da música popular tradicional algarvia no desenvolvimento equilibrado, sustentado e integrado da região. Sendo algo do passado, em que medida e de que forma pode intervir no tecido social da actualidade? Será que, analisando os processos em que ela esteve presente e interviu, no passado, nos iluminarão o presente e perspectivarão mais enquadradamente o futuro?

Não poderá a música popular tradicional estabelecer pontes e horizontes na vida presente e futura?

Actualmente, na nossa sociedade materialista, impregnada de consumismo e reducionismo, a música é, muitas vezes, considerada um aspecto não-essencial e até periférico da vida. Por outro lado, a música é propagada por meios de comunicação, em níveis assustadores que destroem a capacidade de reconhecer as condições de desenvolvimento da nossa sociedade e da nossa cultura.

Na herança cultural de um povo, a música tem grande importância, por ser um testemunho fiel dessa mesma cultura, da sua história e do seu génio criador. Em particular, a música tradicional é um ponto de referência espiritual e sensorial da natureza desse povo. Porque a música é um factor que reflecte a vida social e ao mesmo tempo a condiciona, urge estudar a sociedade algarvia nesta dimensão. Por outro lado, tendo a história, a geografia, a etnografia e a sociologia do Algarve sido feitas, sempre à margem da sua música tradicional, importa esclarecer e aprofundar a importância e contributos desta na identidade do povo algarvio, no sentido de obter mais elementos para os estudos comparativos a fazer. Assim, o Grupo Musical de Santa Maria de Faro e a Casa da Cultura António Bentes de S. Brás de Alportel têm, de forma sistemática, procedido ao levantamento e recolha das mais genuínas tradições musicais do Algarve. Através do registo, estudo e divulgação da memória musical popular algarvia será possível obter modelos de comparação que permitirão perspectivar de forma mais adequada o devir. Os resultados deste projecto de colaboração encontram-se disponíveis na revista de publicação anual *Algarve - Tradições Musicais* (I - 1995, II - 1996, III - 1997).

## **1. Influência da música na evolução político-social dos povos**

A maior parte das tradições musicais estabeleceu um sistema bastante especificado de elementos sonoros característicos. No entanto, a cada elemento sonoro falta a conexão simbólica com um

conceito/significado/ideia característica de uma linguagem. Além disso, a linguagem pressupõe que havendo um emissor que transmita uma mensagem, ela seja posteriormente descodificada por um receptor. Portanto, a música é, apenas, uma progressão sonora não-linguística organizada no tempo, propiciando um meio de comunicação de carácter predominantemente emocional que agrada ao ser humano como um todo e influencia a sua personalidade integral. Enquanto a linguagem verbal é clara e compreensível, a música, pelo seu efeito emocional e integrador, permite comunicar toda uma gama de emoções e conteúdos que se enraizam nas camadas mais profundas da personalidade, onde percepções sensoriais, sentimentos e pensamentos se integram. Assim, a música é uma não-linguagem, mas é tanto ou mais valiosa quanto a linguagem das palavras e conceitos.

No âmbito psicológico, a sensação auditiva leva à percepção, que é selectiva e só assimila parte dos dados físicos do som, por ser condicionada e influenciada por vários factores de ordem psicológica mas também sócio-cultural. A percepção conduz à experiência e, só então esta se torna uma vivência. O estabelecimento de interacções com o meio vai-se concretizar em certos comportamentos bem definidos, pois a vivência de sentimentos, tornando-se em emoção, produz em nós mudança instantânea, e o hábito de sentir emoções, através dessas representações da realidade, torna-se semelhante a senti-las na realidade, influenciando as nossas atitudes e determinando os nossos comportamentos.

Um dos factores psicológicos mais importantes neste processo é a memória: memória de evocação (reprodução do passado no presente) e memória de reconhecimento (identificação do presente com o passado), que produzem imagens mentais reprodutivas e antecipadoras. Pela memória, o que antes era domínio da percepção transforma-se, quanto ao seu conteúdo, numa ideia presente. Por outro lado, a imaginação, que permite tornar presentes imagens na mente, sem que elas sejam apresentadas na realidade física, dá ao comportamento humano uma maior dimensão temporal, por recriar imagens e elaborar novas estruturas, através de um arranjo de percepções anteriores fornecidas pela memória. O binómio, memória e imaginação, de forma subtil, produz imagens mentais reprodutivas e antecipadoras necessárias à construção equilibrada do futuro: um grau de extrema rigidez e

inflexibilidade produzirá a estagnação mas, uma situação de total anarquia musical (superinovação) pode revelar-se fatal.

A questão da rigidez *versus* inovação, constitui um factor importante para qualquer cultura que aceite o ponto de vista de que a música possui a capacidade de transformar - degradar ou aperfeiçoar - o indivíduo e, em geral, a sociedade.

## 2. A Evolução da Música Popular Tradicional do Algarve

Na evolução da música popular tradicional algarvia, identificamos três etapas. A primeira, algo indefinida no tempo e na memória, tem o limite superior nos sangrentos acontecimentos das lutas liberais, que no Algarve culminaram em Faro, no ano de 1838, com a execução do Remexido (resistente miguelista). A segunda, prefigura-se com as Invasões Francesas, afirma-se com a vitória dos Liberais e prolonga-se até à implantação do Estado Novo (1926). O início do último período coincide, praticamente, com a formação dos primeiros grupos folclóricos e o início e expansão da Radiodifusão.

1.ª ETAPA - Os primeiros documentos com referências à actividade musical no Reino do Algarve datam de meados do séc. XI. São poemas de Ibne Asside, que comprovam a existência em Silves de um conhecido movimento de poesia e música, com repercussões em todo o Islão.

### *ALAÚDE*

Dir-se-ia que as cordas segundas e terceiras  
soltaram a minha alegria.  
E é que não ouvi qualquer canto  
nem ao menos o ferir do plectro

Ibne Asside

Anteriormente, admite-se que o desenvolvimento musical nesta região seguiu um percurso normal, em função das interrelações entre as tradições dos povos autóctones e as influências sofridas por acção doutros povos que aqui se fixaram.

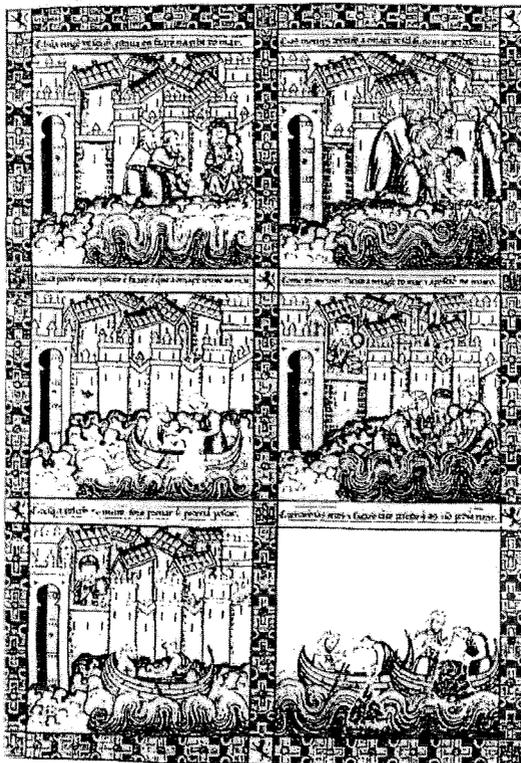
Na Reconquista Cristã, o movimento trovadoresco e a forte influência da Igreja tiveram um papel importante na dinâmica da evolução musical popular, ainda hoje patente em diversas manifestações, pela mensagem verbal e pela temática, pela construção musical - através do modalismo, do tipo de intervalos melódicos, do ritmo fundamentalmente dependente do texto e, também, da utilização de recitativos.

Recolha: P. J. Cunha Duarte e E. Sanchez  
Local: Estombar, 1946  
Informação: Bda R. C. Lima, 74 anos  
e Gertrudes P. Lima, 79 anos

Se-nhor De-us, pe-la Vos-sa Mãe, Ma-ri-a San-  
tis-si-ma, man-dai-nos à-gua de Mi-se-ri-cór-di-a.

Estas considerações musicais, embora precárias, ganham definição graças ao conhecido manuscrito denominado *Cantigas de Santa Maria*, que contém 414 canções monódicas do *scriptorium* de Afonso X (1221-1284), rei de Leão e Castela, e que constitui o maior monumento da literatura peninsular medieval. Entre elas há uma que, em galaico-português, canta “un miragre que fezo en Faaron a Virgem Santa Maria en tempo de Aben Mafon”, o último rei mouro do Algarve.

Pe-sar á San-ta Ma-ri-a de quen por de-sorra faz,  
d'e-la mal a ssa o-ma-gon, et ca-o-mia-llo as-sa-si.  
Des-to di-rai un mi-ra-gre que fe-ze en Fa-a-ron  
a Vir-gen San-ta Ma-ri-a en tem-po d'A-ben Ma-fo-n  
que o rei-mo do Al-gar-ve ti-jon a que-la sa-son,  
a qui-sa d'om-is for-se-do que en quera, que en faxi.



MILAGRE DE SANTA MARIA DE FAARON

É indiscutível a importância do Algarve nos séculos seguintes, na expansão portuguesa “por mares nunca dantes navegados”, como ponto de apoio logístico e fonte de recursos humanos. A evolução da música popular operou-se lentamente, em função do intercâmbio com os povos de Além-Mar e dos contactos com as transformações musicais na Europa (transculturação). Dos cantos estruturados e baseados no sistema modal, ter-se-á alargado a passagem para o tonalismo, reduzindo assim a diversidade às possibilidades dos modos maior e menor.

Recolha: P. J. Cunha Gomes e E. Sancho  
 Local: Estômbar, 1996  
 Informação: Bda R. C. Lima, 74 anos  
 e Gertrudes P. Lima, 79 anos

A- cor- dai se es- tais dor- min- do, des- se so- no tão pro- fun- do.  
 Que à por- ta vos es- tão pe- din- do, p'rás al- mas do ou- tro Mun- do.

(Repare-se nos dois primeiros compassos em ambiente maior e os dois últimos em menor)

Do ritmo musical fundamentalmente dependente da palavra, transitou-se para a integração de ritmos relativamente exóticos. As temáticas naturalistas e religiosas evoluíram para conteúdos mais ou menos íntimos e personalistas.

Questionamo-nos, aqui, acerca das razões que levaram a duas situações opostas. Por um lado, há cantares que praticamente não alteraram o seu carácter, o estilo, a construção musical medieval. No entanto, há outros, que em maior ou menor grau, de uma forma ou de outra, evidenciam ter estado expostos a diversas fases de transformação, apresentando-se aos nossos dias miscigenados com elementos musicais mais recentes. Qual a razão que estará na base da conservação ou progressiva modificação dos cantares algarvios em particular?

Numa primeira análise, verifica-se que tanto as manifestações musicais que apresentam resistência à mudança operada ao longo de séculos, como as que se modificaram significativamente, estão íntimamente ligadas a determinados tipos definidos de ambiente de utilização. De maneira geral, os espécimes musicais que resistiram ao tempo, foram aqueles cujo ambiente de execução e utilização se operaram em situações de necessária atenção e quietude, próximas de estados de espírito semi-hipnóticos. São exemplos disso a maioria dos “romances”, das cantigas de embalar e das orações. Paralelamente, as músicas mais expostas à mudança encontram-se entre aquelas que se faziam acompanhar da dança, em algumas canções de trabalho e também naquelas que em ambiente de convivência social, mesmo no interior das casas, se cantavam à “desgarrada” (ao desafio). Concomitantemente, podemos admitir que as cantigas de embalar, as orações e os romances, por serem interpretados e transmitidos no seio familiar, estariam por isso mais defendidos da exposição às transferências e influências sociais, as quais por questões de moda ou outras, poderiam rapidamente alterar as suas características. Também as canções de carácter religioso, ao estarem dependentes do próprio processo de manutenção das características musicais religiosas, terão sabido conservar as suas particularidades.

2.” ETAPA - Com a Revolução Francesa o Algarve sofreu transformações progressivas. No campo estritamente musical, os sinais visíveis dessas influências estão patentes, por exemplo, na formação de Bandas Filarmónicas e no desenvolvimento da música puramente

instrumental. A importância do instrumental, revela-se em dois aspectos. O primeiro, tem a ver com a sua adopção e utilização. O segundo, e mais relevante, refere-se à eficaz influência que os instrumentos tiveram na construção das novas melodias.

Recolha: P. J. Cunha Duarte e E. Sincho  
Local: Alferce - Monchique, 1946  
Informação: José Luís, 92 anos



Tan-ta li-bra e'gu'stou li-vre de-las. A-ma-re-las são de ca-va-li-nho. São le-  
São le-ais - - ao meu ben-zi-nho. São le-ais - - ao meu a-mor - Tan-ta  
ais - - ao meu a-mor. - são le-ais - - ao meu ben-zi-nho.  
li-bra e'gu'stou li-vre de-las. E a-ma-re-las são da mes-ma cor.

Se, anteriormente, a melodia precedendo o acompanhamento, tornava as canções dependentes da entoação, mais livre e apenas ligada à expressão verbal, passaram agora a ficar forçosamente dependentes das suas possibilidades técnicas.

Os ideais e transformações político-sociais foram trazendo maior pujança a novas manifestações populares, provocando, no entanto, o desaparecimento irremediável de algumas formas antigas. ... indiscutível que, a presença dos estrangeiros, ingleses e franceses, estacionados no nosso país, terá tido uma eficaz intervenção na música portuguesa e, em particular, na algarvia.

Recolha: P. J. Cunha Duarte  
Local: S. Brás de Alportel, 1985  
Informação: Genoveva Lopes da Cruz, 71 anos



An-da cá se que-res á-gua, ra-qui-tum, ra-qui-tum, tum, tum, os meus  
E-l'é pou-ca mas é cla-ra, ra-qui-tum, ra-qui-tum, tum, tum, nas-ci-  
o-lhos r'a da-rão, o-lé, o-lé, ó ti-ro-lé, té, té, ó ti-ro-lé, té, té.  
da-do co-ra-ção, o-lé, o-lé, ó ti-ro-lé, té, té, ó ti-ro-lé, té, té.

Nos finais do século XIX, começaram a despontar várias Tunas e grupos orquestrais, caracterizados pela incorporação de instrumentos de corda. Coexistindo com as Bandas Filarmónicas, com predominância de instrumentos de sopro, vieram aquelas dar maior força e dinamismo à actividade musical de nível instrumental.

Se o advento da instauração do regime republicano fez desaparecer algumas formas antigas, trouxe também maior pujança a outras manifestações populares. Contudo, esta euforia durou pouco, pois em 1914 a 1.ª Grande Guerra provocou uma sangria da juventude algarvia para as frentes de batalha, em África e França.

Coincidentemente com a República (1910), começou a despontar o interesse pelo desporto e, particularmente, pelo futebol. Começam, também, a surgir os primeiros fonógrafos. Estes factores, associados ao esforço de Guerra, constituíram um virar de página na música popular: a memória musical do povo algarvio, ficou profundamente alterada. A canalização de energias noutras direcções, tanto da juventude em particular, como da sociedade em geral, proporcionou um relativo decréscimo quantitativo, da actividade musical em todas as suas especificidades.

Também, o litígio do Estado com a Igreja, alterou profundamente a actividade musical popular, uma vez que esta sempre se encontrou bastante ligada às manifestações da fé. No sentido de reequilibrar este processo, por forma a corresponder ao princípio da homeostasia, sempre presente nos fenómenos sociais, houve que incentivar a auto-estima popular por artifícios do tipo regionalista e bairrista. Assim, surgem nesta fase as composições que fazem referência expressa à região, à localidade, à cidade ou aldeia de origem.

Recolha: P. J. Cunha Duarte  
Local: Corotelo-S. Brás de Alportel, 1987  
Informação: MP Estefânia, 83 anos

Ó ca-ti-ta, e ó ca-ti-ta, e ó ca-ti-ta, Po-ma-rão;  
E as ca-ri-nhas p'ra O-lhã-o, e as ca-ri-nhas p'ra Lou-lê;

já lá vem a bar-ca no-va, e as ca-ri-nhas p'ra O-lhão.  
e ó ca-ti-ta, e ó ca-ti-ta, e ó ca-ti-ta, ba-tó né.

3.ª ETAPA - Com a implantação do Estado Novo, desenvolveu-se, por um lado, a regionalização das províncias com a criação de estereótipos. O Algarve começou a apresentar alguns bailes de roda, o baile mandado e o Corridinho.

ALMA ALGARVIA  
(Corridinho)

Música de José Ferrinho (pai)

O aparecimento dos grupos folclóricos proporcionou a veiculação de muitas tradições mas, veio subalternizar o papel essencial da arte dos sons, uma vez que os imperativos de dominante estética e a sua exclusiva associação à dança desvirtuaram a utilização funcional da música nos diversos aspectos da vida do povo. Assim, é hoje comum dizer-se que o algarvio dança mais do que canta, o que não corresponde às suas mais genuínas tradições.

Nos anos sessenta do nosso século, o início e expansão das actividades turísticas traduziram-se socialmente numa emigração das gentes dos meios rurais para os centros urbanos. Consequentemente, houve alterações profundas na sociedade. No campo musical, é de referir a submissão a uma cultura anglo-saxónica que, por motivos de índole estritamente comercial, influenciou, marcou e modificou toda a sociedade algarvia. Também a introdução e adaptação de novas tecnologias musicais têm tido um papel preponderante na redução da actividade musical. Felizmente, para o estudo da nossa música tradicional, o sinuoso relevo da região norte do Algarve constituiu um bloqueio não só à influência das emissões radiofónicas como a outros factores de intervenção na cultura popular. Tal facto, permitiu que a população presentemente mais idosa, nos pudesse ainda legar aspectos de uma identidade musical activa e participativa, contrariamente ao

papel meramente passivo da sociedade actual, onde a função cultural da música é indirectamente proporcional à sua disponibilidade acústica.

### 3. Caracterização Possível da Música Popular Tradicional do Algarve

O povo algarvio é o produto de um encontro de vários valores e culturas, que de forma mais ou menos marcante, sempre têm influenciado a sua identidade e determinado as suas expressões culturais, particularmente as musicais.

A música tradicional do Algarve caracteriza-se pela predominância das canções, normalmente silábicas (a cada nota corresponde uma sílaba). A sua expressão vocal popular é monódica, sendo raros os registos de polifonia vocal de forma consciente. A polifonia surge com o desenvolvimento da música instrumental, ou por influência directa de agentes eruditos na cultura popular.

As canções tradicionais revelam que se criam melodias diferentes para as mesmas letras; é mais fácil improvisar uma nova melodia, do que

Recolha: P. J. Cunha Duarte  
Local: S. Brás de Alportel, 1984  
Informação: M<sup>o</sup> do Resário Lopes da Cruz, 75 anos

Jo- guei o pa- pe- li- nh'ò ar jo- guei o pa- pe- li- nh'ò chão; - Mal-  
iu- -me no co- ra- ção ca- iu- -me no pen- sa- men- to Jo-  
di- to do pa- pe- li- nho, ca- iu- -me no co- ra- ção. Ca- ven- to.  
guei o pa- pe- li- nh'ò ar, - jo- guei o pa- pe- li- nh'ò

Recolha: P. J. Cunha Duarte  
Local: Vilanovas-S. Brás de Alportel, 1985  
Informação: M<sup>o</sup> da Glória Vianna, 73 anos

E eu jo- guei o pa- pe- li- nh'ò ar, e eu jo- guei o pa- pe- li- nh'ò  
E ca- iu- -me no co- ra- ção, e ca- iu- -me no pen- sa-  
chão. Mal- di- to do pa- pe- li- nho, ca- iu- -me no co- ra- ção.  
men- to. Jo- guei o pa- pe- li- nh'ò ar, - - jo- guei pape- li- nh'ò ven- to.

memorizá-la.

Esta situação é particularmente evidente numa das poucas manifestações musicais populares que ainda se mantêm vivas: os cantares do ciclo de Natal. Nestas tradições é costume encontrar diferentes estilos numa mesma localidade. No entanto, o “corpus” mantém-se.

Rascóia P. J. Cunha Duarte e E. Saracho  
 Local: Estarreja, 1996  
 Informação: João R. C. Lima, 74 anos  
 e Gertrudes P. Lima, 79 anos

1. Es-ta noi-tê de Ja-nei-ras, é de gran-des mer-ci-men-tos. Por ser  
 a noi-te pri-mei-ra em que Deus pas-sou tor-men-tos. 2. Tor-men-  
 tos que Deus pas-sou - foi p'ra nos-sa Sal-va-ção. Pe-los fo-mos co-me-ti-dos.  
 pe-ca-dos d'A-dão - é que

Rascóia P. J. Cunha Duarte e E. Saracho  
 Local: Estarreja, 1996  
 Informação: João R. C. Lima, 74 anos  
 e Gertrudes P. Lima, 79 anos

1. Es-ta noi-tê de Ja-nei-ras; é de gran-des mer-ci-men-tos. Por  
 2. Tor-men-tos que Deus pas-sou, foi p'ra nos-sa Sal-va-ção. Pe-  
 ser a noi-te pri-mei-ra em que - Deus pas-sou tor-men-tos  
 los pe-ca-dos d'A-dão - é que - fo-mos co-me-ti-dos

Rascóia P. J. Cunha Duarte e E. Saracho  
 Local: Estarreja, 1996  
 Informação: João R. C. Lima, 74 anos  
 e Gertrudes P. Lima, 79 anos

1. Es-ta noi-tê de Ja-nei-ras, é de gran-des mer-ci-men-tos. Por ser  
 a noi-te pri-mei-ra em que Deus pas-sou tor-men-tos. 2. Tor-  
 men-tos que Deus pas-sou, foi p'ra nos-sa Sal-va-ção. Os pe-  
 los pe-ca-dos de A-dão - é que fo-mos co-me-ti-dos.

É comum, também, encontrar temas registados noutras regiões que aqui se apresentam com outros estilos (melodias).

Recolha: Prof. Luete P. de Mendonça  
Local: Marumbá, 1964

1. Fui-te ver 'sta-vas la- van- do, aíl no ri- o sem as- sa- bã- o.  
2. Fi- ca- t'ó chei- ro na mã- o, aíl fi- ca- t'ó chei- ro no fá- to.  
3. A- do- ra- m'ó meu re- tra- to, aíl a- do- ra- meu co- ra- çã- o.

La- vas com à- gua de ro- sas, fi- ca- t'ó chei- ró na mã- o.  
Se eu mo- rrer e tu fi- ca- res, a- do- ra- m'ó meu re- tra- to.  
Fui- te ver 'sta-vas la- van- do, no ri- o sem as- sa- bã- o.

Alentejo

*Dolente*

Fui- te ver, 'sta-vas la- van- do, Fui- te ver, 'sta-vas la- van- do, No ri- o sem as- sa- bã- o, La- vas com à-guas de ro- sas, La- vas com à-guas de ro- sas, Fi- ca- t'ó chei- ro na mã- o.

Se, relativamente, tal situação parece conferir ao povo uma maior veia poética, não podemos esquecer que o improvisado é também uma forma muito original de expressar a música.

Por outro lado, o género *voix-de-ville* (melodias a que se adaptam letras diferentes), é o tipo mais utilizado nos combates e despiques (descantes), mas mesmo nestes, é usual mudar sistematicamente os estilos.

Recolha: P. J. Cunha Duarte  
Local: Fátima do Sítio, Ilha de Alentejo, 1964  
Informação: NP, Lisboa Universitária, 62 anos

1. É a ro- li- nha cho- ra, cho- ra, que lhe rou- ba- ram o ni- nho, Pró que  
2. Tan- to à bei- ra do ca- ni- nho, tan- to à bei- ra do va- la- do. É a ro- fi- zi- us tu, ro- la, tan- to à bei- ra do ca- ni- nho?  
li- nha cho- ra, cho- ra, rou- ba- ram- l'ho na- mo- ra- do.

Recolha P. J. Cunha Duarte  
Local: Cabeço do Velho - Vila de Alameda, 1944  
Informação: MP de Eudes Gregório, 67 anos

1. Ti-nha se-de e fui be-be-re de-bai-xo da fo-lha da he-ra. Ô me-  
2. Qu'eu lá 'stou à su-a's-pe-ra: tem-me-do, não vá so-zí-nha. Ô me-  
ni-na, vá prá fon-te, qu'eu lá 'stou à su-a 'spe-ra.  
ni-na, vá prá fon-te, vá en-cher a can-ta-ri-nha.

Este género é, também, por vezes, utilizado nos romances.

Recolha José Afonso Frazão  
Local: Aldeias - Aljezur, 1995  
Informação: Beatriz da Conceição, 69 anos

Esta-va a Do-na - Ga-lan-ço - a á su-a por-ta's-pa-lha - - re.  
Log' pa-ssou por 'li o Du-que, ai tão lin-da! E o Du-que de Mon-tal-var.

Recolha José Afonso Frazão  
Local: Aldeias - Aljezur, 1995  
Informação: Beatriz da Conceição, 69 anos

Esta-va a Do-na - Ga-lan-ço - a á su-a por-ta's-pa-lha - - re.  
Log' pa-ssou por 'li o Du-que, ai tão lin-da! E o Du-que de Mon-tal-var.

Nas melodias tradicionais revela-se uma apetência para a utilização de intervalos descendentes de 4ª. Justa.

Recolha P. J. Cunha Duarte  
Local: Cabeço do Velho - Vila de Alameda, 1944  
Informação: MP de Eudes Gregório, 67 anos

1. São Jo-ão p'rá ver as mo-ças fez u-ma fon-te n'á-rei-a;  
2. fez u-ma fon-te n'á-rei-a. Mas as mo-ças não vão à fon-te e o S. Jo-  
1. 1. 2. 2.  
ão to-do e-le s'an-sei-a Mas as -ão S. Jo-ão to-do s'an-sei-a  
REFRÃO 1.

dei-xa-m'és-te V'raôpa-ssa-re. E dá-me noi-vo. S. Jo-ão, dá-me noi-vo, dá-me  
noi-vo m'eu me que-ro ca-sa-re. dá-me noi-vo qu'eu me que-ro ca-sa-re.

Existe, também, a subtil colagem de diferentes temas numa só composição, indiciando a facilidade de adaptação e a curiosa forma como o povo se tem moldado às diferentes situações a que esteve sujeito.

Recolha P. J. Cunha Duarte  
Local: Corstele-S. Drais de Alportel, 1987  
Informação: M<sup>o</sup> Estefânia, 83 anos

Os ó-lhos do meu a-mor são dois ná-vi-os de guer-rá; ná-ve-gam pe-lo mar  
fun-do, dei-tam fá-is-cas à ter-ra. Ó pom-bi-nh'en-ro-l'en-ro-l'ai! ó meu pom-b'en-ro-la-  
do-re; já lá vem 'ás-so-bi-a-re a cal-dei-ra do va-po-re. A cal-dei-ra do va-  
po-r'ai! ó meu pom-b'en-ro-l'en-ro-la. Eu hei-d'ir pa-r'á Es-pa-nhaca-sar com 'ma es-pa-  
nho-la. Ca-sar com 'ma es-pa-nho-la, qu'e-las são mo-ças bo-ni-tas: u-sam sai-à na-  
se-co, sa-pa-tos, mei-as e lí-gas. Ó meu a-mor eu fu-jo pe-lo ma-r'a-bai-x'eu sou ma-  
ru-jô. Ó meu a-mo-r'eu fu-jo pe-lo ma-r'a-bai-x'eu sou ma-ru-jô. Eu sou ma-  
ru-jô mais e-lá. Eu sou ma-ru-jô mais e-lá. Pe-lo ma-r'a-bai-xo vai um bar-cô à  
ve-la. Pe-lo ma-r'a-bai-xo vai um bar-flô à ve-la. Ó pes-ca-dor da bar-qui-nhai! Qu'ei-  
lá! Vol-tá-trás que vais per-di-dol? Por-que? Es-sa mu-lher qu'a-i-le-vas! E o que tem?  
E ca-sa-d'c tem ma-ri-dol Vá de ban-da, ca-ra-bo-la, vá de ban-da, vá de  
ban-da ca-ro-l'ô-lô. Eu sei fá-lar á's-pa-nho-la, ca-ra-lin-da, "mi-rú us-ted".

Assim, a especificidade da música tradicional do Algarve deverá sempre ser entendida num ponto de vista mais dinâmico do que estático. Uma das características principais é a predisposição para a aceitação de outras culturas musicais e posterior assimilação com as suas próprias tradições.

#### **4. Importância da Música Tradicional no Algarve**

Procedendo ao levantamento da música que, de forma activa, é feita por algarvios no Algarve temos: por um lado o Conservatório Regional entre outras poucas Escolas, que fazem um ensino restrito, de nível erudito; por outro lado, há a música praticada por diversos músicos, quer aprendizes quer profissionais, em bares, hotéis, esplanadas, arraiais e festas diversas, cuja característica principal é a utilização de novas tecnologias musicais; noutro quadrante está, ainda, a música praticada e ensinada nas Bandas Filarmónicas que ainda subsistem e nos poucos grupos corais; pontualmente, na época natalícia, formam-se grupos de janeiros que vão mantendo vivas e actuais as tradições musicais populares; temos, também, os grupos folclóricos que, copiando estereótipos, apresentavam aos turistas o folclore do Algarve (felizmente, tem havido recentemente uma maior preocupação e rigor histórico nos adereços e nos comportamentos, por parte dos mais importantes grupos que primam, assim, pela recuperação das verdadeiras tradições); existem, finalmente, algumas estudantinas e, também, a música praticada pelas crianças nos infantários e escolas. A este propósito, cabe aqui referir que o peso das canções tradicionais algarvias nos manuais escolares é praticamente nulo. Só graças ao empenhamento e curiosidade de alguns professores/as e educadores/as podem as crianças tomar conhecimento com o rico património musical da sua região.

Por outro lado, toda e qualquer música é propagada por meios de comunicação, em níveis assustadores que destroem a capacidade de reconhecer as condições de desenvolvimento da nossa sociedade e da nossa cultura. Deste modo quantitativamente superior, de forma passiva,

tal música é assimilada inconsciente e inadvertidamente. Sendo invisível, ela é eficaz no tipo de comportamentos que gera e nos resultados que produz.

Actualmente reconhece-se em toda a parte a importância da preservação do património e, particularmente, do património musical, para a identificação cultural dos povos. Ora, se em muitas áreas é mais ou menos possível o conhecimento e estudo desse património, mercê da documentação existente, no campo da música popular tradicional, pelas características próprias da transmissão oral, é difícil obter com precisão os elementos necessários ao seu estudo.

Uma vez que o trabalho de recolha e preservação do património musical do Algarve se encontra já iniciado, seria necessário, contudo, organizar projectos e complementar esforços por forma a rentabilizar um desenvolvimento regional onde a genuína expressão musical do povo tenha o lugar que lhe pertence.

A imaginação criadora duma região só poderá operar e produzir a partir da sua memória colectiva, na qual, a música popular tradicional tem lugar. Por outro lado, o desenvolvimento regional, a ser feito sem exclusões, poderá ter no efeito integrador e no poder comunicativo e interactivo da música tradicional, a possibilidade de estabelecer as pontes que se desejam.

## **Reflexões finais**

A música tradicional é transportadora e estimuladora de muitos ingredientes que o ser humano foi obrigado a sacrificar à necessidade: na linguagem artística que lhe é própria, permite revelar-nos toda uma gama de emoções e conteúdos que se enraizaram nas camadas mais profundas da nossa identidade, e com as quais nos encontramos e revemos.

A vivência de sentimentos de modo mais alargado, por incluir a tradição, contribui para emoções mais satisfatórias e comportamentos mais equilibrados. Paralelamente, a memória contida nas melodias,

timbres e ritmos do passado, constitui um manancial de informações disponíveis para a imaginação criadora, propiciando-se, de forma subtil, a produção das imagens mentais reprodutivas e antecipadoras necessárias à construção mais consubstanciada do futuro.

Na sociedade algarvia, o estudo das tradições musicais é imprescindível, pois a música tradicional popular, sempre tem tido um papel importante na construção sustentada e integrada do futuro. A característica predisposição para a aceitação de outras culturas musicais e posterior assimilação com as suas próprias tradições estaria em risco de ser inoperacional, devido à possível ausência deste segundo factor. O estudo e veiculação das tradições musicais populares algarvias é, assim, imprescindível à comunicação, num sentido transversal, na sociedade actual, mas, também, numa perspectiva longitudinal ou histórica, por conter os elementos necessários ao restabelecimento de pontes entre o passado e o presente.

Por outro lado, no contexto português, o conhecimento das tradições musicais do Algarve tem tido um peso relativo mínimo, por ser a região menos conhecida e estudada. Sendo, actualmente, talvez a única região de Portugal onde o estudo da música popular tradicional se faz de forma sistemática, recolhendo, preservando, interpretando e divulgando o seu património musical popular, tenta contribuir, assim, com esta metodologia regional, mais particularista e específica, para o estudo geral das tradições musicais.

## BIBLIOGRAFIA

**Castelo-Branco, S. E. S. (1996):** *Portugal e o Mundo: O encontro de culturas na música*. Lisboa. Publicações Dom Quixote.

**Coelho, A. B. (1975):** *Portugal na Espanha Árabe*, vol. I. Lisboa. ed. Seara Nova.

**Freitas, P. (1964):** *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa.

**Gallop, R. (1960):** *Cantares do Povo Português*. Lisboa. Inst. Alta Cultura, 2ª ed.

**Giacometti, M. (1981):** *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa. Círculo de Leitores.

**Graça, F. L..**

**(1974):** *A Canção Popular Portuguesa*. Ed. Europa América, Col. Saber, 2ª ed.

**(1992):** *Nossa Companheira Música*. Lisboa. Ed. Caminho, 2ª edição aument.

**Henrique, L.. (1988):** *Instrumentos Musicais*. Lisboa. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

**Jerónimo, R. e Cunha Duarte, J.**

**(1995):** *Algarve - Tradições Musicais*. Faro. Ed. Grupo Musical Sta. M.ª e Casa da Cultura António Bentes.

**(1996):** *Algarve - Tradições Musicais*. Faro. Ed. Grupo Musical Sta. M.ª e Casa da Cultura António Bentes.

**(1997):** *Algarve - Tradições Musicais*. Faro. Ed. Grupo Musical Sta. M.ª e Casa da Cultura António Bentes.

**Kennedy, M. (1994):** *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa. Círculo de Leitores.

**Kerman, J. (1987):** *Musicologia*. São Paulo. Ed. Martins Fontes.

**Lameira, F. (1993):** I. Contribuições para o Estudo das Danças Populares no Concelho de Faro, separata dos “Anais do Município de Faro” - nº XXIII. Faro.

**Lameira, F. e Jerónimo, R. (1994):** Grupo Musical de Santa Maria (desdobrável de divulgação) Faro. Grupo Musical de Sta. Maria.

**Leça, A.**

**(1942):** *Da Música Portuguesa*. Porto. Liv. Educ. Nac., 2ª ed.

**(s.f.):** *Música Popular Portuguesa*. Porto. Ed. Domingos Barreira, 1º vol.

**Lopes, F. F. (1985):** *A Música das Cantigas de Sta. Maria e Outros Ensaios*, C.M.Olhão.

**Loureiro, F. de S. (1984):**. *Uma Jornada ao Alentejo e ao Algarve*. Livros Horizonte.

**Ruud, E. (1991):** *Música e Saúde*. São Paulo. Ed. Summus.

**Tame, D. (1984):** *O Poder Oculto da Música*. São Paulo. Ed. Cultrix.

**Wuytack, J. e Palheiros, G. B. (1995):** *Audição Musical Activa - Livro do Professor*. Porto: Ed. Associação Wuytack de Pedagogia Musical.



# **Niveles de tradición, niveles de interferencia: hacia una etnografía musical de los Cripto- Judíos de la raya**

**Judith R Cohen**  
York University, Toronto.

## *Resumen*

Desde 1996, trabajo con los Cripto-Judíos (“Marranos”) y las zonas donde viven/vivían antes, de ambos lados de la raya España/Portugal. La encuesta implica varios problemas, entre ellos:

- identidad (en muchos casos, no quieren identificarse o, en el caso de nuevos festivales, se identifican pero sin justificación histórica);
- Ética (encuestas y grabaciones con gente que muchas veces prefieren quedarse “cripto”, y la divulgación de los resultados de la encuesta);
- orígenes (canciones y tradiciones impuestas desde fuera y adoptadas como suyas; lo que es/no es una canción “cripto-judía”);
- y, consecuencia del último asunto, qué es una tradición, quién la crea, quién la acepta.

## *Abstract*

Since 1996, I have been working with Crypto-Jews (“Marranos”) and the areas where they live or lived in earlier times, along both sides of the Spanish/Portuguese border area. This fieldwork raises several issues, among them the following:

- identity: in many cases they prefer not to identify themselves, or in the case of new “Jewish” festivals, the identification is an imagined one.
- ethical: fieldwork, recording and dissemination of results concerning people for whom secrecy is a way of life;
- origins: songs and traditions acquired from outside and adopted as their own; what is/is not a “Crypto-Jewish” song;
- following the last issue, what is a tradition; who invents it, who validates it.

**A**fter close to two decades of working with Judeo-Spanish Sephardic music traditions, it seemed a logical extension to investigate the musical life of the remnants of pre-Expulsion

Sephardic culture in Iberia: the descendants of *conversos* and *Cristianos Nuevos* still living as Crypto-Jews (“*Marranos*”). For the most part, they live in Portugal, though there are increasing instances of individuals in Spain realizing and/or revealing that they are of *converso* ancestry, whether or not their families have maintained any awareness of this or any vestigial Jewish practices. I began this project in early 1996, and it soon became clear that it would have to be conducted on several levels:

- musical traditions of the Crypto-Jews themselves, mostly in Portugal, and particularly near the border with Spain. The areas focused on are those with the largest concentrations of admitted Crypto-Jews, in the Beira Baixa and Tras-os-Montes areas, especially near the border with Spain (Galicia, Sanabria, Zamora, Salamanca, Cáceres).

- musical traditions of the regions on both sides on both sides of the border

- Sephardic music as it is used in events and festivals presented as “Jewish” but which are in fact recent inventions or re-creations set in towns with historical Jewish associations and usually with identifiable monuments.

Very early on, it also became clear that , rather than a romantic notion of miraculous musical survivals from before the Expulsions or even in the first century of the Inquisition period, whatever music was specific to Crypto-Jews rather than music they shared with their regional neighbours, seemed to be a mixture of various levels of influence, and was closely tied to events in the early 20th century. While it is clear to any musicologist or even undergraduate music history student that certain melodies cannot be “medieval”, for the general public who hear tunes in , for example, one of the recent films about the Crypto-Jews, it is easy to assume that they have survived the centuries. The same is true for the Sephardic songs used in the recent “Jewish” festivals in the towns of Ribadavia (Galicia) and Hervás (Extremadura): while they are easily identified as being mostly from the more recent Sephardic repertoire and learned from easily available recordings, it is easy for the non-specialist to make similar assumptions of venerable early Iberian ancestry. In the following discussion, I will examine these repertoires, and how they are used as identity markers for both real and imagined Iberian Jewish communities.

The “Crypto-Jewish Renaissance” in Portugal began in the early 1920’s, when the Polish Ashkenazi engineer Samuel Schwarz published a book on the hidden Jews of Belmonte in Portugal, creating a minor sensation in Jewish communities of Europe and North America. Around the same time, a Marrano from Amarante, Portugal, Artur de Barros Basto, converted to mainstream Judaism and began his “rescue operation” (*obra do resgate*), travelling around to isolated villages to re-convert Crypto-Jews, and setting up small synagogues, even a religious school for boys (a *Yeshivah*) in Porto. During the second World War, and in fact until the end of the Salazar regime in 1974, the Crypto-Jews largely retreated to their secret lives – which many, in fact, had never left. With the Portuguese Revolution in 1974, and Franco’s death not long afterwards, the political and religious climate changed in both countries, and, with the approaching Expulsion quincentennials of 1992 and 1997, interest in the Jewish origins of both countries, and particularly in Crypto-Jewish survivals, escalated sharply.

There are indeed people in both Spain and Portugal who have maintained, throughout the centuries and generations, at least some identification and vestigial Jewish practices or family memories of them; and there are, of course, concrete remnants of Jewish neighbourhoods and buildings scattered over the peninsula. But then there are also areas – and often, by extension, people - identified as Jewish or Crypto-Jewish for other reasons; sometimes sincere wishful thinking, at other times for religious purposes, and, increasingly, related to the perception of commercial possibilities of cultural tourism. Tours are set up to visit Crypto-Jewish towns, especially those of the *Camino de Sefarad*<sup>1</sup> and what I’ve come to refer to as OJQ’s (Old Jewish Quarters, *barrios judios*); and festivals have sprung up, proclaiming themselves survivals of a Jewish past. In fact, even if they do not proclaim themselves as such, popular perception often does it for them.

Here, we are mostly concerned with the role of music in both types of settings – Crypto-Jewish survivals and imagined survivals. For the ethnomusicologist, this brings up all kinds of fertile issues: folklorization, creation of new traditions, musical appropriation and what Rene Lysloff has referred to as “plunderphonics”. My own observations are based on multi-site fieldwork in historically Crypto-

Jewish areas along the Portuguese-Spanish border on trips of various lengths in 1996, 1997 and 1998<sup>2</sup>.

## I. Finding the “Real” Crypto-Jews

In my years of fieldwork among Sephardim in several countries, identifying informants has been the easy part. But, working with Crypto-Jews is a different story, because of the very nature of the secrecy now built into their religion, though it is no longer necessary as an Inquisition survival strategy. Even when identification is not the main problem, as among many people in the Belmonte area (though many others remain “hidden”), some people simply prefer not to be interviewed about Crypto-Jewish traditions, and of those who do agree, many object to being tape-recorded. Though one kind of Inquisition is long gone, even the most well-meaning ethnographer and tourist, myself included, can be seen, if not as an actual threat, then at least as a nuisance.

In the small villages, whether or not people identify themselves as “Judeu”, or say that Jews “used to live here but not now”, they generally are happy to respond to the same *general* ethnomusicological questionnaire we’ve developed, discussing musical preferences, musical occasions, local repertoire and so on. Unless there is a specific auto-identification as “Judeu” or of Jewish descent, we usually embed questions about Jewish-related traditions into a more general framework: songs of or about other marginal groups – mule-drivers (*arrieros*, *muleteros*, *almocreves*, often associated with Jews), contrabandistas (similar associations), “*mouros/moros*”, or “*gitanos/ciganos*”.

Several levels of musical life and repertoires have emerged. I will focus on (I) the “real” Portuguese Crypto-Jewish communities first, summarizing the levels of musical life and briefly discussing their possible origins and their functions as identity markers for people both inside and outside the communities. Then, though in less detail for reasons of available space, I will explain (II) the use of Sephardic music in two imagined community festivals on the Spanish side of the border.

## **1. Crypto-Jewish Musical Repertoire in Portugal (Belmonte area, Beira Baixa; Tras-os-Montes):**

A) “indigenous”, mostly recited, rather than sung, prayers and Biblical ballads.

### **B) Jewish imparted/acquired songs**

1. early 20<sup>th</sup> century, auto-identified as traditional :
  - a. “Judah and Tamar”;
  - b. Judeo-Spanish (“Ladino”) and Hebrew songs
2. later 20<sup>th</sup> century

### **C) shared local repertoire:**

1. considered Jewish by Jews;
2. considered Jewish by non-Jews;
3. general repertoire

### **D) Musical preferences**

#### **A) “Indigenous” repertoire**

Prayer texts and a few Biblical ballads appear to be the oldest part of the Crypto-Jewish repertoire. Now mostly recited rather than sung, for the most part they are performed and transmitted by the women, who have traditionally been in charge of most Crypto-Jewish ritual/religious life. The Biblical ballad texts have been printed several times, and constitute Amílcar Paulo’s “*Romanceiro Criptojudaico*” (1969); the prayer texts have also been published, with scholarly commentaries (e.g. da Costa Fontes); they have long been available in Portuguese editions in Schwarz’s own book, in Barros Basto’s journal *Ha-Lapid* and , more recently, in David Canelo’s and Maria-Antonieta Garcia’s monographs: in some cases, Belmonte women use these printed sources to recite or even relearn their own prayers. The Biblical ballads, not surprisingly, recount situations of danger , rescue and faith : *Jonah and the Whale*, *the Sacrifice of Isaac*, *Daniel and the Lions*. The recitations are done quickly and quietly: there are obvious historical reasons for speed and sonic discretion

The only ballad which is still actually sung, belongs to the week of Passover (*Pascua judia*) or “a Santa Festa”. It recounts the crossing of the Red Sea, and appears, with a musical transcription, as far back as Schwarz’s book, with the same tune as the current one [*demonstration*].

Curiously, Schwarz, a highly-educated man, describes the melody as “oriental and exotic” and concludes, rather illogically, that it “therefore dates back to very early times”. His identification of “oriental” with early Iberian Jewish life is easily understandable, especially in the context of late 19th-early 20th century Romanticism. But his choice of the adjectives “oriental” and “exotic” for this rather pedestrian melody is more puzzling. In Portugal, everyone we hummed it too immediately characterized it as “a march”; if they elaborated, they would say “probably from around the turn of the century”. I can see two main reasons for Schwarz’s perception. One is that when he met the Crypto-Jews in 1917, they sang it differently from the way they sing it today. In my field recordings, and in those I have heard from the 1980’s<sup>3</sup>, and in two recent films (Brenner et al., Lossin). In all these cases, the song is performed in a straightforward style, with a steady rhythm. Perhaps in Schwarz’s time it was sung in a more rubato, more ornamented style which inspired his description? I find this somewhat unlikely, as at that time they were even more “secret” than now and probably used the quick, discreet style of the prayers. Still, it’s not impossible.

Or else, this was Schwarz’s own reception of the song, and an example of wishful thinking: for romantic or funding-related reasons, or both, he WANTED to identify it as a survival of pre-Expulsion or at least circa-Inquisition times. At any rate, the song has become an identity marker of the Crypto-Jews of Belmonte. At least one singer of Sephardic songs, from California, has learned it and performs it; and the Lossin film uses it as a leitmotif, played romantically on a shepherd’s flute and other instruments at strategic moments. I have often heard it sung quietly, as a prayer, by different individuals or small family groups, at home or after the midday meal Belmonte Passover picnics. At the 1998 seder at the new synagogue in Belmonte, it was sung collectively and loudly (also rather discordantly, and definitely not “exotically”) by several community members. Musically, the question is: when did this particular melody become associated with the ballad: presumably sometime between the late 19th century and the time Schwarz first heard it around 1917? And how? This question about melody acquisition/appropriation forms a bridge to the next section, where I will discuss:

## **B. Jewish imparted/acquired songs**

### **B1. Early 20th-century, auto-identified as traditional.**

A key to understanding this level of the Crypto-Jewish repertoire is the charismatic figure of Captain Arturo de Barros Basto. Born into a partly Marrano family in Amarnate, not far from Porto, in 1887, he founded his own religion, “Oryamism”, then converted to formal Judaism, and began his life-work, the *obra do resgate* mentioned above. His story is a fascinating one, but there is space here only for its musical implications (see Cohen 1998; Canelo 1996; Mea and Steinhart).

Two main printed sources, supplemented by my conversations with Barros Basto’s daughter, Miriam Azancot, provided a surprising amount of information about music in Barros Basto’s life. The first was “*Ha-Lapid*” (“The Torch”), the newsletter he edited and distributed to “his” Jewish communities over three decades, from the 1930’s through 1950’s. Carefully combing through every issue, Ramon and I found notices of books received, one of which was Alberto Hemsí’s *Cancionero*; announcements of Lisbon recitals by a Moroccan Sephardic woman musician; and visits from various rabbis and cantors from different countries, bringing their own liturgical melodies. The other, main source was a book by a French Jewish journalist (Jean-Jarval 1928) who accompanied the Captain on some of his trips. Clearly enamoured of the Captain and his “Napoleonic profile”, she describes him as reciting medieval Galician-Portuguese poetry, and singing everything from tango to Portuguese regional songs, including improvised *desafio*’s. Also interesting is a footnote detail I noticed in recent account of the Captain’s life and work, in one of the Captain’s letters to his mother while he was in military service in France, he describes composing an amusing contrafact using a popular Brazilian tune (Mea and Steinhart:42). As a central figure in early 20th century revolutionary circles; and as the founder of the Portuguese Scouting movement, he also would have been familiar with popular march tunes such as the one one people suggest the “Crossing of the Red Sea” tune is based on. His keen interest in regional folklore is reflected in his own article about a Portuguese cumulative song with obvious connections to a Jewish cumulative song sung since the 16th century at the end of the Passover ritual dinner (Barros Basto 1926). Senhora Azancot reminisced affectionately about her father’s

musical interests, and family musical evenings, adding that he also loved to sing such chestnuts as “O Solo Mio” and Gounod’s “Ave Maria”, an interesting choice for a re-converted descendant of conversos!

**B1a. “Judah and Tamar”:** This is the one sung narrative ballad identified by Belmonte Jews as “ours” , and also recorded by Amilcar Paulo among Jews in the Bragança area; it is sung at weddings and around the early springtime holiday of Purim. While those who know it claim it has “always” been around, neither the text nor the music seems very “old” [*demonstration*]. Barros Basto published the text in the 1920’s, in “*Ha-Lapid*”, with a note about “Black Judah the medieval troubadour of Ceuta” in a different issue.) The story, in simple rhymed couplets, tells of Judah the impoverished troubadour and the lovely, wealthy Tamar; Judah serenades her beneath her window, the father refuses to let them marry; Tamar runs off with Judah at night, but rather than consummating their love they go to the rabbi , who, quoting from the Talmud and speaking “Ladino”, persuades the father to give them his blessing. The melody is a simply dance tune, to which a refrain has been added. Interestingly, the tune is NOT from either the Belmonte or the Bragança area, but rather from the region where Barros Basto spent his adult life, the Minho. It sounds familiar to everyone there, and every specialist in Portuguese folk music we’ve talked to can “almost” identify it, but not quite. Some say it’s a *malh*, o, some say it’s a *cana verde*, or a *desafio* or a *récita* , or... But they agree that whatever else it is, it's not from either the Belmonte or the Tras-os-Montes areas where it’s now sung.

The Belmonte woman who first sang it for me said it’s “always” been in her family , but her older sister, in a separate interview, said that it had been “brought from Porto”, that her father – then the Belmonte area mailman – had “received” it from there. This could mean someone from Porto taught it to him or perhaps he knew the melody and the words arrived in *Ha-Lapid*. The fact that she says it’s been there for “generations” could mean anything: in traditional settings, anything more than one generation is usually described as “always”, and among the Crypto-Jews of Belmonte generations can be very short indeed, as teenaged girls were often married off very young.

Is it just too coincidental that the song have a Porto-area tune, be described as coming from Porto, have its text appear in *Ha-Lapid*, all around the time when a dynamic Jewish leader of Porto with a solid knowledge of history, wide musical tastes and a knack for singing *desafios* and composing contrafacta was visiting Crypto-Jewish communities? But, whether or not Barros Basto composed or at least introduced the song, it has become for the Crypto –Jews in Belmonte a symbol of their identity – and I’ve been told that the same woman who rather grudgingly first sang it for me several years ago will now sometimes sing it for tourists as part of a sort of package deal with a neighbour who sells them expensive *kosher* (conforming to Jewish dietary law) meals!

**Bib. “Ladino” and Hebrew.** There have been confusing reports about “Ladino” songs and Hebrew prayers among Portuguese Crypto-Jews, leading to speculation about their survival from pre-Expulsion times. A Portuguese translation of the Israeli national anthem *Hatikvah* also dates to this time period, but there is not much mystery about its presence.

Some of the misleading material comes from a 1970’s ethnomusicology thesis, in which the author transcribes several Judeo-Spanish songs which she says she recorded from “Marranos” in Portuguese villages (Nabarro). The songs are relatively recent lyric compositions of the eastern Judeo-Spanish tradition, which could only have been known to the Crypto-Jews in Portugal if they had been introduced from outside, perhaps through the Yeshivah. However, I have followed up on those of her informants who are still alive or whose children I have been able to locate: none remember her or find the songs remotely familiar. In fact, when I was able to hear a copy of her thesis presentation tape, it became clear that none of the material had actually been recorded in Portugal<sup>4</sup>. At the moment, the thesis is available only as an unpublished photocopy (I consulted it in the Israel National Library), but those who read it without adequate background knowledge could easily draw incorrect conclusions from the songs she includes.

There were, however, at least some survivals of songs learned, not in Inquisition days, but in the early decades of the 20th century, at Barros Basto’s Yeshivah in Porto. A journalist in Guarda, near Belmonte,

informed me that he himself belongs to an old Crypto-Jewish family, and that in Guarda there is a “community” which continues to pray and sing in Hebrew and “Ladino”, learned by their fathers, uncles or grandfathers at them the Yeshiva. However, although he initially agreed to take me to visit members of this group and Yeshiva descendants in certain villages, he was “unavailable” on my subsequent attempts to follow up. Steinhart was able to record some songs of the same vintage from an elderly man in the Bragança area, in the late 1980’s (see note <sup>3</sup>).

**B2 . Later 20th century Jewish imparted/acquired songs.** Since 1990, Belmonte has had a few rabbi’s resident in the town, and many Jewish visitors from abroad. The Belmonte Crypto-Jews’ reception of liturgical melodies and Israeli songs constitutes this level of their musical life. At the beginning of our fieldwork, we were astonished to hear of a woman in a nearby village who sang “real Crypto-Jewish songs”, especially when we interviewed her and were treated to her version of Israeli “classics” which I had learned as a child in Canadian Jewish summer camps. Herself a practicing Catholic, she had learned them from rabbis and visitors while working in Belmonte over the years, and had taught them to the women’s singing group she directs .

The most recent acquisitions in the local Jewish repertoire concern Belmonte and the immediate area only (aside from the mainstream Jewish community in Lisbon and the small synagogue of Porto): they are from the rabbis and other recent visitors. Few people there have learned the liturgy sufficiently to be able to lead it or even participate fully; and of course different visitors have brought different melodies. The popular Judeo-Spanish song *Cuando el rey Nimrod* has entered musical life in Belmonte both as a melodic vehicle for certain synagogue service texts and as a song in its own right, in a Portuguese translation by the rabbi there in 1990-1992. Other Israeli songs have been absorbed: the women in particular sing these phonetically, often the men too, as some are illiterate or barely literate, and few have studied Hebrew. The song repertoire thus depends largely on which visitors arrive and what songs they bring, what recordings they leave behind. I myself confess to ethnographic interference; I ‘ve given a few informal concerts of Sephardic and related songs in Belmonte, and taught them the Passover cumulative song *Had Gadya* which Barros Basto had written about, but which the visiting rabbi’s hadn’t thought to teach them.

## C. Shared local repertoire:

**C1. Seen as “Jewish” by Jews.** In Belmonte, self-identified Jews may say they don’t sing the songs of the “*goios*” (non-Jews, Hebrew *goyim*, “nations”). In small villages, a distinction is sometimes made between musical preferences and skills of the *Judeus* and, as an opposite, the *lavradores*, the farm-workers. The Jews, they say, prefer string to percussion instruments, and favour romantic love songs over work-related songs; however, in nearby areas, the Jews of the early 20th century are described as enjoying cheerful and satirical songs and Carnival games. In fact, we’ve recorded a similar repertoire among “Judeus” as among those with no known (or admitted) Jewish origins.

At the 1998 Passover picnic, one of the men played harmonica and the first tune he offered, although nobody sang the words, I recognized as *Nosa Senhora da Póvoa*. They were so amused at my ability to identify it that I suspected the choice of a melody related to a Catholic ritual had been a joke, inspired by my presence. Women at the picnic also told me that they sometimes composed satirical contrafact texts using local melodies, but wouldn’t sing any of these for me. In the summer of 1997, some Belmonte women referred to certain *jogos de roda* (round dance songs) as “ours” and others as “not ours”, and permitted me to record some. So far, I haven’t been able to identify any pattern in Belmonte or elsewhere, or anything in the texts or melodies, to explain this identification; I have found the same ones known to people of the same generation all around the area. But the *jogos* themselves were, until recently, part of the Passover picnic. They have traditionally been done by adults as well as children, but have fallen into disuse in much of the country, not only among the Jews. Vasconcelos describes the Jews in Bragança in the 1920’s, when a synagogue briefly flourished there, singing and dancing a *jogo de roda* with new words, “E mais um hebreu/que na roda entrou” (II:182). During my next fieldwork session, I found out it was a contrafact of a well-known *jogo de roda*, “e mais um cravo”, (“mais um cavaleiro”, “e mais um pandeiro”, “mais uma rosa” if a woman, etc. ) To me, the use of this particular *jogo de roda*, and perhaps of *jogos de roda* in general, especially at the Belmonte Passover picnics, suggested an identification, whether conscious or unconscious, of a circle of safety to which one Crypto-Jew , and another and yet another, “mais um/a”, enters.

**C2. Seen as Jewish by many non-Jews:** There are two ritual songs to which some people attribute Jewish origins. One is the *Encomendação das Almas*, a song for the departed souls, part of village Easter ritual, and the other is the *Doze palavras ditas e retornadas*. Neither can be sung inside the church, only outside it. The second is a cumulative chant, sometimes with its refrain only sung: in Spain it's used as a Christmas song, but in Portugal for serious occasions, especially as a deathbed ritual. It's very similar to the Passover cumulative song *Ekhad mi yodea* ("Who knows One?"), but mixes Christian and Old Testament imagery (see Espinosa). In the villages, both or one of these may be attributed to Jews, but not usually BY the Jews themselves.

By extension, songs from an area identified with Jewish history may be considered "Jewish", as was the case with two young musicians from a village near Miranda do Douro, who recently gave me a photocopy of a small song anthology, asserting that these were all "Jewish songs". The same musicians, both from families where traditional music is still alive, produced the mystifying statement that local singing in parallel thirds has a "distinctly Jewish (synagogal) flavour" and originates from Jewish refugees in the Miranda area! (Topa 1997 and 1998:91).

**C3. Shared repertoire not identified as Jewish:** this varied, but by and large the *Judeus* seemed to have a similar range of repertoire as their neighbours. This requires a separate study of Portuguese regional music traditions, which cannot be adequately discussed here.

#### **D. Musical Preferences.:**

Besides the *Judeu/Lavradores* distinction explained above, the fado was often indicated as a preference – this appreciation was shared with the population at large, though they didn't always mean the same fado. In many cases it was the Coimbra *fado*, in others the rural fado quite different from that of the clubs in Lisbon. Among those Crypto-Jews who had formally converted to Judaism, "anything Jewish" was often stated as a preference. Some women shared a local fondness for the broadside ballads, which used to be circulated by the *cego's*, itinerant blind singers, or by mule-drivers. In fact, as far as I could see, even when "*Judeus*" profess not to have anything to do with songs of the local

“goios”, they seem to have the same appreciation for, say, a local *rancho*’s open-air performance as does everyone else.

## II. The “imagined communities”

The two towns discussed briefly here are both part of the Camino de Sefarad: Ribadavia (Orense, Galicia) and Hervás (Cáceres, Extremadura). I have discussed Ribadavia’s case in more detail elsewhere (Cohen 1996; forthcoming). Briefly, in the mid-1980’s, a group of friends there came up with a way to raise funds to save the mostly privately-owned *barrio judío* . After some archival research, they found documentation, though rather sparse, of the *Istoria*, a street festival of Old Testament theatre held just before the early September *Virgen del Portal* festival, from 1693 through 1868<sup>5</sup>. Associating this activity with the presence of conversos for various reasons, mostly speculative, they produced a new play *El Malsín* (“The Informer”), and set up a sort of medieval fair atmosphere in Ribadavia’s picturesque streets. Later, they added a “Sefardi wedding”, using Judeo-Spanish wedding songs learned from various CD’s, including, ironically, those of my own performing ensemble, *Gerineldo*, though they didn’t know me at the time<sup>6</sup>. The group never claimed that what they dubbed the *Festa da Istoria* was anything but a re-invention, or that the wedding was anything but a theatrical innovation. But as the tourist involvement grew, and Ribadavia became part of the *Caminos de Sefarad*, a citizens’ *Coordinadora* took it over – except for the wedding component - and it has now become an odd combination of a North American-style pseudo-medieval festival and an object of quasi-veneration to many people who believe it is a “real” medieval Sephardic survival rising phoenix-like from the ashes of centuries. Local villagers have told me the Ribadavians “must be real Jews” - “because they make so much money at it”: in this sense, it has actually ended up reinforcing negative stereotypes. Meanwhile, to further confuse the issue, the small Porto Jewish community has taken to bringing a *Sefer Torah*<sup>7</sup> and conducting a Friday night Sabbath service in the former Church of the Madalena, with a concluding mini-concert by the Ribadavia singing group. This

event is enthusiastically attended by tourists and, of course, the media – so that the church has become both de-sacralized and re-sacralized: between the “wedding” and this Sabbath service, the boundary between religious observance and theatrical performance has become blurred<sup>8</sup>.

Both Ribadavia and Hervás had documented Jewish populations before the expulsion; and the areas do maintain a tradition of some people being descended from conversos (see de Hervás). However, unlike the situation in Portugal, these are not in any way Crypto-Jewish communities, nor, at least until now, have there been native residents living there as Crypto-Jews, though, especially in Hervás, this is now becoming a more confusing question, at least partly in response to tourism<sup>9</sup>. The “Hotel Sinagoga” is advertised at the town entrance, an Inquisition comic book (Roa Cilla) is featured for sale at the tourist office, and old and young grave tell duly awed Jewish tourists about their collective Jewish memory . A “Jewish” summer festival has now been instituted, perhaps partly in imitation of Ribadavia’s. When Tamar and I attended it in 1998, it included performances by the local traditional ensemble, who extended warm hospitality to us<sup>10</sup>. They had learned their Judeo-Spanish songs from various recordings, including, as in Ribadavia, my own singing on *Gerineldo*’s recordings, also without knowing me previously.

In both Ribadavia and Hervás, the Judeo-Spanish songs which are mostly relatively recent compositions, and which they learned recently and deliberately from outside sources, have somehow become associated with what they now see as their “Sephardic heritage”. In Ribadavia in 1995, when I asked some of the women in the wedding song group why they had made certain melodic changes in a song they’d learned from Gerineldo, the answer was, “oh, we’ve ALWAYS sung it that way” Now, “always” is a reasonable extrapolation from a traditional village with two short generations of women, as in Belmonte’s claim to “Judah and Tamar”: it is quite another claim for a group which learned their repertoire from CDs purchased at the Corte Inglés two years earlier!

But there really seems to be no sense of incongruity on their part: the songs have become internalized. Since I was the source of some of them, I knew what their history was; someone else might well have concluded

that “always” meant since before the Expulsion – which in fact is what has happened: the Porto community, where one hears regular reports of the “authentic medieval Sephardic songs” which the Ribadavians have “maintained” ! They’ve always sung, they’ve always known that the *barrio judío* is the historical *barrio judío*, and learning Sephardic songs seems to be just another , perfectly logical aspect of it for them. What the Coordinadora and Ayuntamiento promote, however, may be another matter. In Ribadavia they are forming a “Fundación da Istoría”, and “exporting” aspects of the Festa to other towns. In Hervás, when the performing ensemble asked me and Tamar to perform a wedding song, the photographer from a major newspaper “forgot” my careful explanation that we were Canadian visitors, and included a photograph of us as “residents of the Hervás *barrio judío*”! (El Mundo 21/7/98: UVE-1).

So, we are left: with real communities; imagined aspects of real communities; individuals and groups who have not “come out” so cannot be studied; buildings almost anthropomorphosized; other buildings given a Jewish status they may not have had, and imagined communities to inhabit these buildings and sing songs which are then imagined to go back to their imagined roots. One may treat these developments as falsifications, or misleading at best; in the case of the musical repertoire, Lysloff’s term “plunderphonics” comes to mind. Or, one may retort that in the case of Crypto-Jews or even towns and villages of known Jewish history, it is simply a question of re-appropriation of part of their own culture they happened to miss out on for 5 centuries. One may choose to adopt the determinedly neutral standpoint of postmodernist anthropology, finding along with Kirshenblatt-Gimblett, Bendix, and others, including Martí and other colleagues here in Spain, that it’s just a new tradition, a new, valid creative expression.

But in this case, perhaps the difference is mis-representing a tragic part of history and not so much reducing it to folklore as reducing it to a folklore which wasn’t even its own ; turning a tragic stage of history into a tourist event. And, people are, if not claiming to be, then being told they are, who they are not. In both cases, the “real” and “imagined” communities, music is used as part of the process of harnessing and re-shaping the memory of who they were – or who they might have been – or who one would like them to have been – or who they think others

might like them to have been. Music whose history is unknown to many of the protagonists has become part of rewriting a popular version of Iberian Jewish history. Then again, who knows? There are so many interpretations of expulsion and Inquisition history that perhaps in the end this is not much less likely than some of the alternate versions.

## NOTES

<sup>1</sup> These are: Cáceres, Córdoba, Girona, Hervás, Ribadavia, Segovia, Toledo and Tudela.

<sup>2</sup> I gratefully acknowledge the help of the Office of Research Administration, York University, Toronto, for research cost grants in 1996-8, and of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada for its research costs grant, 1998-2001; also the Memorial Foundation for Jewish Culture (New York), 1998-9. I would also like to acknowledge the invaluable collaboration of my research assistant, José-Ramón Aparicio of Galicia, in the first year of the fieldwork and ongoing transcription, analysis and discussion of the material and related issues; and of my daughter, Tamar Ilana Cohen Adams, twelve at the time of writing, who has helped with video-taping, still photography and contacts with local children. “We” in the text refers to myself with one or both of them, identified from here on as “Ramón” or “Tamar”. Parts of this paper were presented at the 1998 European Association for Jewish Studies conference in Toledo, as “Music and the Re/Construction of 20th Century Iberian Jewish Identity”.

<sup>3</sup> My heartfelt thanks for the generosity of Professor Simha Arom (CNRS, Paris) in sending me copies of the Belmonte fieldtapes he recorded with Dr Inacio Steinhart, and to the latter, who very kindly sent me a copy of a cassette he recorded from an elderly Crypto-Jew of the Bragança area.

<sup>4</sup> This is not the place to go into detail, but at least two items were clearly taken from pre-existent, non-Portuguese, recordings from elsewhere.

<sup>5</sup> Thanks to José-Ramón Estévez of Ribadavia’s Centro de Estudios Medievais for sharing the information gleaned from his archival research; to José-Luis Chao for sharing the results of his search for early music repertoire at the Festa; to Fina González, current President of the CEM for generally facilitating my work there. Also, to the Coordinadora for facilitating my attendance at the 1998 event; and to Ramón Aparicio for a wealth of information about the history and intricacies of the event.

<sup>6</sup> Ramón was instrumental in all these activities, which is, in fact, how we met and later came to work together on my current projects. He was particularly active in writing the script for *El Malsin* and organizing the wedding and its

attendant songs and ceremonies; however, he left Ribadavia in late 1995 and has not worked with the *Festa* since then. Some, though not all, of the original organizers are still involved with the wedding, as part of the Centro de Estudios Medievais.

<sup>7</sup> Scroll of the *Torah*, the *Pentateuch*: Jewish Law

<sup>8</sup> In the 1998 event, only a handful of people from Porto came, and a visiting professor from Israel told them they could not hold the service without the quorum of ten adult Jewish males; instead, he went through and explained aspects of the service for the public who attended, and I then sang a few Sabbath songs. The small Porto contingent was very unhappy with this, and pointed out that they seldom have a minyan at home and always conduct services anyway. This, of course, raises serious questions about the interpretation of Jewish law and custom. As well, Senhora Azancot, Barros Basto's daughter, said to me later, more than once, "If they can make a wedding into a theatrical event, why can't they do the same with the Friday night service? What's the difference?" (Interview, 3/9/98, Porto).

<sup>9</sup> There is, actually, one family in Hervás of whom the matriarch, a midwife who died several years ago, was said to be "Jewish"; family descendants still live in Hervás, and her son, a doctor, apparently collected a good deal of local song texts and folklore. I was told the family had come from elsewhere and was not originally from Hervás (interviews, July 1998). For local folklore relating to Jews in the Hervás region, see Pedrosa 1996; and for history, de Hervás.

<sup>10</sup> Thanks here to all the members of the ensemble, *Retama*, for their warmth and hospitality; also de Marciano de Hervás for patiently discussing aspects of his work on the Jewish history of the area.

## SOURCES CITED

**Azancot, M. (1997, 1998):** *Interviews*. Oporto. Ribadavia.

**Basto, A. de B. (1926):** *H'ad Gadiah, Influências hebráicas no folclore português*. Porto. Instituto Teológico Israelita.

**Brenner, F., Neumann, S., Steinhart, I. (1990):** *Les Derniers Marranes* (videocassette). France. SEPT-TÈLÉvision.

**Canelo, D. A.**

**(1985):** *Os Ultimos Judeus Secretos*. Belmonte. Jornal de Belmonte.

**(1996):** *O Resgate dos Marranos Portugueses*. Belmonte. David Augusto Canelo.

**Cohen, J.**

**(1996):** "Bringing it All Back Home: Sephardic Re-Creation in a Galician Town". *Donaire*. London. Vol. 6:98-106.

**(forthcoming):** "«We've always Sung it that Way!»: Re/Appropriation of Medieval Spanish Jewish Culture in a Galician Town", in *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*, special issue of *Hispanic Issues* (Stacey Beckwith, ed.).

**(1998):** "Is it Moses? Is it a Singing Revolutionary Captain? No, it's the Apostle of the Marranos", unpublished paper, Society for the Scientific Study of Religion. Montreal

**Da Costa Fontes, M. (1990-93):** "Four Portuguese Crypto-Jewish Prayers and their «Inquisitorial» Counterparts", *Mediterranean Language Review* 6-7: 67-104.

**de Hervás, M. (1997):** "La invención de la tradición: leyendas apócrifas sobre los judíos de Hervás", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid) 52/1:177-203.

**Espinosa, A. (1930):** "Origen oriental y desarrollo histórico del cuento de las doce palabras retornadas", *Revista de Filología Española* 17:390-413.

**García, M. A. (1993):** *Os Judeus de Belmonte*. Lisboa, Universidade

Nova.

**Gitlitz, D. (1996).** *Secrecy and Deceit, the Religion of the Crypto-Jews*. Philadelphia. Jewish Publication Society.

*Ha-Lapid*, monthly (irregular) publication (1928-1958). Porto. ed. Artur de Barros Bastos

**Jean-Jarval, L.**

(1929): “Em Bragança, entre os Marranos”, *Ha-Lapid* 24/4, 1929:1-4

(1929): *Sous le charme du Portugal*. Paris.

**Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995):** “Theorizing Heritage”, in *Ethnomusicology* 39/3:367-380.

**Lossin, Y., dir. (1992):** *Out of Spain 1492* (Belmonte I-2) (videocassette). Jerusalem. Israel Broadcasting Authority.

**Lysloff, R. T.A. (1997):** “Mozart in Mirrorshades: Ethnomusicology, Technology and the Politics of Representation”, *Ethnomusicology* 41/2: 206-219

**MacCannell, D. (1976):** *The Tourist, a New Theory of the Leisure Class*. New York. Schocken.

**Martí, J. (1996):** *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona. Ronsel.

**Mea, E. de A. & Steinhart, I. (1997):** *Ben-Rosh, Biografia do Capitão Barros Basto, o Apóstolo dos Marranos*. Oporto. Afrontamento.

**Nabarro, M. (1978):** *The Music of the Western European Sephardic Jews and the Portuguese Marranos: an Ethnomusicological Study*. Unpublished M.A. thesis, University of South Africa.

**Paulo, A.**

(1969): *Romanceiro Criptojudáico: Subsídios para o estudo do folclore marrano*. Bragança.

(1985). *Os Judeus Secretos em Portugal*. Oporto. Laberinto.

**Pedrosa, J.-M. (1996):** “Visión de lo judío en la cultura popular

extremeña”, *Revista de Estudios Extremeños* . Badajoz. pp 249-283.

**Roa Cilla, A. and Miguel Gómez, A. (1996):** *Hervás, Imágenes de su Historia*. Cáceres. Diputación de Cáceres.

**Schwarz, S. (1925/1993):** *Os Crischãos-Novos em Portugal no Seculo XX*, reprint. Lisboa.Universidade Nova.

**Topa, A. (1998):** “Galandum, Galandaina”, in *Festival Intercéltico programme booklet*, ed. Mario Correia. Oporto. Discantus: 77-82.

**Vasconcellos, J. L. de (1958):** *Etnografia Portuguesa, Tentame da sistematizaçao*, Vol. 4 . Lisboa. Impresa Nacional-Casa de Moeda.



# **Décimas cantadas en el Oriente venezolano**

## ***gaitas, fulías y galerones***

**Sofia Barreto Rangel**

Universidad de Paris IV-Sorbona

### *Resumen*

En los cuatro estados del oriente venezolano se acostumbra realizar veladas en honor a la cruz conocidas como “Velorios de Cruz de Mayo”. El repertorio de estos velorios comprende cuatro géneros musicales diferentes: la fulía, la gaita, el punto y el galerón. Todos estos géneros utilizan la décima espinela como texto.

La décima es entonces la forma poética del Velorio de Cruz, donde es cantada de diferentes formas siguiendo, en cada caso, los distintos esquemas musicales de los géneros mencionados. Su papel protagónico en el Velorio, evento de gran importancia en la región, la designa como uno de los géneros poéticos más características del oriente venezolano.

### *Résumé*

Dans la région du nord-est vénézuélien il existe une célébration en honneur de la Croix, qui se réalise pendant des nuits entières au mois de Mai. Ces célébrations sont dénommées “Velorios de Cruz”.

La musique chantée au Velorio inclus les fulías, gaitas, puntos et galerones. Tous les quatre utilisent des strophes de dix vers avec une rime de la forme abbaaccddc, genre poétique appelée “décima espinela”.

La décima est donc la forme poétique propre aux Velorios, au cours desquels elle est chantée de façons différentes selon les structures musicales de chacun des genres mentionnés dessus.

Son rôle protagoniste dans une célébration si importante dans la région fait d'elle l'une des formes poétiques les plus caractéristiques de l'orient vénézuélien.

**D**urante todo el mes de mayo e incluso en los meses que le siguen, los cuatro estados del nororiente de Venezuela (Nueva Esparta, Sucre, Anzoátegui y Monagas) dedican noches enteras a rendir homenaje a la Cruz o alguna otra entidad

importante dentro del catolicismo popular, como por ejemplo “el Gran Poder de Dios” o “la Virgen del Valle”, etc.

Estas veladas, llamadas “Velorios de Cruz”, son eventos de mucha importancia en la vida de la región, como lo demuestra la participación casi colectiva de las comunidades donde se celebran, la energía por ellas invertida y la complejidad del evento en sí mismo. La persona que organiza el “velorio” en su casa es la “dueña” del mismo y lo realiza con el fin de “pagar una promesa” o simplemente “por devoción”.

Estas motivaciones, la manera como se preparan y desarrollan los velorios y los numerosos símbolos y tradiciones que entran en juego en los mismos serían objeto de una larga exposición si quisiéramos apenas describirlos y más larga aún si intentáramos interpretarlos. Aquí nos limitaremos a hablar de la música, no sólo porque somos etnomusicólogos, sino porque ésta es la columna vertebral del Velorio de Cruz.

Dentro del corpus folklórico musical de la región hay cuatro géneros o tipos de canciones que se utilizan en el velorio, siguiendo un esquema que no es fijo sino que puede variar en cada caso, como veremos a continuación. Estos cuatro tipos de canciones son la fulía, la gaita, el punto y el galerón. De ellos, solamente este último está íntimamente unido al evento, por lo tanto su presencia es obligatoria.

En un velorio “ideal” estos cuatro géneros intervendrían en ese orden: fulía, gaita, punto y galerón, pero habría que decir que:

la fulía no interviene sino en ciertos estados de la región, particularmente en el estado Sucre;

el punto es un género en “vías de extinción”, que prácticamente no es ya incluido en el velorio ni en ninguna otra ocasión festiva, razón por la cual no es incluido en la presente comunicación.

la gaita no necesariamente es considerada como parte del velorio y su presencia no es indispensable sino casi excepcional hoy en día. Podemos escuchar una gaita en cualquier otra ocasión festiva de la región.

Todos los géneros que participan en el velorio tienen algo más en común: utilizan estrofas de diez versos octosílabos, es decir, décimas. En

oriente como en casi toda Venezuela la rima utilizada es la “espinela”, que tiene la forma abbaaccddc.

En el Oriente de Venezuela la décima puede servir de marco para tratar casi cualquier tema, exceptuando el amor en sus formas de galanteo o añoranza, las cuales son tratadas generalmente en cuartetos. A juicio del poeta oriental, la décima se presta más para tratar temas “cultos”, es decir historia, ciencia y religión.

Cada género musical tiene un espectro de temas propios, así como formas de tratar estos temas que lo caracterizan. La gaita, por ejemplo, es considerada como algo jocoso o divertido, aunque existen excepciones numerosas.

La fulía al igual que el punto tratan generalmente temas religiosos, como la Cruz o la Virgen.

En un galerón la situación es un poco más compleja, ya que intervienen varios cantantes que se desafían entre ellos en encuentros que pueden durar horas y donde intervienen los temas más variados. Dentro del velorio, la primera décima de cada galeronista tiene generalmente que hacer alusión a la Cruz o al Santo que se esté homenajeando. Las otras décimas utilizan temas históricos, científicos o anecdóticos y personales que sirven para demostrar la capacidad improvisatoria y los conocimientos de los participantes. En el transcurso de las mismas los cantores se desafían unos a otros en lo que se conoce con el nombre de “picón”. Este es el momento más apreciado y más importante del velorio. La popularidad de este género es tal que hoy en día se organizan encuentros de galeronistas fuera del contexto del velorio en lo que se llaman “Festivales de Galerón”.

La décima no sólo varía de contenido según se cante en gaita, fulía, punto o galerón. También cambia su estructura según la manera cómo se adaptan los diez versos a la forma musical, diferente para cada caso, a través de repeticiones y pausas.

Veamos brevemente cada uno de estos “vestidos” de la décima:

## **La Gaita**

Una gaita esta compuesta de 4 décimas que tratan del mismo tema. Cada una de las décimas es cantada dentro de una estructura musical que puede dividirse en dos partes, la primera (A) de ocho compases que generalmente se repiten y la segunda (B) que puede a su vez dividirse en dos : B1 (6 compases) y B2 (seis compases) más una pequeña coda.

La décima, al ser cantada dentro de este esquema musical queda a su vez dividida en dos grandes partes, repartiendo el cantor los diez versos de la siguiente manera : los cuatro primeros versos se cantan dos veces (parte A) y los seis versos restantes se reparten en dos grupos de tres cada uno, repitiéndose los dos últimos para cantar la coda.

Como vemos, la repetición melódica entraña la repetición de los versos correspondientes, de manera que ambos esquemas de repetición (el de la música y el del texto) coinciden. Este no es el caso en el siguiente ejemplo que examinaremos, el de la fulía, donde como veremos, los dichos esquemas no se corresponden sino que se superponen.

### **La Fulía**

Musicalmente hablando, la fulía es una gran frase que se repite cinco veces. Esta gran frase puede dividirse en cuatro partes, cada una de ellas pudiendo albergar un verso octosílabo. De esta forma pueden cantarse cuatro versos por frase.

Los diez versos de la décima se cantan duplicados a partir del segundo, con excepción de los dos versos finales, que se repiten por pares, como se muestra en este ejemplo de texto de fulía :

Bendigo a la Santa Cruz  
Saludo a quien la adornó

Saludo a quien la adornó  
Quien en la cruz esmaltó

Quién en la cruz esmaltó  
Con ricas conchas de mar

Con ricas conchas de mar  
Dime quien pudo pintar

Dime quien pudo pintar  
Toda la pasión entera

Toda la pasión entera  
El martillo y la escalera

El martillo y la escalera  
Los tres clavos, la tenaza

Los tres clavos la tenaza  
Y para cantar con gracia

Y para cantar con gracia  
Echen carato paífuera

Y para cantar con gracia  
Echen carato paífuera

De esta forma los diez versos se transforman en veinte, por lo cual es necesario cantar cinco veces la misma melodía de cuatro sub-frases transcrita arriba. Para la “coda” se utiliza el mismo principio de repetición de los dos últimos versos que ya vimos en la gaita.

En este caso, el texto y la música tienen cada uno su esquema de repetición, ambos definen el género fulía.

## **El Galerón**

Nuestro último ejemplo es el galerón. En este caso la música está al servicio del texto. La décima es cantada “corrida”, es decir, sin repeticiones ni interrupciones de ningún tipo, en una especie de recitado-cantado. Este canto se superpone de una manera muy libre a un acompañamiento ostinato de I-IV/V-V en 6/8 que se repite incesantemente..

Este acompañamiento es realizado por el cuatro y la guitarra y una bandola o una mandolina realiza interludios en las pausas que puede o no hacer el galeronista entre verso y verso. Es común que la pausa más importante ocurra entre el cuarto y el quinto verso, dividiendo la décima en 4 + 6, permitiendo un interludio instrumental importante. Pero esto depende del galeronista y del contenido de la décima que esté cantando en ese momento.

Cada cantante tiene una melodía propia, especialmente una entrada o “llamada” o fórmula melódica de inicio con la cual abren su intervención y en la que pueden cantar versos que no pertenecen a la décima sino que sirven de auto-presentación. Pero en general las melodías de galerón comienzan en sonidos agudos y van descendiendo por intervalos pequeños que se amplían al final de cada frase.

Generalmente el peso poético mayor recae sobre los dos últimos versos, es en ellos donde el galeronista lanza el desafío o responde al que le han lanzado a él. Son los versos donde más debe brillar su ingenio y su habilidad y el objetivo es desencadenar las risas o los aplausos del público. Desde el punto de vista retórico es el momento más importante, tanto para el texto como para la música, que utiliza recursos como ritardandos, acentos, crescendos o pausas para apoyar el efecto deseado.

En esta relación entre la música y el texto reside el mayor interés del análisis de este repertorio. Los galerones son interesantes también por ser el género musical más afamado de la región, el que tiene mayor vigencia y por lo tanto el más representativo.

Un galeronista es principalmente un poeta, es un hombre que estudia, que “sabe cosas”, razón que le vale un respeto especial dentro de su comunidad. Es músico oriental por excelencia, y aunque conoce y practica todos los géneros del repertorio regional, es gracias a su actividad como galeronista que posee una fama que generalmente abarca todos los estados de la región.

De lo anteriormente expuesto podemos concluir que la décima constituye una de las formas poéticas más importantes en el folklore del oriente venezolano, ya que no solamente está presente en los géneros musicales más conocidos de la región sino que es la forma poética por excelencia de un evento tan significativo como lo es el Velorio de Cruz

de Mayo.

### **Post-conclusión :**

Quise dar un vistazo al papel de la décima en el folklore de España y especialmente en las Islas Canarias, objeto de mi tesis de doctorado.

De la documentación a la que tengo acceso se puede desprender lo siguiente :

la décima no ocupa un lugar importante dentro de las formas poéticas folklóricas en España ;

no está asociada a ninguna región en particular ni a una celebración específica, en todo caso no a las celebraciones del Mes de Mayo.

Las dos publicaciones especializadas en Canarias (Lothar Siemens-Hernandez y Talio Noda Gomez) no mencionan ni las décimas ni ninguna celebración asociada al mes de mayo. Sin embargo, Noda Gómez publicó un libro llamado “Décimas de Severo” donde lamentablemente no se describe el contexto en que se hacen las mismas pero cuya descripción musical las emparenta con el galerón.

Dejo estos comentarios más a manera de planteamientos que de conclusiones en espera de conseguir en este Congreso los datos que la documentación que conozco no nos proporciona y encontrar así un mayor interés en estas comparaciones.



# Mujeres y flamenco: la Peña Flamenca Femenina de Huelva\*

**Herminia Arredondo Pérez**

. Universidad de Huelva.

## Resumen.

En esta comunicación nos centramos en el papel que han desempeñado en el contexto de las prácticas culturales flamencas en Huelva un grupo de mujeres onubenses creadoras de la primera Peña Flamenca Femenina. Las condiciones sociales, culturales y valores ideológicos patriarcales que durante décadas han excluido a las mujeres de instituciones, reuniones y juergas flamencas, llevaron a este grupo de aficionadas a constituir su propia peña en 1983. Desde una perspectiva de género analizamos cómo la música flamenca ha participado en la formación de identidades sociales y ha contribuido al desarrollo de procesos de cambio social y cultural en el panorama musical onubense.

## Abstract

The focus of this communication is placed on the role that has been played within the context of flamenco cultural practices by a group of women from Huelva, who are the founders of the first Peña Flamenca Femenina (female Flamenco Club). The social and cultural conditions together with the patriarchal ideological values that for many decades have excluded women from institutions, meetings and flamenco sprees made this group of enthusiasts found their own club in 1983. From the perspectives of gender we will analyse how the flamenco music has contributed to the formation of social identities alongside the development of processes of social and cultural change in the musical scene in Huelva.

Las mujeres han constituido un objeto de estudio tangencial en los estudios sobre flamenco. La concepción romántica, idealizada y exótica de la mujer flamenca, las descripciones de su belleza, gracia, y “demás atributos y encantos femeninos”, las referencias biográficas de *artistas* cantaoras y bailaoras, así como el “silenciamiento” que han ofrecido una gran parte de los trabajos sobre flamenco, no han puesto de manifiesto sus experiencias o puntos de vista.

Tradicionalmente, la participación femenina en algunas esferas públicas del flamenco: juergas, reuniones, espectáculos, fiestas... ha sido escasa. Las mujeres han permanecido apartadas de prácticas culturales y espacios de privilegio dominados por los hombres en el ámbito flamenco, al mismo tiempo que determinadas representaciones, estereotipos y significados culturales asociados a ellas, han venido a reforzar los mecanismos patriarcales que han operado en la sociedad. Pero esta situación no ha impedido que las mujeres estén presentes en algunas actividades flamencas como oyentes o intérpretes, especialmente en el baile y cante flamenco, y en menor medida en el toque. El ámbito familiar gitano o el de familias aficionadas al flamenco proporciona un contexto que posibilita la intervención activa de la mujer en la interpretación a la vez que contribuye a su aprendizaje. Fernanda y Bernarda de Utrera, dicen en una entrevista:

“En nuestra familia no hay ascendentes profesionales, pero como en la mayoría de las casas gitanas de esta parte de Andalucía todos sus miembros cantan o bailan. Esa fue nuestra escuela, donde aprendíamos a hablar al mismo tiempo que a cantar o hacer compás. Imaginad una Universidad de cante con mi abuelo Pinini y mis tías Fernanda y María como profesores. Además mi padre era un hombre con mucho paladar y un gran aficionado al cante que solía traer a nuestra casa a los mejores artistas de aquella época, como Antonio Mairena, Caracol o Diego del Gastor, y las fiestas eran interminables, porque entonces se vivía de forma muy diferente”. (Peña, T. 1996).

Del mismo modo, para las mujeres de la Peña Femenina de Huelva, el ámbito de la familia y algunos círculos de amigos constituyen un medio enriquecedor que les ha posibilitado desde la infancia disfrutar, aprender flamenco a partir tanto de modelos masculinos como femeninos, y asumirlo como una experiencia vital cotidiana.

En este texto me voy a centrar en este grupo de mujeres onubenses, aficionadas al flamenco, que crean en 1983 una Peña Femenina. Partiendo de una perspectiva de género, esto es, la relación entre la mujer y el hombre, y el papel del género en la estructuración de las sociedades humanas, atenderé a las siguientes cuestiones: 1) qué significados tiene la música flamenca para estas mujeres y cómo contribuye a la formación

de identidades sociales; 2) cuál es la relación entre algunos procesos de cambio en su práctica musical y los procesos sociales y culturales.

## **Peña Cultural Flamenca Femenina de Huelva.**

Entre las peñas flamencas, la Peña Cultural Flamenca Femenina de Huelva representa un caso singular al estar constituida exclusivamente por socias. La Peña Flamenca de Huelva, considerada la “peña madre”, no permitía entonces (en 1983) el acceso de mujeres a ella, por lo que un grupo de esposas de socios iniciaron la constitución de una peña femenina. Ésta comenzó con trece socias fundadoras, con posterioridad nuevas incorporaciones elevaron su número a ochenta, y hoy alcanzan y superan la cifra de setenta.

Desde su fundación las socias han abierto su sede a los hombres, al considerarse “una peña femenina pero no feminista”. Han permitido el acceso a sus maridos, acompañantes de socias, invitados, miembros de otras peñas, etc. Cuentan con un Cuadro de Cante conformado en sus inicios sólo por cinco mujeres y hoy ya consolidado con doce componentes, acompañado y dirigido varios años por los guitarristas onubenses José Luis Rodríguez, José María de Lepe, y desde hace un año también por una guitarrista, María José.

Las actividades que realiza la peña se distribuyen a lo largo de los nueve meses de duración del ciclo o curso que se inicia en Octubre y concluye en Junio del año siguiente. Durante ese periodo tienen lugar los “Jueves Flamencos”, que consisten en noches flamencas todos los jueves del curso (excepto en Navidad y Semana Santa) en los que se llevan a cabo actuaciones de cante, toque y baile, charlas, homenajes, ..., en la propia peña. A lo largo de dicho ciclo desarrollan de forma regular las siguientes actividades: homenaje a las socias que hayan cumplido diez años dentro de la peña, homenaje a personas mayores en Navidad, “Exaltación de la Saeta” en Semana Santa, y en mayo dedican el mes a la mujer flamenca, para lo que reciben una subvención del Instituto Andaluz de la Mujer. Además de estas actividades que realizan con regularidad, el Cuadro de Cante lleva a cabo numerosas actuaciones

durante todo el año en su propia peña y en distintos puntos de Andalucía (capitales y provincias) y del territorio nacional.

Esta situación actual, sin embargo, contrasta con las condiciones sociales y culturales que durante décadas han excluido a las mujeres de instituciones y reuniones flamencas.

A principios de los años ochenta aún persisten ciertos valores culturales e ideológicos que marginan la participación femenina en muchas actividades y aspectos públicos de la vida social y del ocio. Las conductas y los valores socialmente aceptables en el contexto de las reuniones flamencas no eran similares para los hombres y las mujeres; la mujer tradicionalmente queda excluida de estos ámbitos y “rituales” masculinos, y es relegada al espacio de la privacidad. En la época en la que el flamenco se escuchaba en ventas, tabernas y reuniones íntimas, las mujeres que frecuentaban esos ambientes no gozaron de una buena consideración moral (a excepción de las *artistas* o profesionales), pero esa creencia tampoco permaneció ajena en la creación de las primeras peñas flamencas en los años setenta y ochenta, de tal modo, que estas instituciones así como demás juergas y reuniones, siguieron considerándose un espacio social masculino.

Estereotipos y argumentos asociados tradicionalmente a la mujer: escasa formación, bajo nivel cultural, “límites del sexo femenino”... son utilizados por socios de las peñas flamencas como argumentos de legitimación de su poder. Como indica Henrietta Moore, “la fuerza de los estereotipos sobre el género no es sencillamente psicológica, sino que están dotados de una realidad material perfecta, que contribuye a consolidar las condiciones sociales” (Moore, H. 1996: 53). Así, cuando en 1983 un grupo de aficionadas, esposas de socios de la Peña Flamenca de Huelva, pidieron que se las invitara a un Viernes Flamenco, nos dice Victoria Prieto, actual Presidenta de la Peña Femenina: “ellos eran machistas totalmente, ya no sólo en el flamenco (...); y les dijeron que no, porque no iban a saber escuchar el flamenco, ni a saber interpretarlo, ni a saber cantarlo” (Victoria Prieto. Comunicación personal, 28-11-95).

Durante años la participación en peñas flamencas estuvo vedada a las mujeres sin que ellas cuestionaran su situación ni establecieran mecanismos de reivindicación. En 1983 la situación comenzó a cambiar

por iniciativa de un grupo de mujeres que, apartadas durante todo el curso de las actividades sociales y públicas de los hombres, deciden desplegar algunas estrategias que permitieran su participación activa y real en actividades flamencas. Tal y como señala Celia Amorós, “emanciparse con respecto a su situación de subordinación pasa necesariamente para las mujeres por un proceso en el que pongan en cuestión la diferencia genérica que les ha sido asignada como una construcción -política, cultural, simbólica- a la que no quieren estar sujetas y de la cual, en esa misma medida, se desidentifican” (Amorós, C. 1997: 19). Piensan que su condición femenina no podía marginarlas ni de la audición ni de la interpretación del flamenco, ni silenciarlas como sujetos:

“Las mujeres se proponen conformar a su género como un *sujeto social y político*, y lo están haciendo al nombrar entre ellas y frente a *los otros* sus semejanzas, al reconocerse e identificarse en sus diferencias, y al apoyarse y coaligarse para transformar sus opresivas condiciones colectivas de vida, pero también para compartir sus logros y los beneficios de su modernidad”. (Lagarde, M. 1996: 18).

En este contexto la música flamenca juega un papel esencial en la construcción de identidades de género. Este grupo de mujeres, de status social bastante variado, comparten su afición por el flamenco y algunas interpretan cantes como aficionadas. La música flamenca, y especialmente los fandangos, ocupan un espacio vital importante en su experiencias cotidianas. En Huelva los fandangos representan una música emblemática que es interpretada en todo tipo de ocasiones: reuniones, fiestas familiares y privadas, en la calle, en las festividades locales, etc.

“En mi casa siempre se ha escuchado cante, porque mi abuelo, y mi padre cantaba, y la hermana de mi padre se quiso ir a artista y mi abuelo le dió una tunda, porque quería ser artista. (...) Yo desde chica he cantao en mi casa, en los coros, en los concursos, he cantao de ‘tó’. Mi abuela cogía por la mañana la guitarra, tocaba unos tanguillos y yo me iba al colegio ardiendo”. (M. Emilia Rodríguez. Miembro del Cuadro de Cante, Peña Flamenca Femenina de Huelva. Comunicación personal, 6-2-96).

“Yo empecé a cantar canción española con cuatro años (..) , y el flamenco me ha gustado siempre, porque el fandango yo siempre lo he cantado. Aquí la gente de Huelva es muy difícil que en una familia no tenga alguien que sepa cantar. Mi madre también se jalea bien, le gusta mucho el flamenco, en mi casa se han oído siempre muchos discos de flamenco. Mi madre lo que pasa es que es muy trocha y se inventa las cosas, pero se jalea bien, y mi padre baila también muy bien”. (Mati Hidalgo. Miembro del Cuadro de Cante, Peña Flamenca Femenina de Huelva. Comunicación personal, 6-2-96).

Por tanto, para estas mujeres, la experiencia personal del flamenco durante la infancia y juventud se contradice con su ausencia de la esfera pública flamenca dominada o controlada por el género masculino. La decisión de crear una peña femenina supone primeramente una reivindicación de igualdad ante esa discriminación.

Al mismo tiempo, en la formación de esta peña femenina contribuyen otras cuestiones. Las mujeres reclaman una “diferencia de autoridad” que les permita escapar del dominio ideológico masculino demostrando la capacidad interpretiva de la mujer flamenca. Aluden a los “modelos” de grandes figuras femeninas que han realizado aportaciones importantes al flamenco como La Niña de los Peines, Carmen Linares, u otras cantaoras famosas. Victoria Prieto, presidenta de la peña y cantaora, nos dice: “la interpretación de los cantes por voces femeninas puede tener tanta fuerza creativa y expresiva como las masculinas, el arte de cantar no es privativo de los hombres, precisamente la voz de la mujer es muy bonita” (Victoria Prieto. Comunicación personal, 28-11-95). Tampoco consideran que la capacidad crítica auditiva sea exclusiva de los hombres, ya que durante muchos años las mujeres también han escuchado flamenco y adquirido un bagaje y competencia como aficionadas entendidas. Además, la creación de una peña femenina donde las mujeres pueden participar como oyentes, intérpretes o gestoras, permite dotar a la mujer flamenca de una mayor dignidad, prestigio y reconocimiento social.

Por otra parte, aunque esta peña ha iniciado el desarrollo de nuevas relaciones inter e intragenéricas, no ha supuesto el desvanecimiento de la autoridad y el poder masculino. Desde su inicio ha contado con la

participación de los hombres. Algunos, sobre todo maridos de socias, ayudaron en la organización y construcción de la peña los primeros años y otros, por ejemplo, han mantenido relaciones de poder con ella, en la dirección y supervisión de las primeras grabaciones discográficas de las mujeres del Cuadro de Cante.

Asimismo, los modelos y estrategias de gestión y organización que asumen son similares a los de las restantes peñas flamencas, en especial a la de Huelva, en los estatutos, órganos de dirección, así como en las actividades que programan: actuaciones de profesionales y aficionados en las “Noches Flamencas”, creación de Cuadros Flamencos consistentes en un grupo de cantaoras y guitarristas vinculados a la peña, promoción de espectáculos y conciertos, etc.

### **El cuadro de cante de la Peña Femenina.**

Además de las actuaciones de cantaoras, bailaoras, e incluso alguna guitarrista, la peña femenina cuenta con su propio Cuadro de Cante compuesto por mujeres socias de la peña.

Los cantes que interpretan pertenecen al repertorio de palos flamencos tradicionales cantados tanto por hombres como por mujeres, reelaborados por ellas y por el guitarrista de la peña José María de Lepe. Aunque las mujeres del cuadro de cante conocen los palos flamencos cuando llegan a la peña, prácticamente inician un reaprendizaje, como en una escuela de cante, con el guitarrista, prestando especial atención a la coordinación de la voz con la guitarra. Todas las semanas dedican un tiempo a ensayos del cuadro, al aprendizaje individual de cantes nuevos y perfeccionamiento de otros, y a la audición de grabaciones de cantores y cantaoras, entre las que, ciertamente, las ediciones de fandangos de la Peña “de los hombres” suponen una referencia modélica para las mujeres del cuadro y para las nuevas socias que demandan entrar en el mismo.

“Las mujeres del cuadro tienen que aprender en la peña, en los ensayos, con la guitarra, y escuchar cante, si no se escucha no se

aprende (...) Hoy, ya es distinto, la peña tiene una responsabilidad y las mujeres del cuadro tienen que dar una calidad, porque ya tiene un nombre y un prestigio. Tienen que seguir ensayando, cantando y sabiendo lo que hacen, unas veces sale mejor, otras, peor... eso son los artistas buenos". (Romualda Zamora. Presidenta de la Peña 1992-95. Comunicación personal, 29-1-96).

Aunque los cantes que interpretan forman parte del repertorio común de las peñas flamencas, las mujeres destacan varias aportaciones propias, entre ellas, los espectáculos que vienen preparando desde hace varios años en Navidad, consistentes en cantar distintos palos flamencos con algunos arreglos y aportaciones originales del guitarrista José María de Lepe a los que una mujer les ha introducido un nuevo texto; la última grabación de la Peña, en CD, donde José María introduce algunas improvisaciones en las falsetas de los fandangos, y de nuevo, una mujer escribe textos encadenados para todos éstos; y la creación de una escuela de Cante Femenina, dirigida por la guitarrista de la peña.

Por otra parte, cada cantaora otorga un significado especial en la *performance* además de a las cualidades, técnica interpretativa personal y conocimientos musicales, a valores como la carga emocional, estado anímico del momento y su capacidad de transmitirlo a los oyentes; el cuidado de los gestos y la "puesta en escena"; el estilo musical que interpretan, y la actitud con el público. Otras cantaoras también pertenecientes a la peña, aunque no al cuadro de cante, como Manola Sánchez o Tina Pavón, mantienen un status más profesionalizado y han llevado a cabo otras facetas creativas en la interpretación flamenca.

## **Conclusión**

Pienso que el flamenco es una forma cultural que ha ofrecido a las mujeres diversas propuestas de construcción identitaria colectiva e individual. Para estas mujeres, el flamenco y su peña ha contribuido a construir un sentido de identidad de género, de poder político, de status y prestigio social, al formar parte del Cuadro de Cante y ser socias de la Peña, ayudándoles a compartir sentimientos y experiencias de sociabilidad.

La Peña Femenina de Huelva contribuye de forma efectiva al proceso de cambio cultural como importante fuerza social en el ámbito cultural onubense. Las peñas flamencas funcionan como agentes culturales a través de la difusión, promoción y conservación del flamenco, con los fandangos ocupando un lugar destacado. Crean academias, cuadros flamencos y escuelas de cante, baile y guitarra; promocionan espectáculos y contratan a músicos y bailaoras/as profesionales o amateurs para sus Noches Flamencas generando recursos económicos.

Hoy, la Peña Femenina ha posibilitado la participación activa de las mujeres en estrategias sociales relacionadas con el flamenco y ha contribuido a dignificar su papel. Además de la programación de actividades en su propia sede y la celebración anual de un concurso femenino de fandangos, su Cuadro de Cante es demandado para todo tipo de eventos musicales: actuaciones en otras peñas, barriadas y asociaciones de la capital (concertadas con entidades como la Diputación Provincial o Ayuntamiento de Huelva), conciertos en la provincia, participación en fiestas especiales, galas u homenajes, etc. Al mismo tiempo, el Cuadro ha actuado fuera de la provincia onubense en la celebración del Día Internacional de la Mujer, en programas de radio y televisión autonómica, y ha realizado tres grabaciones discográficas. La Peña Femenina ha alcanzado un status social y económico destacado dentro del panorama actual de las peñas flamencas y representa una fuerza cultural relevante en la provincia onubense.

\* Agradezco a la Peña Cultural Flamenca Femenina de Huelva, especialmente a su Junta Directiva y Cuadro de Cante, a José María de Lepe y Bella Pilar, la acogida y atención que me han prestado para la elaboración de este trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

**Amorós, C. (1997):** *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid. Cátedra, col. Feminismos.

**Lagarde, M. (1996):** *Género y Feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid. horas y HORAS, col. Cuadernos inacabados.

**McClary, S. (1993):** “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”, in *Feminist Studies*, 19/2, pp. 399-423.

**Moore, H. L. (1996):** *Antropología y feminismo*. Madrid. Cátedra, col. Feminismos.

**Peña, T. (1996):** “Somos un tándem que funciona de maravilla” en *El País*, 29-6-96.

# **Una estructura culta para un género tradicional:**

## **los gozos de Joan Baptista Comes**

### **Su influencia en la tradición musical popular valenciana**

**Joan Carles Gomis Corell**

Universitat de València

#### *Resumen*

Los gozos constituyen un género religioso paralitúrgico arraigado en la tradición musical popular valenciana al menos desde mediados del siglo XIV. Joan Baptista Comes (1582-1643) compuso en 1609 cuatro de estos cantos destinados a las nuevas devociones de la capilla mayor del Colegio del Corpus Christi de la ciudad de Valencia, que, lejos de la sencillez de la forma tradicional, presentan elaboraciones contrapuntísticas y estructurales de tipo culto acordes con las corrientes musicales de su tiempo. A través de la comparación de los gozos tradicionales con los gozos de Comes se ponen de manifiesto las aportaciones del compositor valenciano a este género y se rastrea la influencia de su nueva formulación estructural en algunos gozos populares del siglo XVII todavía vigentes hoy, como ejemplo de que la dicotomía culto/popular a menudo queda difuminada en la realidad.

#### *Abstract*

The “gozos” constitute a paraliturgical religious genre, deeply rooted in the Valencian popular musical tradition from at least the late XIV century. Joan Baptista Comes (1582-1643) composed four of these songs in 1609 for the new devotions of the main chapel of the “Colegio del Corpus Christi” in the city of Valencia. Far from the original simplicity of the traditional form, his compositions have contrapuntal and structural cultured innovations, according to the musical trends of his time. Through the comparison of traditional “gozos” with those composed by Comes is pointed out the contribution of this Valencian composer to this genre and is traced his influence back in some popular “gozos” of the XVII century still living at present, as an example that the dichotomy cultivated/popular is often shaded off in fact.

**E**n 1609, Joan Baptista Comes, entonces teniente de maestro de capilla del recién fundado Colegio del Corpus Christi de la ciudad de Valencia, escribió cuatro composiciones laudatorias

destinadas a las devociones de la Capilla Mayor de dicho colegio. Estas composiciones tomaron como base estructural la forma de los gozos, un género cancionístico religioso arraigado en la tradición musical popular valenciana al menos desde finales del siglo XIII.

Comes, músico de oficio, no se limitó a copiar literalmente aquella forma poeticomusical, sino que introdujo en ella unas elaboraciones contrapuntísticas y estructurales que transformaron los gozos en composiciones cultas. Esta nueva formulación estructural tuvo posteriores consecuencias en la tradición popular y se aplicó, con las ineludibles restricciones, a composiciones plenamente tradicionales. Con ello, la forma de los gozos se amplió hacia esquemas más desarrollados que introdujeron riqueza y variedad en la tradición musical popular valenciana.

Esta comunicación es complemento y consecuencia de la presentada en las *Jornades "Cavanilles i el barroc valencià"* (Gomis Corell, en prensa), celebradas en noviembre de 1996 en Algemés, pueblo natal de aquel gran organista valenciano. En aquella ocasión analizamos cómo la forma de los gozos determinó las composiciones de Comes, imponiéndole una estructura ineludible en tanto que estaba plenamente asentada en la tradición poeticomusical valenciana. Ahora recorreremos el camino en la dirección contraria y analizaremos cómo el esquema de desarrollo melódico culto aplicado por Comes a este género revertió a su vez en la música tradicional popular. No obstante, en primer lugar, será necesario poner en antecedentes al posible lector interesado, para lo cual haremos un resumen de lo expuesto en la comunicación anteriormente citada.

## **La composición de los gozos de Joan Baptista Comes**

La composición de los *Gozos del Real Colegio del Corpus Christi, del maestro Comes*<sup>1</sup>—según el título del libro de coro manuscrito de 1854 que los contiene— hay que situarla, al menos en su vertiente textual, en el contexto general de la decadencia de la literatura valenciana, motivada por la crisis general del Reino de Valencia. En aquel momento, la

superioridad política de Castilla y la admiración por su lengua y literatura acentuaron entre las clases dominantes valencianas el proceso de castellanización iniciado ya en la centuria anterior por la influencia de la corte de los duques de Calabria, virreyes de Valencia. En tales circunstancias, estas clases, las únicas que hubiesen podido producir, o al menos propiciar, una literatura elevada, retiraron el apoyo a su lengua materna (Ferrando Francés 1983: 871 y ss; 1987: 55-68).

Ante esta situación, los escritores populares cultivaron en la lengua del país, a manera de contraataque, géneros enraizados en la literatura valenciana desde época medieval. Como consecuencia, la literatura, sobre todo la poesía, perdió la calidad de su época clásica, representada, entre otros, por poetas de la talla de Ausiàs March y Joan Roís de Corella –muertos en 1459 y 1497, respectivamente–, y adquirió un evidente carácter populista. Se compusieron, además de poesía religiosa de certamen y literatura escatológica y de carácter político, abundantes gozos que, dada la situación general y sobre todo por la influencia de una parte del clero, se fueron castellanizando progresivamente, hasta que en el siglo XVIII, aunque sin abandonar su estrofismo característico –el de la *dansa* trovadoresca–, tuvieron el castellano como lengua prácticamente exclusiva de expresión.

Los gozos de Comes están dedicados, como habíamos anticipado, a las devociones instituidas por el arzobispo Ribera en la Capilla Mayor del Colegio del Corpus Christi de la Ciudad de Valencia: San Vicente Ferrer, el Ángel Custodio, San Mauro y Ntra. Sra. de la Antigua (Benito 1995: 38-43). El arzobispo Ribera, que fundó el colegio expresamente para ennoblecer el culto y corregir la conducta desordenada del clero valenciano (Batllori 1971: 271-279), no consideraría adecuada la interpretación de cantos religiosos con melodías populares y textos en valenciano, más aún cuando prohibió expresamente en sus constituciones la utilización de música con texto en lengua romance (Climent Barber 1992: 150). Por tanto, sería el propio arzobispo quien encargaría la composición de unos cantos que, utilizando una forma poeticomusical popular para que fuesen aceptados sin muchas reticencias, se adecuaran a sus ideales de dignificación del culto: dado que son cantos paralitúrgicos, texto en castellano –escrito, según tradición de la institución, por el propio Juan de Ribera<sup>2</sup>– y música de un buen compositor, encargada al teniente de maestro de capilla porque

el titular, mosén Narcís Leysa, el primero que tuvo esta institución, parece que nunca fue compositor.

Actualmente no conocemos ninguna copia de estos gozos anterior a 1854. No obstante, se citan en un documento del 11 de mayo de 1610, fecha en que se paga su primera copia, y ya son llamados *gozos*. Esto es importante, pues dicho nombre, referido a unas composiciones religiosas determinadas, no se generalizó hasta finales de aquella centuria. “*Llaus...*”, “*cobles a llaors...*”, “*cobles en alabança...*”, “*cobles en honra i glòria...*”, eran denominaciones de la misma realidad: la alabanza de los personajes sagrados mediante composiciones poeticomusicales estructuradas en la forma estrófica de la *dansa trovadoresca*.

## El lenguaje musical

Iniciaremos el estudio de estas composiciones analizando su lenguaje musical. Su línea melódica es muy elemental, lo cual permite aceptar la posibilidad de que estén elaboradas a partir de melodías vigentes entre el pueblo. Era práctica común construir las composiciones polifónicas sobre *cantus firmus* preexistentes. Además, Comes, cuando componía villancicos —siempre con texto en castellano— utilizaba temas melódicos de carácter popular, aunque no los tomara literalmente (Climent Barber 1979).

El material melódico se presenta en dos versiones diferentes. La versión básica de la melodía la introduce el tiple primero de la parte polifónica y en las coplas a solo de infante, se elabora con melismas melódicos y ornamentación rítmica. Esta presentación del material está en función del conjunto vocal que tiene que interpretarla. El coro tiene la parte más sencilla, equilibrando esta sencillez con la riqueza de la polifonía. El solista, por su parte, canta la línea más compleja, compensándose así el menor interés tímbrico y estructural de la monodia.

Estos gozos siguen utilizando el sistema melódico modal, aunque con algunas características que permiten calificarlo como posmodal o pretonal. Así, los *Gozos a Nuestra Señora de la Antigua*, toman como base melódica una escala heredada del primer modo gregoriano, el *protus auténtico*, con una corrección insistente del sexto grado (Si bemol), que anula la dureza arcaica del tritono Fa-Si. Presentan la sensible (do#) en la parte polifónica, en la línea de las cláusulas precadenciales, antecedentes históricos de las cadencias tonales.

La misma escala y un perfil melódico similar utilizan los *Gozos al Ángel Custodio*. Los *Gozos a San Mauro* se sirven del *tritonus*, también con el tritono suavizado al bemolizar el cuarto grado, procedimiento de antigua tradición.

Los *Gozos a San Vicente Ferrer* merecen un comentario particular. Utilizan la escala mayor tonal moderna (Do M), con un claro realce de la dominante, conseguido con la cromatización del Fa, reposando ocasionalmente en la mediantes. La utilización de la tonalidad mayor se advierte sobre todo en los procedimientos armónicos utilizados, más ricos que los de los otros gozos. Así, en el tercer compás, se enfatiza la dominante al anteponerle un acorde de sensible de dicha dominante. En el compás siete se utiliza el mismo recurso, pero con una elaboración contrapuntística más valiosa: en el segundo tiempo, el sol del tiple I se convierte en un retardo de la cuarta por la tercera, chocando con el la del tiple II, resolviendo a continuación. No es ninguna audacia para la época, pero es una riqueza, si se compara con las otras composiciones.

Igualmente, en los compases 11 y 12, se recalca el sexto grado, relativo de la tónica, presentándolo en forma de acorde mayor, cuando su naturaleza propia es de menor. En la cadencia final hay una elaboración semejante a la del compás 7, pero sobre la tónica, como resulta evidente. El retardo, choque y resolución se producen entre el Do del alto y el Re del tiple II.

## La estructura poeticomusical de los gozos de J. B. Comes. La relación entre texto y melodía. La forma musical

Los gozos de Comes siguen la estructura poeticomusical propia de este género. Comienzan con el *respòs* –introducción y *retronx* o estribillo inicial– a coro polifónico a cuatro voces mixtas. Sigue la *cobla* –o *copla*, en castellano– a solo de infante, que incluye también el *retronx* interior, y finalizan con la *tornada* –o *vuelta*–, también polifónica, con texto diferente al del *respòs*, pero con la misma música, excepto los del Ángel Custodio.

Comes respetó el estrofismo tradicional con rigurosidad. Hay que destacar esta afirmación porque en la partitura original de los *Gozos a Nuestra Señora de la Antigua* y los *Gozos a San Vicente Ferrer* –transcritos literalmente en la edición actual (Báguena Soler 1955)– se introdujo, después de la *copla*, un *coro general* a una sola voz que desvirtúa la forma característica de los gozos. No hay duda de que es una parte añadida porque está escrita en otra tinta y caligrafía y, para poderlo colocar dentro del recuadro que enmarca los pentagramas, en un tamaño más pequeño que el de la copia original. Además, en la página del texto de las coplas, encima del verso correspondiente, también con otra caligrafía, se especifica cuándo tiene que cantarse dicho coro general: al final de cada *copla*, después del *retronx*, que queda convertido en un coro de infantes. Es evidente que Comes no los concibió así, como lo demuestran las dos composiciones restantes, que siguen escrupulosamente la forma de los gozos.

La novedad que, en primer lugar, aleja estos gozos de los populares, es la elaboración polifónica del *respòs* y de la *tornada*. No obstante, esta elaboración presenta siempre una escritura vertical, homófona, seguramente con la intención de mantener la sencillez de la relación entre texto y melodía propia de la música tradicional, facilitando en lo posible la inteligibilidad del texto. Comes sigue así la estructuración característica de la música de tradición oral, haciendo coincidir cada verso del texto con un inciso melódico, individualizado al final de cada uno de los incisos con un breve reposo, generalmente sobre el quinto grado –la dominante tonal– y, algunas veces, sobre el tercer grado o dominante plagal –que en el contexto pretonal en que se inscriben estas

composiciones, podría considerarse como una leve modulación hacia el relativo mayor–.

Ahora bien, a diferencia de la música tradicional, que se limita a estructurar todo el texto sobre una tonada formada por dos a cuatro incisos que se repiten tantas veces como sea necesario para constituir la forma, Comes construye un esquema de desarrollo melódico más amplio, aplicando un número mayor de incisos en función de cada una de las partes del texto. Además, sitúa las cláusulas cadenciales importantes en los lugares claves del esquema formal, destacando por su claro carácter suspensivo la que da paso al *retronx*. Queda así este elemento individualizado explícitamente como parte de obligada repetición. Estos recursos identifican auditivamente cada una de las partes, reforzando así la estructura compositiva de las obras. Esta estructuración permite a Comes superar la simplicidad de la música de tradición oral, demostrando su oficio como músico, y, a la vez, mantener la sencillez del discurso melódico sin romper la naturalidad de las tonadas tradicionales, añadiendo unos elementos que organizan más claramente la forma poeticomusical. Consigue, en definitiva, unas composiciones mejor forjadas que las tradicionales, ganando en riqueza del lenguaje musical y en consistencia estructural.

Con este tratamiento, Comes sitúa estas composiciones dentro de los esquemas formales de la música culta, construyendo una estructura general tripartita ABA –coro polifónico para el *respòs*, coplas a solo y coro polifónico en la *tornada*–. Dentro de ellas hay otras divisiones constantes y regulares, delimitadas por cláusulas cadenciales o reposos estables. Así, la parte A tiene dos períodos formados por dos incisos, cada uno con una cláusula intermedia que los divide. La parte B está formada por cuatro períodos, también de dos incisos cada uno. De ellos, el primer período y el segundo son iguales. El tercero contiene la misma cláusula cadencial que divide los dos períodos de A, mediante la cual se enlaza con el último, que corresponde al *retronx*.

Así mismo, la alternancia entre coro polifónico y solista muestra el gusto barroco por los contrastes sonoros, confiriendo a la interpretación una solemnidad que no alcanza la música tradicional popular.

## La traslación de este esquema formal a los gozos populares

Esta invención no sólo tuvo resonancias en otros músicos posteriores que también compusieron gozos, sino que se tradicionalizó. Muestra de ello son tres ejemplos de composiciones populares que ahora presentamos y que destacan entre todo el corpus de gozos por su antigüedad, calidad literaria y peculiaridad musical. Son los *Goigs de la Verge Maria del Roser*, los *Goigs a Nostra Senyora d'Aigües Vives* y los *Goigs de Nostra Senyora del Puig*. En ellos se ha superado el esquema de desarrollo melódico básico de los gozos de una melodía de dos o cuatro incisos regulares que se repiten constantemente y se ha asimilado el de Comes, presentando idéntica estructura de incisos, cláusulas cadenciales e individualización del *retronx* como parte de necesaria repetición a manera de estribillo.

### 1. Los goigs de la Verge Maria del Roser

Son unos de los gozos valencianos más antiguos que se conocen. Fueron compuestos por San Vicente Ferrer para que los cantasen los penitentes que lo acompañaban en sus predicaciones, por lo que hay que situarlos alrededor de 1399, año en que comenzó el dominico sus predicaciones (Blasco 1974: 126-127). La primera estampación que conocemos de ellos data de 1535 y se encuentra en el libro titulado *Trellat sumàriament fet de la bulla o confraria del Psalteri o Roser e cobles a lahor e glòria de la sacratíssima e entemerada Verge Maria del Roser*, aunque sabemos que en 1487 ya se había hecho la edición príncipe de este libro en la Ciudad de Valencia (Ribelles Comín 1929: 49-68; Serrano Morales 1898-99: 495-496). No obstante, en esta comunicación tomamos como base el texto de una estampación dieciochesca<sup>3</sup> (este texto aparece reproducido en Genovés y Olmos 1911, III: 195-196; Almarche Vázquez 1917: 141-144; Ribelles Comín 1929: 207-209; Blasco 1974: 30-31).

La melodía con que se cantan estos gozos es exclusiva de ellos y, con ligeras variantes, la encontramos extendida por todo el territorio valenciano (Seguí Pérez, 1978: 44; 1980: 850-851, 860-862; 1990: 481). Tomemos como ejemplo los gozos que se cantan en Silla, pueblo de la

## GOIGS DE LA VERGE MARIA DEL ROSER.

Compòsts per lo Pare Sant Vicent Ferrer.



Vostres goïgs ab gran plaer cantarem, Verge Maria; puix la vostra Senyoria es la Verge del Roser.

Deu plantà dias vos, Senyora, el Roser molt excelent, quant vos feu mereixedora de concebrel purament: donant fe al Misajer, que del cèl vos trametia Deu lo Pare, que volia foseu Mare del Roser.

Del sant ventre produjda la Planta del Roser vèrt, fone de Angels circuida, y serrida ab gran concèrt: y restà pur y sancer vostre còs ab alegria, quant parís en la establia al celestial Roser.

Quant los Reys devòts sentiren

del Roser la gran olor, ab lo estèl ensemps partiren per adorar lo Senyor: y trovaren ser lo ver de Balam la profecia, tenint vostra Senyoria en los braços lo Roser.

Gran delit vos presentaba vòstron Fill resucitat, ab cinc ròses que portaba en les mans, pens y costat: per les quals lo llucifer, qui dels sants lo infern omplia, fone rubat en aquest dia, que florí lo sant Roser.

Reparada la grau èrra de Adám, per mòrt molt cruèl, trasplantat fone de la terra el Roser dalt en lo cèl: y pujant ab gran poder, lo partir no us entristia, contemplant, Deu com rebia

ab gran goïc lo sant Roser.

No fone de menor estima el goïc del Esperit Sant, quant vingué del alta cima en vòstre Colégi sant: y regí lo sant planter, que lo gran Deu elegia; per estar en compania del celestial Roser.

Vòstra vida ya acabada, lo major goïc que sentís, quant à Deu fos presentada triunfant en lo paradís: y Senyora es volgué ser del gran hòrt que poseia, colocantvos, com debia, à la sombra del Roser.

Puix mostrau vòstron poder sent miracles cada dia; preservau, Verge Maria, los Confrases del Roser. Vòstres goïgs, &c.

✠. Ora pro nobis Sancta Dei Génitrix.

✠. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

OREMUS.

Supplicationem servorum tuorum Deus miserator exaudi: ut qui in societate sanctissimè Rosarij Dei Génitricis Virginis Mariæ congregamur, ejus intercessionibus à te de instantibus periculis eruanur. Per Christum Dominum nostrum. ✠. Amen.

VALENCIA: IMPRENTA DE LABORDA.

Huerta de Valencia, y que extraemos del *Cancionero musical de la provincia de Valencia* (Seguí Pérez 1980: 850-851).

Es, sin duda alguna, una melodía antigua, pero en ningún caso anterior a la segunda mitad del XIV, fecha en la que la bimodalidad, su principal característica, aparece en la música culta, de donde pasaría a la popular. Tiene la constitución melódica propia de las tonadas

♩ = 76

VOS-TRES GOIG AIB GRAN PLA-ER CAN-TA-REM, VER-GE MA-Ri-A,

PUIX LA VOS-TRA SE-NYO-Ri-A ÉS LA VER-GE DEL RO-SER

tradicionales, con cuatro incisos (ABA'C) que, repetidos sucesivamente y aplicados sobre los diferentes versos, definen la forma poticomusical completa, que presenta el siguiente esquema de desarrollo melódico: ABA'C ABA'CABA'C ABA'C.

Posteriormente, tomando como punto de partida esta melodía, se ha producido una elaboración más compleja de su desarrollo melódico que intenta imitar la estructura de los gozos de Comes. El tipo melódico resultante también es exclusivo de estos gozos y se halla extendido en diversas variantes, generalmente rítmicas, por todo el País Valenciano (Seguí Pérez 1980: 862-863; 1990: 479). Únicamente se ha producido un cambio: se ha abandonado el texto antiguo en valenciano y se ha sustituido por otro en castellano compuesto, con toda seguridad, en la segunda mitad del siglo XVIII. Tomemos como ejemplo los gozos que se cantan a la Virgen del Rosario en Aldaia (Gomis Corell 1997: 32-33; Pitarch Alfonso y Andrés Ferrandis 1977), otro pueblo de la Huerta de Valencia.

En ellos, partiendo del material melódico primigenio (ABCD), que queda circunscrito al *respòs* inicial, y ordenando convenientemente los diferentes incisos, se construye la estructura melódica de la copla. El esquema resultante es el siguiente: ABCD C'DC'DABCD ABCD. Si analizamos la construcción de la copla, observamos que, a pesar de este desarrollo estructural, hay una mínima elaboración melódica: los cuatro primeros versos se estructuran con una variación del tercer inciso alternando con el cuarto y los cuatro restantes utilizan literalmente el material del *respòs*. No obstante, lo realmente significativo es que el segundo inciso, el de mayor tensión e interés melódicos, en tanto que introduce la bimodalidad y contiene la cláusula suspensiva que da paso

$\text{♩} = 60$

VIR-GEN, RO-SA CE-LES-TIAL DE FRA-GAN-TI-SI-MOD-LOR

VOS SOIS LA RO-SA ME-JOR QUE DES-TIE-RRA VUES-TRO MAL.

RO-SA DEL CIE-LES-CO-GI-DA SOIS EN VUES-TRA A-NOU-CIA-CIÓN,

RO-SA EN LA VI-SI-TA-CIÓN A VUES-TRA PRI-MA QUE-RI-DA.

Y RO-SA QUE SI UN DO-LOR PA-RIÓ A DIOS EN UN POR-TAL

VOS SOIS LA RO-SA ME-JOR QUE DES-TIE-RRA VUES-TRO MAL.

FIN

D.C. Y FIN

al *retroix*, queda reservado para los momentos específicos de enlace con esta parte de la forma —segundo verso del *respòs*, sexto de la copla y segundo de la *tornada*—, individualizando y señalando claramente este elemento característico de la forma de los gozos. Se consigue así también a través de la construcción melódica, como hizo Comes, la forma tripartita propia de estas composiciones, la cual, con la melodía originaria, sólo se obtenía por adaptación al texto poético.

A pesar de todo, si hacemos un seguimiento de las variantes de este tipo melódico, nos daremos cuenta de la falta de concreción con que se estructura su desarrollo, dando lugar a una importante diversidad de

resultados a la hora de organizar los diferentes incisos en el nuevo desarrollo, aunque destinando siempre, y esto es lo determinante, el segundo para el punto de enlace con el *retronx*.

Si tuviésemos que datar este nuevo tipo melódico desarrollado, habría que situarlo, con toda probabilidad, en la segunda mitad del siglo XVIII, contemporáneo de la composición de los *Gozos a la Virgen del Rosario* en castellano. De hecho, no conocemos ningún caso en que con este tipo melódico se canten los gozos antiguos valencianos.

## 2. *Goigs a Nostra Senyora de Aigües Vives*

Una mayor concreción y adecuación a la fórmula empleada por Comes presentan los *Goigs a Nostra Senyora d'Aigües Vives* (Gomis Corell 1994), exclusivos de esta invocación mariana y del pueblo del que es patrona, Carcaixent, en la comarca de la Ribera. Tienen una melodía propia e inintercambiable, lo que les confiere mayor originalidad e interés. Son también gozos antiguos, compuestos en 1627 por fray Martín Casanova, prior del convento agustino de Aigües Vives (Fogués Juan 1982: 101; Oroval 1987: 11), donde originariamente se custodiaba y veneraba esta imagen mariana hasta que con la exclaustración de 1835 pasó definitivamente a la iglesia parroquial de la población (Fogués Juan 1982: 239-244).

La impresión más antigua que conocemos de estos gozos fue estampada por Agustín Laborda<sup>4</sup> (catalogada ya por Genovés y Olmos 1911, II: 77-78, III: 193), quien tuvo imprenta y librería en la calle de la Bolsería de la Ciudad de Valencia ente 1750 y 1775, año probable de su muerte (Serrano Morales 1898-89: 242-244). Es el texto que siguieron las estampaciones posteriores, como la que presentamos aquí, de 1808, salida del mismo establecimiento tipográfico, pero ya regentado por la viuda de dicho impresor<sup>5</sup>. Es el texto que utilizamos para nuestro estudio, si bien lo transcribimos en la ortografía valenciana actual (Blasco 1974: 87).

No sabemos si la melodía también fue compuesta por fray Martín Casanova. En cualquier caso, dada su exclusividad –aunque está basada en tonadas tradicionales que aún hoy perduran– cuidada elaboración y perfecta adecuación a la forma estructural de los gozos, no cabe duda de

GOIGS A NOSTRA SENYORA DE AYGUËS VIVES,  
venerada en lo Convent de Agustinos de la Vila de Carcaixent.



**S**oberana, Emperadora,  
Vèrge y Mare immaculada;  
socorreunos, gran Senyora,  
de Ayguës vives invocada.

\*\*\*

El trovaros fon acás,  
pués es tradició molt vella,  
que la punta de una rella,  
llaurant, os tocá en lo nas:  
el senyal de ell corrobora  
esta història celebrada;  
socorreunos, &c.

Vent lo Llaurador dijós,  
que la rella allí es para,  
deixá els bous, y al punt cavá,  
y tragué el tesòr preciós:  
y dels bous postrats en tèrra  
allí foreu adorada;  
socorreunos, &c.

Si la tèrra ha menester  
aygua pera la cullita,  
tota la que necessita,  
alcança vòstre poder:  
sí nostra Vila os implora,

de vos es prest remediada;  
socorreunos, &c.

Si el plòure molt li es fatal,  
vos sou, Senyora, també,  
la que el cel torna seré,  
llauranta de tan gran mal:  
ser de estos favors la autora,  
experiència es ben notada;  
socorreunos, &c.

Guardaunos molt diligent  
tots los fruits de mal y dany,  
pera que tenist bon any,  
cuidém de vòstre Convent:  
pués quant ell mas se millora,  
estareu mes venerada;  
socorreunos, &c.

En les tempestats horribles  
de trons, llams, y ayres furiosos,  
quant los enemics terribles  
procuren sernos danyosos:  
vos, excelsa Emperadora,  
valenúus, sent reclamada;  
socorreunos, &c.

Son vòstre rosari y capa

dels malats remey total,  
pués aquell que dells se val,  
de tots mals lliura y escapa:  
vos sou la restauradora  
de la salut desijada;  
socorreunos, &c.

Pués es la vòstra pietat  
font viva, que favors mana,  
vòstre Convent os demana,  
que en tan seca soledat  
siau la conservadora  
de esta font tan regalada;  
socorreunos, &c.

Y pués vos, celestial Mare,  
oïu sempre als devòts vòstres,  
alcançau del Etern Pare  
perdo de les culpes nostres:  
daunos en la final hòra  
el prèmi en la glòria amada;  
socorreunos, &c.

Pués sou vos la intercessora  
dels pecadors senyalada;  
socorreunos, gran Senyora,  
de Ayguës vives invocada.

y. Ora pro nobis Sancta Dei Génitrix.

y. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

OREMUS.

**C**oncede nos fámulos tuos, quæsumus Dómine Deus, perpetua mentis & corporis sanitate  
gaudere, & gloriosa Beate Mariæ semper Virginitatis intercessione à presenti liberari  
tribuita, & eterna perfrui lætitia. Per Christum Dóminum nostrum. y. Amen.

El Il·lustrísimo Señor Don Andrés Mayoral, Arzobispo de Valencia, concedió quarenta dias  
de indulgencia por cada decena del Rosario que se rezare delante de esta santa Imágen.

En Valencia por la Villa de Aguin Laborde, Año 1808.

que su autor conocía los rudimentos de la música. Presentamos su transcripción (Gomis Corell 1994; Seguí Pérez 1980: 848):

Al igual que los gozos de Comes, esta melodía se inscribe dentro de un contexto pretonal o postmodal. Comienza organizándose en el modo de mi, pero al final del segundo inciso, la cláusula suspensiva que.

$\text{♩} = 60$

SO-BE-RA-VAEM-PE-RA- DO-RA, VER-GEI MA-REIM-MA-CU- LA- DA; SO-CO-

BREU-NOS GRAN SE- NYO-RA, D'AI-GÜES VI-VES IN-VO-CA-DA. EL TRD-BAR-VOS FON A-

CÁS, PUES ES TRA-DI-CIÓ MOLT VE-LLA, QUE LA PUN-TA D'U-NIA RE-LLA, LLAU-RAUT,

OS TO-CÁENLO MÁS. EL SE-NYAL DELL CO-RRD-BO-RA ES-TAHIS-TU-RIA CE-LE-

BRA-DA; SO-CO- BREU-NOS GRAN SE- NYO-RA, D'AI-GÜES VI-VES IN-VO-CA-DA

se produce sobre el tercer grado de Mi pero realzado con la cromatización del Fa, que funciona como una sensible de la dominante –igual que hiciera Comes en los *Gozos de San Vicente*–, elimina el sentido modal y nos introduce en el modo tonal mayor, reforzado por el salto de quinta justa que nos transporta a Do M. No obstante, el sentido melódico de la modalidad, conservado a la largo de toda la melodía mediante el movimiento constante por grados conjuntos, se recupera plenamente en la cadencia final, femenina, más acorde con el perfil melódico de la modalidad. Esta alternancia entre modalidad y tonalidad, aunque con una clara prevalencia del modo de mi, también se manifiesta en la copla, quedando resuelta a favor de la tonalidad en el *retroix*.

El ritmo de esta tonada es ternario de agrupamiento binario, si bien algunos finales se alargan, produciéndose una agrupación ternaria o un breve *tenuto* que no llegan nunca a romper el movimiento estructural. Sólo el dosillo que introduce la cláusula suspensiva del segundo inciso

suscita un efecto ilusorio de detención del *tempo*, confiriéndole aún más valor y significación a este punto clave del desarrollo melódico.

Pero lo que más debemos destacar en este momento es la adecuación del esquema de desarrollo melódico a la forma de los gozos, siguiendo el modelo de Comes. Los cuatro incisos que suponen el material melódico básico (ABCD) se corresponden con el *respòs*. La copla se conforma con una alternancia entre el primer inciso y otro nuevo –hay pues elaboración melódica del material inicial– hasta que llega el momento de enlazar con el *retronx*, haciendo aparición entonces el inciso B, que contiene la cláusula específica que dará paso a los incisos exclusivos del *retronx*. La *tornada*, que sólo modifica sus dos primeros versos respecto del *respòs* –mantiene, por tanto, intacto el *retronx*–, emplea los mismos incisos que aquel.

El esquema de desarrollo melódico resultante es el siguiente: ABCD AEAEABCD ABCD, en el que el inciso B marca un punto de inflexión formal, acompañado de la mayor tensión melódica, y los incisos C y D señalan siempre la conclusión de un bloque formal mediante el único elemento que se mantiene inalterado. En consecuencia, esta tonada se aparta de la sencilla y monótona concatenación de dos o cuatro incisos iguales que, si bien completan la forma estructural por su regularidad melódica, que permite la adecuación a los sucesivos versos del texto, no especifica ni define melódicamente y, por tanto, auditivamente, la forma poeticomusical de los gozos.

### 3. Goigs de Nostra Senyora del Puig

Aunque algunos estudiosos los han datado a finales del siglo XVI (Almarche Vázquez 1917: 120), las características de su lengua y, sobre todo, las de su lenguaje musical, no permiten situarlos más allá de la segunda mitad del siglo XVII. Se atribuyen al mercedario fray Damià Esteve, natural del Puig, muerto el 7 de mayo de 1692 (Ximeno 1749, II: 114-115; Genovés y Olmos 1911, III: 195). Son, sin duda, obra de autor letrado y, si se me permite la expresión, “*musicado*”. Estos gozos suponen un paso más en la elaboración del desarrollo melódico, motivado también por el tratamiento peculiar que presentan de la forma poética propia de los gozos.

Comienzan con el *respòs*, de cuatro versos. Siguen las coplas, de siete versos, que no incluyen el *retronx*, sinó que como tal se utiliza el *respòs* completo, con lo que tenemos coplas de once versos. Igualmente, la *tornada* se compone de ocho versos —en vez de cuatro, que es lo común—, de los que los cuatro primeros son nuevos y los otros cuatro coincidentes con el *respòs*. En este estudio seguimos una estampación dieciochesca de la imprenta de Laborda<sup>6</sup> (catalogada por Genovés y Olmos 1911, III: 195).

GOIGS DE NOSTRA SENYORA DEL PUIG, PATRONA PRINCIPAL  
de la Ciutat y Regne de Valencia, venerada baix lo títol dels Angels.





146

**E**N lo Puig amaneixqué  
del Orient la clara Atrora;  
de Valencia Protectora,  
Mare de qui el mon sosté.  
Per borrar la maldició,  
que llançà à la terra Deu,  
en vos, que no entrà el dragó,  
plantà lo Fruit de la creu:  
Si el ròs Gabriel dugué,  
que ha de plòdre vostra Aurora,  
ya està fètil Gelboé.  
En lo Puig, &c.

Vos sou la Morena bella,  
Flòr del camp y Girasòl;  
el color no es maravella,  
puix sempre seguíu lo Sòl:  
De la Vara de Jesé  
vareu ser la Empeladora,  
que en lo humil Betlèm naixqué.  
En lo Puig, &c.

Al pesebre de una aldeia  
convocà la Estèla ardent  
les Muntanyes de Judea,  
les Corones del Orient:  
En primícies de la fe,  
tot lo Mon al Fill adora,  
y os ve à dar lo parabé.

En lo Puig, &c.  
Desde aquella gran tormenta,  
que patí en lo mar bermell,  
per consòl à vos se ostenta  
mes gloriós lo sant Veixell:  
Del diluvi de Noé  
la primera sou, Senyora,  
que va venire al Sòl seré.  
En lo Puig, &c.

Per tornar al si del Pare,  
deixà lo mon sense Sòl,  
y vos, com à Lluna y Mare,  
de esta ausència sou consòl:  
Plena llum en vos tingué,  
puix que la Lluna millora  
(quant se asenta el sòl) son ple.  
En lo Puig, &c.

Si sen muntà lo Saber,  
después va baixar lo Amor,  
que regà lo nòu Plancer  
de la Església ab resplandor:  
De aquell Número seté  
vos tingueren la millora,  
puix sou la millor també.  
En lo Puig, &c.

Vòstra llum, en fum de aromes,  
de la mirra de la mòrt  
sen muntà al niu de Palomas  
à gotjar del seu Consòrt:  
El divino Jesué  
pasà el Arca vencedora  
al País queus prometé.  
En lo Puig, &c.

Les estèles veu Nolasco,  
y en la càmpana os trovà,  
Torre contra infel Damasco,  
que ma de Angels fabricà:  
El Rey Jaume en vos tragué  
fòrta espasa y triunfadora,  
quant Sant Jòrdi aparegué.  
En lo Puig, &c.

Vos sou en nòstra defensa  
rica Estér y Abigail,  
que en les iras traeu dispensa  
de Astiero y de Davit:  
Llum sou, que del cèl vingué  
pera nòstra guidora;  
bòna Estèla el Regne te.  
En lo Puig, &c.

Puix que estau en la Mercé,  
ò Maria sobetana!  
y sou Fònt, que salut mana,  
alcanuamos tot lo be.  
En lo Puig, &c.

*y. Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix.* *y. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.*  
**OREMUS.**  
*O*mnipotens & misericors Deus, qui hanc Genitricis Filii tui Imaginem mirabilibus signis  
venerabilibus nobis esse voluisti: cuius cultum in teo Regi Jacobo, civitatis nostre expug-  
natori, salutarem fuisse accepimus; da nobis, ut Beatissime Mariae semper Virginis patrocini-  
o vitam te inchoavitatem consequamur. Per eundem Christum Dominum nostrum. *y. Amen.*

Esta peculiar estructura textual necesitaba un esquema de desarrollo melódico específico. Siendo impar el número de versos de la copla, con una melodía tradicional de dos o cuatro incisos no podía configurarse la forma poeticomusical. Su autor dotó a sus gozos de una melodía propia, como exclusivo y lleno de significaciones teológicas está su texto, lo que indica claramente la voluntad de componer un canto de alabanza adecuado a la consideración especial de esta invocación mariana, instituida por el propio Jaime I y patrona principal de la Ciudad y Reino de Valencia. Tanto es así que, ya en 1760, estos gozos fueron considerados “*tan eruditos*” por el padre Francisco Martínez (1760: 850), historiador del monasterio del Puig, que los tradujo al castellano<sup>7</sup>.

Analicemos su melodía, según un registro efectuado el día 7 de julio del presente año 1998 (otra transcripción de estos gozos aparece en Seguí Pérez 1980: 853).

Estamos también dentro de un ambiente postmodal. La melodía se articula en torno al modo de mi cromatizado, pero la evolución melódica de su segundo inciso hacia una cláusula sobre el sol –tercer grado de la modalidad– precedido por el fa cromatizado muestra una modulación hacia Sol Mayor, que queda reforzada por el decurso melódico del inciso inmediatamente posterior, que, a su vez, descansa sobre el tercer grado de la nueva tonalidad, que se convierte en quinto grado de mi, en el que concluye el cuarto inciso.

En modo de mi, con cuerda recitativa inicial sobre el primer grado, se ordenan los dos primeros incisos de la copla, soldados entre sí, y que se repiten para cantar los versos tercero y cuarto. El quinto inciso, aunque arranca igual que los precedentes, inicia un camino hacia el séptimo grado pero que, con la cromatización del Do, se convierte en una dominante de sol, tonalidad a la que llega el siguiente inciso, que repite en segundo del *respòs*. Aquí hay una variación respecto de los anteriores ejemplos. La cláusula señala el lugar habitual –estamos en el sexto verso de la copla– de la repetición del *retronx* –se respeta, pues, el esquema de los anteriores ejemplos–. No obstante, por la peculiaridad del texto, se añade un inciso nuevo que concluye en la cadència pròpia del modo de mi, para dar paso al *retronx* propio de la composición, coincidente por completo con el *respòs*.

♩. 96

EN LO PUIG A-MA-NES-QUÉ DE L'O-RIENT LA CLA-RA AU-RO-RA; DE VA-

LÈN-CIA PRO-TEC-TO-RA, MA-RE DE QUI EL MÓN SOS-TE.

PER BO-RRAR LA MAL-DI-CIÓ QUE L'AU-ÇA À LA TE-RRÀ DÉU,

EN VÓS QUE N'EN-TRA EL DRA-GÓ PLAN-TÀ LO FRUIT DE LA CREU,

SÍ EL ROS CA-BRIEL DÍ-QUÉ QUE HA DE PLOU-RE VÓS-TRA AU-RO-RA JA ES-TÀ

FÈR-TIL CEL-BO-É. EN LO PUIG A-MA-NES-QUÉ DE L'O-RIENT LA CLA-RA AU-

RO-RA; DE VA-LÈN-CIA PRO-TEC-TO-RA, MA-RE DE QUI EL MÓN SOS-TE.

PUIG QUE ES-TAU EL LA MER-CÉ, DH, MA-RÍ-A SO-BE-RA-MA Í SOU

FONT QUE SA-LUT MA-VA, AL-CAN-ÇAU-NOS TOT LO BÉ.

D.C. y FIN

Para finalizar la composición, la *tornada* toma los incisos del *respòs*, excepto el primero, que se sustituye por el quinto de la copla, y concluye con la repetición del *retornx*, cerrándose la composición en una

sonoridad característica del modo de mi pero con una marcada ambigüedad hacia la tonalidad de mi menor.

Su esquema de desarrollo es el siguiente: *ABCD A'→(D')A'→(D')EBD''ABCD EBCDABCD*, una fórmula más compleja que las anteriores, con una importante elaboración melódica a partir del material inicial. No obstante, se mantiene inalterada la significación estructural del inciso B, el de mayor tensión e interés melodicoarmónicos, que marca el punto de inflexión formal, organizando la distribución tripartita de esta forma, tal como la estableció Comes.

### **Motivos para la adaptación del esquema formal de Comes**

¿Por qué se adoptó en algunos casos el esquema de desarrollo melódico establecido por Comes para los gozos cuando los tradicionales ya tenían el suyo propio?

Sin duda alguna por la importancia, veneración y significación de estas invocaciones marianas entre el pueblo valenciano. Son gozos exclusivos de las mismas, sus melodías son inintercambiables y, excepto los de la Virgen del Rosario, son composiciones propias de centros devocionales muy particulares: el monasterio mercedario del Puig –uno de los lugares marianos por excelencia del antiguo Reino de Valencia– y el agustino de Aigües Vives. Por consiguiente, son –en el caso de la Virgen de Aigües Vives, lo fue– imágenes custodiadas y veneradas, además de por los fieles, por comunidades monásticas, alguno de cuyos miembros les dedicaron unos gozos para su culto particular.

Por tanto, son obra de autores cultos que, con la originalidad de sus composiciones, pretenderían significar la importancia devocional de estas invocaciones y, a la vez, dotar a la comunidad monástica de unos cantos más dignos que los simplemente populares, pero a la vez tradicionales para que pudiesen ser entonados también por los fieles.

Por eso compusieron gozos y, a pesar que sus melodías fueron compuestas por músicos más o menos versados en su arte, hay que reconocerles que supieron mantenerse dentro del espíritu de la música de tradición oral, tomando para su composición melodías ya existentes de las que extrajeron el material melódico para su desarrollo. Únicamente los gozos de la Virgen del Puig se alejan de la estructura más popularizada de los gozos, pero en ningún caso transgreden las generalidades de la música de tradición oral.

## **Conclusiones**

Viendo el catálogo de su obra (Climent Barber y Piedra Miralles 1977: 163-180), comprobamos que la composición de gozos por Comes fue circunstancial, impuesta por su deber como teniente de maestro de capilla, al tener que proveer unas necesidades puntuales de culto de la institución para la que trabajaba. Por tanto no podemos decir que Comes pretendiera dar una nueva formulación a este género tradicional que influyera en su desarrollo posterior, sino que se limitó a cumplir con el encargo haciendo unas composiciones que, en el conjunto de su obra, son de escasa relevancia. No obstante, como era de esperar en un músico de oficio, Comes no copió literalmente la forma tradicional de los gozos, sino que la ajustó a los parámetros de la música culta, no sólo en el tratamiento del lenguaje musical, sino también en el desarrollo melodicestructural, estableciendo unos puntos referenciales que organizan el discurso musical coherentemente en función de una arquitectura melodicoformal determinada que no resulta intercambiable: es válida sólo para gozos. Aquí reside la gran diferencia entre la propuesta de Comes y la música tradicional.

Aun así, su fácil y lógica adecuación a la forma de los gozos, permitió que algunas composiciones –en un primer momento no tan populares como en la actualidad, bien es cierto– la adoptasen como manera de destacarse del resto de los gozos, señalando así la importancia de las invocaciones marianas a los que están dirigidos y la particularidad de la comunidad que las venera. En cualquier caso, la fórmula se

tradicionalizó y hoy sus intérpretes los consideran tan propios y naturales como los que siguen los esquemas más sencillos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Arxiu Musical del Col·legi del Corpus Christi, Llibre de cor IV.

<sup>2</sup> Dato aportado por el actual maestro de capilla, mosén Emilio Meseguer.

<sup>3</sup> GOIGS DE LA VERGE MARIA DEL ROSER/Composts por lo pare Sant Vicent Ferrer, [texto en valenciano a tres columnas, *oratio final* en latín], [Al final] VALENCIA: IMPRENTA DE LABORDA [s.a.: entre 1750 y 1775]. Universitat de València, Bibliotece General i Històrica [ORELLANA, Marcos Antonio de]: *Gozos de N[uestra] S[eñor]a. con varias Ynvocaciones*, M-828, hoja núm. 50.

GOIGS DE LA VERGE MARIA DEL ROSER/ Composts por lo pare Sant Vicent Ferrer, [texto en valenciano a tres columnas, *oratio final* en latín], [s. ll., s.i., s.a.; Valencia, imprenta de Laborda, entre 1750 y 1775]. Universitat de València, Bibliotece General i Històrica [*Gozos de Santos y Santas*], M-870, hoja núm. 147

<sup>4</sup> GOIGS A NOSTRA SENYORA DE AYGÜES VIVES/ venerada en lo Convent de Agustinos de la Vila de Carcaixent, [texto en valenciano a tres columnas, *oratio final* en latín, siguen indulgencias]., [Al final] VALENCIA: IMPRENTA DE LABORDA [s.a.: entre 1750 y 1775], Arxiu de Religiositat Popular, Valencia.

<sup>5</sup> GOIGS A NOSTRA SENYORA DE AYGÜES VIVES/ venerada en lo Convent de Agustinos de la Vila de Carcaixent, [texto en valenciano a tres columnas, *oratio final* en latín, siguen indulgencias]., [Al final] En Valencia por la viuda de Agustín Laborda. Año 1808. Universitat de València, Biblioteca General i Històrica [*Gozos de Santos y Santas*], M-870, hoja núm. 145.

<sup>6</sup> GOIGS DE NOSTRA SENYORA DEL PUIG/ de la ciutat y Regne de València, venerada baixo lo títol des Àngelsen, [texto en valenciano a tres columnas, *oratio final* en latín]., [s. ll., s.i., s.a.: Valencia, imprenta de Laborda, entre 1755 y 1775]. Universitat de València, Biblioteca General i Històrica [*Gozos de Santos y Santas*], M-870, hoja núm. 146.

<sup>7</sup> GOZOS A NUESTRA SEÑORA DEL PUCHE/ [texto en castellano a tres columnas, *oratio final* en latín]., [s. ll., s.i., s.a.: Valencia, finales del siglo XVIII, principios del XIX]. Universitat de València, Biblioteca General i Històrica [ORELLANA, Marcos Antonio de]: *Gozos de N[uestra] S[eñora] con varias Ynvocaciones*, M-828, hoja núm. 225.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Almarche Vázquez, F. (1917)** : *Goigs valencians, sigles XV al XIX*. València.

**Báguena Soler, V. (1955)**: *Juan Bautista Comes, Cuatro Gozos con polifonía*. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología / Institución Alfonso el Magnánimo / Diputación Provincial de Valencia, 1955.

**Batllore, M. (1971)**: “La santedat agençada de Joan de Ribera (1532-1611-1960)”, en *Catalunya a l'època moderna. Recerques d'història cultural i religiosa*. Barcelona. Edicions 62.

**Benito, F. (1995)**: *Real Colegio y Museo del Patriarca*. València. Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura.

**Blasco, R. (1974)**: *Goigs valencians*. València. Gorg.

**Climent Barber, J.**

**(1977, 1978, 1979)**: *Juan Bautista Comes, Obras en lengua romance*. Valencia. Instituto Valenciano de Musicología-Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1977, vol. I; 1978, vol. II y III; 1979 vol. IV.

**(1992)**: “Las capillas musicales. La transición al barroco”, en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. [Valencia]. Editorial Prensa Alicantina-Editorial Prensa Valenciana.

**Climent Barber, J. y Piedra Miralles, J. (1977)**: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de la Música.

**Ferrando Francés, A.**

**(1983)**: *Els certàmens poètics valencians*. València. Institució Alfons el Magnànim-Diputació Provincial de València.

**(1987)**: “La literatura popularista al País Valencià durant la decadència. El segle XVII”, en *Estudis de literatura catalana al País Valencià*. Ajuntament de Benidorm-Universitat d'Alacant.

**Fogués J. F. (1982):** *Historia y tradición de la Virgen de Agaus Vivas patrona de Carcaixent*. Carcaixent. Parroquia de la Asunción.

**Genovés y Olmos, E. (1911):** *Catàlech de obres impreses en llengua valenciana*, vols. I-I., València, per Manuel Pau, [Valencia. Librerías París-Valencia, 1993].

**Gomis Corell, J. C.**

**(1994):** “Els Goigs a Nostra Senyora d’Aigües Vives. La joia més valuosa de la Verge”, *Carcaixent, Restes Patronals, 1994*. Carcaixent. Cofradía Virgen de Aguas Vivas.

**(1997):** *Els gojos en la tradició musical valenciana i la seua presència en Aldaia*. Aldaia. Associació de Música Tradicional d’Aldaia.

**(en prensa):** “Joan Baptista Comes i les formes de la música tradicional valenciana”, *Actes de les Jornades “Cabanilles i el barroc valencià”*. Algemesí, 1996, Ajuntament d’Algemesí.

**Martínez, F. (1760):** *Historia de la Imagen Sagrada de la Virgen Santísima del Puig*. Valencia, por Joseph Tomás Lucas.

**Oroval, V. (1987):** “Els Goigs de la Mare de Déu d’Aigües Vives”, *Carcaixent, Festes Patronals, 1987*. Carcaixent. Cofradía de Nuestra Señora de Aguas Vivas.

**Pitarch Alfonso, C./Andrés Ferrandis, A. (1997):** *Col·lecció facsimil dels gojos d’Aldaia. 25 fulls impressos dels segles XIX i XX*. Aldaia, Associació de Música Tradicional d’Aldaia.

**Ribelles Comín, J. (1929):** *Bibliografía de la lengua valenciana, Tomo II (Siglo XVI)*. Madrid, [Nendeln/Liechtenstein, Kraus-Thomson Organization Limited, 1969].

**Seguí Pérez, S.**

**(1978):** *Cancionero alicantino*. [Valencia], Instituto de Estudios Alicantinos-Diputación Provincial de Alicante-Editorial Piles.

**(1980):** *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia.

**(1990):** *Cancionero musical de la provincia de Castellón*. [Segorbe], Caja Segorbe-Caja de Valencia-Fundación Caja Segorbe.

**Serrano Morales, J. E. (1898-99):** *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte topográfico en España hasta hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores.* Valencia, imprenta de F. Doménech, [Valencia. Librerías París-Valencia, 1987], págs. 495-96.

**Ximeno, V. (1749):** *Escritores del reyno de Valencia*, tomo II. Valencia, en la oficina de Joseph Estevan Dolz, impressor del s[anto] Oficio, [Valencia. Librerías París-Valencia, 1980].



# **Estrategias para la reconstrucción de una danza tradicional: la jàquera de Torrent**

**Carles Pitarch Alfonso**

## *Resumen*

Desde el siglo XIX hasta hoy la reconstrucción de danzas tradicionales ha sido una práctica crecientemente difundida en Europa. Desde una perspectiva diacrónica se examinan las finalidades genéricas de esta práctica, las actitudes ante la tradición, y se proponen estrategias destinadas a orientarla desde un punto de vista etnocoreológico. Se requiere desde un primer momento la discriminación crítica de las fuentes de información, tanto de las “secas” —memoria escrita e icónica— como de las “vivas” —memoria oral—, del mismo modo que el acercamiento al evento danza en sus últimos contextos históricos, para comprender los códigos expresivos e interpretativos que convencionalmente interactúan en su ejecución, y finalmente una sanción preventiva o supervisión con respecto a la danza recuperada por parte de portadores o conocedores de la tradición.

## *Abstract*

From the 19th century to present time the reconstruction of traditional dances has been an increasingly widespread practice in Europe. The generic purposes of this practice, the attitudes towards tradition, are examined from a diachronic point of view and strategies destined to give guidance about it with an ethnocoreological outlook are proposed. From the first a critic discrimination of sources, both “dry” —written and iconic memory— and “living” —oral memory—, is required, as well as the approach to the dance event in its last historical contexts, in order to understand the expressive and interpretative codes that conventionally interact in its performance, and finally a preventive sanction or supervision with regard to the recuperated dance by carriers or experts in tradition.

## **1. Finalidades de la reconstrucción coréutica.**

El estudio y la reconstrucción de danzas tradicionales o étnicas en Europa se ha planteado desde finales del siglo XVIII hasta hoy desde varias perspectivas y con finalidades distintas. En todas ellas se observa, explícita o implícita, una idea de patrimonialización de la cultura, una concepción del pasado como fuente de legitimación de vivencias colectivas actuales y una genérica función de integración social que se concreta variamente.

En la reconstrucción de danzas tradicionales pueden señalarse tres perspectivas socialmente significativas, cronológicamente sucesivas y progresivamente orientadas hacia finalidades cada vez más inmediatas o concretas. Son socialmente significativas, porque cada una de ellas ha tenido un apreciable impacto social y/o político en la sociedad Europea en general, o bien, más reducidamente en algunos países o áreas. Son cronológicamente sucesivas en lo que respecta al momento de su gestación y mayor impacto social, aunque esto no implica que no puedan prolongarse o retomarse, convivir, superponerse o, localizadamente, no manifestarse. Y son progresivamente más inmediatas o concretas, porque desde una persecución de abstractos intereses nacionales, pasan por la pretensión de intereses sociales menos abstractos y llegan a la búsqueda inmediata de intereses vivenciales dentro de la comunidad local, implicando de esta manera a capas cada vez más amplias de la sociedad.

1) La primera perspectiva, representada por la disciplina clásica del *folklore*, asume la idea de *cultura como patrimonio nacional* desde presupuestos románticos y se orienta fundamentalmente hacia finalidades de orden estético-político: *reconstruir danzas para crear conciencias nacionales*.

Es lo que Martí (1990:339) ha denominado “*folklorismo [...] estrechamente relacionado con el sentimiento de colectividad con base étnica*” y al que tanto se ha recurrido “*para infundir espíritu de grupo*”, es decir, el folklorismo que “*intenta rescatar la tradición para justificar la validez actual de una diferencialidad étnica*” (Martí 1990: 342).

El desarrollo de la investigación de la danza tradicional en Europa se

halla, en efecto, estrechamente ligado a la disciplina del folclore, cuyas raíces históricas se sustentan en la política cultural de los siglos XVIII y XIX. Educación e ilustración funcionaron como vehículos para la creación de las *conciencias nacionales*. La asunción, por un lado, del concepto de herencia común con miras a establecer límites nacionales y apoyar el sentimiento de *identidad nacional*, y por otro, de la ideología romántica que veía las raíces espirituales de un “pueblo” en la cultura “incontaminada” de las gentes rurales, condujo a la utilización con finalidades políticas de aquellas producciones artísticas elevándolas a la categoría de símbolos del *carácter nacional* (Giurchescu/Torp 1991:1-2).

En muchos países, dentro de este horizonte ideológico, el movimiento nacional llevó a cabo una revitalización consciente e incluso la reconstrucción de danzas del pasado. Desde comienzos del siglo XIX presentaciones de danzas y músicas populares “puras” en escenarios acondicionados según la ideología y el gusto de ciertas élites urbanas se convirtieron en refinado entretenimiento público (Giurchescu/Torp 1991:2), lo que con el tiempo dio lugar a una proliferación de los festivales de danza folklórica aún hoy tan divulgados. Desde entonces y hasta la Segunda Guerra Mundial, se han estudiado y reconstruido danzas en Europa desde esta perspectiva *patrimonial nacionalista* —en España prácticamente hasta nuestros días con las actividades de la *Sección Femenina* (Casero 1995; Lizarazu 1996) y de los nacionalismos y regionalismos (Martí 1990:341-342)— en un intento de preservar productos y maneras de expresión artísticas cuyos procesos dinámicos y contextos vitales no se tomaban en consideración.

2) La segunda perspectiva, representada por algunos movimientos populares de revitalización de cantos y danzas tradicionales surgidos desde mediados del siglo XX, sobre todo en determinados países del Norte y del Este de Europa, asume la idea de *cultura como patrimonio de clase* desde presupuestos socialistas y se orienta básicamente hacia finalidades de orden socio-político: *reconstruir danzas para afirmarse ante las clases dominantes*, en la pretensión de sustraerse a su hegemonía cultural.

Desde los años cincuenta y sesenta, y hasta los setenta, en distintos países europeos —Suecia, Hungría y otros— surgieron movimientos

populares para la revitalización de danzas *tradicionales* desde una perspectiva ideológica que, profundizando en las propias raíces culturales, pretendía recrear valores del pasado para desligarse de las clases altas y su cultura hegemónica (Giurchescu/Torp 1991:3). Esta misma idea de búsqueda y recreación de la cultura tradicional de las clases subalternas para afirmarse ante las clases dominantes desde una óptica marxista es la que impulsó en buena medida o renovó, durante el mismo período, la disciplina del folklore y la recogida de cantos y danzas populares en Italia. En cualquier caso no se trata de una perspectiva de alcance paneuropeo, pero que sí se ha dado en algunas partes de Europa y por lo tanto debemos tener presente, aunque quede lejos de nuestra experiencia más inmediata.

3) La tercera perspectiva, no representada por ningún movimiento orgánico, sino por el fenómeno difuso de la *revitalización festiva*, largamente extendido y común a todos los países mediterráneos desde finales de los años setenta, asume la idea de *cultura como patrimonio comunitario local* desde una óptica vivencial de participación, y se orienta hacia finalidades de orden psico-social: *reconstruir danzas para afirmarse ante una realidad en constante transformación*.

En la fiesta moderna (Ariño 1996:16) “*se expresa una nueva sacralidad: la vivencia comunitaria de la pertenencia, de la identidad colectiva. Frente a las incertidumbres que genera un mundo en rápida transformación y cuyos derroteros parecen provocar grandes inseguridades y crisis personales, nos aferramos a la tradición local como una reserva de seguridad, de ligadura comunitaria, de vinculación con los otros*” y con el pasado.

Aunque la afirmación ante el cambio a través de la reconstrucción de danzas tradicionales se ha dado de forma incipiente o esporádica mucho antes —por ejemplo, la reconstrucción de la *jàquera* de Torrent en 1940, como luego veremos—, una nueva experiencia de la temporalidad histórica que nos enfrenta a un presente discontinuo e incierto surgido de las crisis y transformaciones socioeconómicas ocurridas en los últimos decenios ha propiciado que esta perspectiva se haya extendido hasta alcanzar una presencia socialmente relevante. La reconstrucción de danzas intenta, de este modo, renovar pasadas vivencias, experiencias artísticas a las que se atribuyen valores vitales no contemplados en la

cosmovisión dominante globalizadora que antepone el mercado a la política o a la sociedad en sus varias dimensiones.

El fenómeno de la *revitalización festiva* en las últimas décadas del siglo XX, aunque tiene un alcance general, parece hallarse ligado muy especialmente en los países mediterráneos (Ariño 1996:2-3) a una nueva valoración positiva de la tradición como punto de referencia comunitario, a una visión complementaria no antagónica entre campo y ciudad —quizá debida al aumento y mejora de las comunicaciones— y, en fin, a un cierto bienestar económico que ha propiciado, entre otros, también el consumismo de fiestas. Se trata de un fenómeno en el que se hallan implicados procesos de recuperación, expansión, transformación, innovación e invención de fiestas (Ariño 1996:1), y por supuesto de danzas, en íntima relación con el tránsito de las sociedades tradicionales mediterráneas hacia la modernidad.

La superposición de esta tercera perspectiva de autoafirmación mediante la vivencia de lo comunitario local o comarcal a la primeramente indicada de tipo nacionalista, que todavía tiene su peso en distintas sociedades, explicaría el hecho de que, hoy por hoy, la voluntad de recuperar o reconstruir la tradición “*no es tan sólo objeto de interés por parte del poder institucionalizado, sino también por amplios núcleos de la sociedad*” (Martí 1990:343) que utilizan elementos de la cultura del pasado para expresar su identidad, legitimar sus vivencias colectivas y construir el sentido de su presente en común. Recordemos que, en realidad, “*el olvido de ciertas categorías de canciones [y danzas], la recuperación de partes del repertorio y su ascenso a emblema de un pueblo, en fin, la promoción política de tales actividades de recuperación, indican que la música [...] es el medio que la gente suele utilizar para canalizar sus experiencias vitales y expresar sus sentimientos de identidad personal y colectiva (local, comarcal, etc.)*” (Pelinski 1997:45-46).

## **2. Procesos históricos y actitudes ante la tradición.**

Prokosch Kurath (1960: 239-240) llamaba la atención, hace ya  
201

algunas décadas, sobre los procesos dinámicos que se dan en la transmisión de una danza étnica, tanto sobre los de *continuidad, difusión, transculturación, aculturación, enriquecimiento, decadencia* -englobando en ésta: *cambio de función, secularización, discrepancia entre lo ideal y lo real, deterioro de la calidad de la ejecución y simplificación-*, como sobre los de *resurgimiento, “rebote” o reubicación y revisión o adaptación*, procesos ya relevados por los estudios etnográficos como usuales en el dominio de lo tradicional, y que en el caso de los señalados en último lugar enlazan directamente con los de *revitalización, recuperación, reconstrucción* hoy casi universalmente extendidos.

Al conceptualizar los fenómenos implicados en la revitalización de tradiciones, Martí (1996:12-14, 27, 30) alude a procesos tales como *olvido, continuidad, mantenimiento, variación, actualización, homenaje, dignificación, preservación, revitalización, recuperación, reinstauración, reciclaje, trasplante*, englobando toda práctica recuperadora bajo la noción de *folklorismo -o tradicionalismo-*, dicotómicamente opuesta a la de *folklore -o tradición-*, como fenómeno que se manifiesta en distintos planos o niveles: el de la ideología, el de los productos y el de las representaciones, siendo este último nivel el que se manifiesta masivamente en el siglo XX.

Las prácticas revitalizadoras han sido equiparadas, por otro lado, a simple *intervención o intervencionismo* (Juan i Nebot 1996:48-49) y, desde una postura emotivamente vinculada con lo tradicional, también a *restauración* (Jesús-María 1989: 10-11; Leydi 1991: 178).

Pelinski (1997: 73-84), considerando genéricamente estos procesos como actitudes ante la tradición, distingue una serie de categorías que describen grados o maneras de implicación con respecto a la misma, desde la *amnesia selectiva* y la *conservación* hasta la *recuperación* y la *reinención*.

Por un lado, las culturas de tradición oral tienden a eliminar o sustituir las expresiones correspondientes a estados de cosas que han perdido funcionalidad o significación en la vida cotidiana, canciones, toques y danzas que sobreviven en la memoria pasiva de la gente — *amnesia selectiva*—, y por otro conservan y transforman, para dar identidad y sentido a sus vidas, ciertas tradiciones musicales que con el

tiempo y, quizás a través de un proceso de *folklorización*, llegan a ser emblemáticas de una comunidad, aunque hayan experimentado períodos cortos de recesión u ocasionales interrupciones y modificaciones a causa sobre todo de cambios generacionales —*conservación*— (Pelinski 1997: 73-75). No a todas las piezas musicales y danzas se les concede la misma importancia, y por ello puede decirse que el repertorio de una tradición se halla jerarquizado, ocupando un primer plano “*las piezas emblemáticas [que sirven] como referentes identitarios*” (Pelinski 1997:73-76).

En un nivel distinto, pero dentro de la tradición, se sitúa “*la recuperación, [que] consiste en reconstruir y volver a ejecutar piezas del repertorio tradicional caídas en desuso desde hace por lo menos un cambio de generación*”, casi siempre a través de la intervención fundamental de individuos memoriosos y apasionados por las tradiciones locales, es decir, *portadores de tradición*, para quienes “no se trata de recuperar estas prácticas como si fueran piezas de museo, disociadas del contexto socio-cultural que les otorgaba significación: [ya que] «recuperar es no perder lo que todavía tiene sustrato humano, lo que todavía tiene motivos para hacerse, para celebrarse»” (Pelinski 1997:76-78).

Si por una parte la recuperación, que podemos llamar “*débil*”, de una tradición temporal o recientemente interrumpida y todavía muy viva en la memoria colectiva es un recurso normal en la cultura tradicional, por otra parte puede implicar el salto cualitativo de la *tradición* al *tradicionalismo* cuando se efectúa la *recuperación “fuerte”* de eventos tradicionales interrumpidos quizás desde hace más de una generación y de los cuales se conservan vagos o escasos recuerdos, por lo cual han de ser en cierto modo reinventados y sometidos a una nueva validación de la comunidad, de modo que, aunque se reinserten dentro del contexto ritual *tradicional* que les daba sentido, adquieren necesariamente resonancias que no se encontraban en su contexto original (Pelinski 1997:77-78).

Al dominio pleno del folklorismo pertenece, en fin, “*la reinención, [que] es el proceso por el cual la gente inventa nuevas fiestas «viejas», realizando un bricolage de elementos tradicionales y contemporáneos, rurales y ciudadanos, cuya significación reinterpreta*” (Pelinski

1997:80), es decir, una *recreación* y *amalgama* arbitraria de elementos de dispar procedencia.

Ya hemos visto que Ariño (1996:1, 13), refiriéndose también al ámbito festivo, llama la atención sobre los procesos de *revitalización*, *recuperación*, *expansión*, *transformación*, *innovación* e *invención de fiestas*, los cuales necesariamente afectan a la música y a la danza, que tienen en ese contexto un papel privilegiado.

Se trata en cualquier caso de procesos dinámicos y actitudes que se enlazan y se superponen en el *continuum* de la cultura actual desplazándose por el eje imaginario tendido desde la *tradición* al *tradicionalismo* y que han cobrado un especial relieve desde la segunda mitad del siglo XX ante la percepción apremiante de un cambio en las costumbres y en las prácticas festivas, musicales y coréuticas cotidianas cualitativa y cuantitativamente mucho más acusado que el que se ha producido generacionalmente a lo largo de los últimos siglos en la cultura de tradición oral en Europa.

La voluntad de conservar la tradición, entendida como aquello que es con/vivencial y por tanto “sagrado”, es decir, elevado por la comunidad a una categoría superior a la de la mera costumbre, es una actitud experiencialmente necesaria en la mayoría de las culturas de transmisión oral.

Rice (1987:474, 485), observando el interés suscitado por estos procesos dinámicos en el campo de los estudios teóricos, de algún modo en paralelo a esa voluntad recuperadora, ha llamado la atención sobre el hecho de que la construcción histórica comprende en realidad dos procesos de gran importancia, aunque en la práctica identifiquemos el cambio como el fundamental, esto es:

- 1) un proceso de *cambio* con el paso del tiempo, y
- 2) un proceso de *reencuentro* y *recreación* del legado y las formas del pasado en cada momento del presente, que se expresa en la noción de *interdependencia histórica* propuesta por Yung (1987), según la cual lo nuevo afecta necesariamente a la percepción, construcción y revisión del pasado.

### 3. Etnocoreología y reconstrucción de danzas tradicionales.

La reconstrucción y revitalización de una danza tradicional se inscribe lógicamente en el proceso histórico de reencuentro y recreación del legado y las formas del pasado y, aunque desde la sensibilidad o disponibilidad corpórea, prelógica y preconceptual que nos permite tener experiencias musicales y coréuticas identificatorias o integradoras suele realizarse atendiendo simplemente a los aspectos formales, musicales y coréuticos, desde una perspectiva etnocoreológica requiere también la asunción de objetivos que tiendan, más allá de la vivencia, a la comprensión de:

- 1.—Dinámicas socio-culturales;
- 2.—Dinámicas expresivas y comunicativas;
- 3.—Modalidades de generación y creación de repertorios; y
- 4.—Valores simbólicos, estéticos y sociales de la experiencia artística (Staro 1993:206),

Dicho de otro modo, la reconstrucción etnocoréutica, debería atender al *evento danza* en tanto que “*forma de movimiento ordenada en un sistema de significación que responde a un código normativo establecido por un sistema cultural de referencia*” (Staro 1985:138) del cual pretendemos ser partícipes como lo son de hecho los portadores o conocedores de esa tradición.

Será, por lo tanto, necesario el

“[...] estudio de los aspectos coréutico-musicales en sentido estricto, pero también [la] investigación sobre las funciones - latentes o explícitas- que la misma [danza tradicional] desempeña, sobre su significado y sobre las concepciones de las que nace; [el] estudio de los valores sociales y de las relaciones interpersonales y jerárquicas que la misma propone y sanciona a través de un proceso de formalización, y [el] análisis de los cambios funcionales y estructurales en relación con la variación de las condiciones socio-económicas” (Carbone 1983-1984:11).

Al verificarse en el *evento danza* la copresencia de varios códigos

expresivos e interpretativos que interactúan en inextricable relación con el contexto social para connotar las formas de danza (Staro 1985: 138-139), tendremos que explorar necesariamente esas formas y esos códigos procediendo a la reconstrucción diacrónica de sus sucesivos contextos sociales.

La obtención de informaciones fiables y precisas acerca de la última o de las últimas ocasiones en que una danza tradicional se produjo como evento es algo imprescindible para su efectiva *reconstrucción* e implica como una de las tareas fundamentales la localización y discriminación crítica de las fuentes de datos disponibles.

#### **4. Estrategias para la reconstrucción de una danza tradicional: discriminación y uso de las fuentes de información.**

Juan i Nebot (1996:48), al acercarse en el I Congreso de la SIBE. a la problemática inherente a la reconstrucción de danzas tradicionales, negaba desde su experiencia en Cataluña la posibilidad de realizarla siguiendo una metodología crítica adecuada:

La recuperación de una danza implica la posibilidad de infinitas modificaciones/inter-venções sobre la misma, más o menos justificadas en algunos casos, más o menos gratuitas en otros, puesto que el modelo directo no existe, y la recuperación — en el fondo y en la forma— debe basarse en referencias documentales o de transmisión oral que raramente son o pueden ser sometidas a crítica.

Esta afirmación define bastante bien la posición desde la que aún se realiza y conceptualiza en su mayor parte la reconstrucción de danzas tradicionales en ámbito ibérico y nos invita en cualquier caso a reflexionar sobre la falta de arraigo que la disciplina etnocoreológica tiene entre nosotros, aun dándose la circunstancia de que el afán revitalizador de la danza tradicional en las últimas décadas nos ha afectado tanto como a otros estados y países europeos (Giurchescu/Torp

1991: 3), abriéndonos un campo de actuación excepcional.

La reconstrucción de danzas tradicionales en tanto que eventos afectados por los procesos históricos de una cultura puede abordarse, en cambio, mediante la utilización crítica de toda clase de documentos, como en la *nueva historia*: escritos, icónicos, orales...

Rodríguez de Ayestarán (1967:184-190) en su “Metodología para la reconstrucción de las danzas folklóricas extintas” llama a los dos tipos genéricos de fuentes de información que permiten la eventual reconstrucción de una danza no vigente como:

1) “*fuentes secas*”, es decir, referencias escritas e icónicas -en donde el adjetivo “secas” debe interpretarse obviamente no como “carentes de información”, sino como “no interpelables dialógicamente”-; y

2) “*fuentes vivas*”, o lo que es lo mismo, referencias proporcionadas en el momento de la investigación por aquellas personas que eventualmente han tomado parte en la danza o que poseen algún tipo de conocimiento directo o indirecto acerca de la misma.

La utilización de estos datos para nuestro propósito dependerá en gran medida de su *calidad*, que deberemos contrastar necesariamente por medio de un continuo proceso de retroalimentación entre “*fuentes secas*” y “*fuentes vivas*”. Este contraste nos permitirá, por un lado, la interpretación adecuada de las “fuentes secas”, precisando o ampliando sus datos con los de carácter vivencial o experiencial obtenidos in situ, y por otro, la localización mucho más fácil de posibles “fuentes vivas” o portadores/conocedores de la tradición coreútica investigada, a través de una encuesta etnológica que se base en datos reales y concretos del pasado. Este proceso de investigación puede requerir algunos años de búsqueda, localización y contraste de las fuentes, que no siempre están a mano: es poco tiempo, sin embargo, si se compara con el tiempo largo de la tradición que intentamos alcanzar.

La reconstrucción de la *jàquera* de Torrent, concretamente, partió de la localización de “*fuentes secas*” muy precisas que permitieron una encuesta etnográfica con objetivos muy concretos: hallar personas de cierta edad capaces de identificar directa o indirectamente sus contenidos. Las “*fuentes vivas*”, por su parte, proporcionaron nuevos

datos que permitieron la localización de una persona portadora/conocedora de esta tradición coreútica por herencia familiar ininterrumpida y finalmente el acceso a su experiencia y sus conocimientos sobre la danza. Todo esto sucedió en un lapso temporal superior a los cinco años: desde 1992 al 1997.

## **5. Memoria escrita e icónica y reconstrucción etnocoreútica.**

En términos análogos a los que utiliza la musicología histórica para rescatar repertorios antiguos de canto y música partiendo de trazas escritas, la coreología practica la reconstrucción de danzas dirigiendo principalmente su mirada hacia el repertorio coreútico cortesano y teatral europeo de los siglos XV al XVIII y fundando su trabajo en la reinterpretación de la manualística coetánea (Matthias 1988-1991), con el recurso eventual a otras fuentes historiográficas afines.

Raramente podemos contar, sin embargo, a la hora de reconstruir danzas populares de tradición oral con manuales descriptivos semejantes, aunque sí, desde luego, con infinidad de “*fuentes secas*” en distinta medida útiles para nuestro propósito y clasificables fundamentalmente en dos tipologías:

1) *referencias escritas*, por lo general mucho más abundantes; y

2) *referencias icónicas*, que podemos encontrar de forma independiente a las escritas o, en el mejor de los casos, complementando a las de índole textual.

Sea cual sea la índole de estos documentos, deberemos escrutarlos desde un doble punto de vista (Pelinski 1991: 322):

a) *como trazas de una práctica artística*, esto es, como documentos que atestiguan la existencia de la danza étnica en distintos momentos del pasado en sus dimensiones de objeto y de evento, y

b) *como trazas de una representación simbólica* de dicha práctica artística, es decir, como testimonios de una mentalidad o ideología cuyo esclarecimiento nos permitirá evaluar con qué intenciones y con qué “filtros” se nos presentan los datos que contienen.

1) Por lo que concierne a los *documentos o referencias escritos*, Staro (1985:128) ha puesto de relieve que la identificación del género literario conduce ya de por sí a una primera discriminación pertinente para la relectura crítica de las obras que nos sirven como fuente informativa. La situación en un contexto genérico u otro de la cita relacionada con el tema 'danza étnica' nos ofrece, en efecto, una primera clave interpretativa acerca de la posición y distancia del autor con respecto a lo que podríamos considerar una documentación intersubjetiva del fenómeno:

a) cuanto mayor es la intención artística o literaria del texto, predomina también en mayor medida la visión ideológico-narrativa particular del autor, y en consecuencia la información ofrecida sobre la danza se aleja proporcionalmente de una documentación intersubjetiva;

b) cuanto más extraño es el objeto danza a la intención narrativo-descriptiva perseguida por el autor, tanto menor es la información estructural acerca del mismo.

En consecuencia, textos narrativos costumbristas, relaciones de viajes, memorias de carácter práctico y crónicas periodísticas nos serán mucho más valiosos que evocaciones poético-narrativas muy ideologizadas o realizadas con fines turísticos; por otro lado, textos en los que la danza sea el objeto de interés primario para el narrador o descriptor, como puede suceder en algunas narraciones costumbristas o de viajes y regularmente en las colecciones, estudios y tratados folklóricos o etnográficos especializados, nos ofrecerán una mayor información sobre la forma de la misma, que las narraciones, relaciones, colecciones, estudios y manuales de carácter general desprovistas de un interés específico.

Una relación de los géneros escritos en que se pueden hallar noticias relativas a danzas tradicionales nos permite observar la variedad de fuentes de esta índole útiles para nuestro propósito y su distinto valor. Staro (1985:128) ha ofrecido una lista de posibles fuentes, a la que añado entre corchetes algunos géneros o precisiones bien señalados por Rodríguez de Ayestarán (1967:184) o bien indicados por mí mismo en otra sede (Pitarch 1991):

- 1.—Producción narrativa y cuentística [y también poética];
- 2.—Producción escénico-teatral (ensayística e iconografía);

- 3.—Crónicas de viajeros, [legados y embajadores];
- [4.—Relaciones de fiestas y libros de memorias];
- 5.—Artículos periodísticos de crónica y de costumbres;
- 6.—Volúmenes, guías y artículos turísticos;
- 7.—Ensayos didácticos [sobre danza tradicional];
- 8.—Estudios de historia [y geografía] local [y regional];
- [9.—Documentos de archivo administrativos y judiciales];
- [10.—Cartas, cuadernos de baile y otros documentos personales];
- 11.—Tratados [y colecciones] folklóricos y demológicos;
- 12.—Estudios etnológicos y antropológicos;
- 13.—Estudios etnomusicológicos;
- 14.—Manuales especializados [sobre danza tradicional].

Para la reconstrucción de la *jàquera* de Torrent he podido localizar fuentes escritas de los tipos 4, 5, 8, 9 y 11, algunas de gran calidad por la precisión de sus informaciones estructurales sobre el objeto danza o sobre el contexto social y ocasiones festivas en que sucesivamente se ha interpretado.

Así, por ejemplo, una crónica periodística de 1894 que tiene como fin en sí misma la descripción de la *jàquera* en una de sus representaciones extraordinarias refiere su estructura general con notable precisión (Equis 1894) y una colección de toques y danzas para dulzaina realizada en los primeros años del siglo XX por el organista y compositor valenciano Marià Baixauli i Viguer (1861-1923) recientemente publicada por Seguí (1980: 262-263, 508-538) transcribe con gran esmero la música para *tabalet i dolçaina* de esta danza. Algunas informaciones de prensa de mediados del siglo XIX que relacionan programas de festejos patronales en Torrent, nos informan de sucesivos contextos festivos y de distintos sujetos celebrantes de la *jàquera* (*Diario Mercantil de Valencia*, 30-X-1857 y 6-X-1860), noticias que se complementan con las informaciones escritas acerca de las danzas recogidas por Baixauli en su colección y aún inéditas.

Si bien es verdad que la indicada clasificación genérica ofrece una primera clave interpretativa, en última instancia sólo un conocimiento émico de la cultura estudiada y de los géneros y el repertorio etnocoréuticos presentes en ésta, incluyendo sus características estructurales y sus contextos tradicionales, permitirá esclarecer el sentido real de los datos que nos proporcionan las fuentes escritas y

realizar una adecuada interpretación de los mismos.

El contexto festivo tradicional de la *jàquera* de Torrent y el de sus congéneres valencianas lo he puesto ya de relieve en otra sede (Pitarch 1991-1993): las *jàqueres* son danzas de participación cerrada que daban comienzo a los antiguos bailes públicos con *dolçaina*, genéricamente llamados les Danses, aún hoy celebrados en distintas fiestas patronales de villas y ciudades comprendidas en un ámbito geográfico que se extiende desde la Plana de Castelló hasta los confines meridionales de las tierras valencianas (Pitarch 1998:51-52).

2) En lo que atañe a las *referencias o documentos icónicos*, no se debe descuidar el hecho de que implican, como cualquier otro documento, una “refundación de la realidad” (Staiti 1997:253). Siempre hay una determinada distancia entre la realidad viva y su representación icónica, incluso cuando se trata de una fotografía o de una película, ya que detrás del objetivo hay una mirada que organiza, selecciona o abstrae la realidad, y por lo tanto es necesaria también una actitud crítica al enfrentarnos a esta índole de documentos.

Rodríguez de Ayestarán (1967:184) distingue varios tipos de fuentes icónicas —impropiamente las denomina “*gráficas*”—clasificándolas según las técnicas artísticas con las que fueron creadas. Sin embargo, es mucho más valioso para la discriminación de las mismas el agruparlas por géneros, en un primer paso hacia su interpretación, al igual ha hecho Staro con las de tipo escrito. Según sus ámbitos de utilización y finalidades prácticas, puede encontrarse una variada gama de representaciones, ya sean estáticas -bi- o tridimensionales-, ya cinésicas -desde la invención del cinematógrafo hasta los años setenta-:

- 1.—Dibujos y pinturas sobre cerámica y utensilios populares;
- 2.—Exvotos pintados y otras representaciones afines;
- 3.—Dibujos, acuarelas, xilografías y grabados populares;
- 4.—Mapas de procesiones y representaciones de cortejos y desfiles;
- 5.—Cerámicas, figuras y bajorelieves decorativo-conmemorativos;
- 6.—Escultura belenística de los siglos XVII al XIX;
- 7.—Azulejos, frescos y decoraciones murales;
- 8.—Dibujos, acuarelas, grabados, óleos y cartones artísticos costumbristas;
- 9.—Dibujos y grabados en revistas y colecciones de costumbres;

- 10.—Dibujos, acuarelas y grabados en diarios y memorias de viajeros extranjeros;
- 11.—Dibujos y grabados en monografías locales o folklóricas.
- 11.—Daguerrotipos y fotografías conmemorativas o recordatorios;
- 12.—Fotografías de excursiones científicas y viajes de investigación antropológica;
- 13.—Películas y documentales costumbristas desde finales del siglo XIX a los años setenta;
- 14.—Filmaciones caseras de los años cincuenta a setenta;
- 15.—Películas y documentales antropológicos o etnomusicológicos;

Partiendo de fuentes icónicas estáticas creadas en el mismo ambiente tradicional o muy cercanas a él, esta lista nos conduce paulatinamente hacia la consideración de representaciones pictóricas que implican miradas externas a la cultura popular, desde lo alto o desde fuera, hasta llegar a la fotografía y, en fin, a las fuentes cinésicas, que suelen revestir gran excepcionalidad. Con respecto a estas fuentes debemos considerar varios aspectos relevantes para su interpretación y uso posterior.

En primer lugar, el arte figurativo tradicional, que desde luego puede contener información sobre danzas étnicas, por norma no ilustra lo que la cultura que lo produce “ve”, sino lo que “sabe”, es decir suele evocar realidades distintas de la presente (Staiti 1997:253-254), y por lo tanto sus representaciones serán documentos privilegiados para estudiar los simbolismos atribuidos por los propios usuarios a determinados objetos, instrumentos y manifestaciones musicales y coréuticas.

En segundo lugar, en las artes decorativas se hallan muy a menudo estilizaciones tópicas que nos transmiten más una concepción determinada sobre las danzas tradicionales u objetos musicales eventualmente representados, que una cita directa y fiable completamente útil para la reconstrucción.

Nos enfrentamos, así, a la mirada culta que implica siempre una deformación deliberada o involuntaria de las escenas de música y danza populares y una enfatización de los aspectos simbólicos de las mismas, de acuerdo con el sistema de valores del observador. Cuando éste procede de niveles más elevados del mismo sistema cultural al que dichas escenas pertenecen, se produce a menudo una cesión recíproca de elementos entre niveles culturales que afecta no solo a las formas y estilos pictóricos o plásticos, sino también —y esto nos interesa

bastante— a los mismos temas ilustrados y a la estructura narrativa de las imágenes (Staiti 1997:253), que constituyen una selección de la realidad y una adaptación.

Así, en los dibujos, acuarelas y grabados de viajeros extranjeros de los siglos XVIII y XIX generalmente encontramos representaciones efectuadas desde una óptica clasicista, exótica o romántica que, aun reflejando la realidad, nos la presenta sesgada o deformada por los tópicos recurrentes a partir de los cuales aquellos se acercan a considerarla.

También por su parte los pintores costumbristas de los siglos XVII al XIX (Staiti 1997:252) a menudo condicionan la realidad del presente a las propias necesidades representativas, reduciendo a idilio bucólico las crudezas de un mundo hecho no sólo de fiesta, música y danza, sino también de miseria, marginación y sobre todo de alteridad con respecto a la cultura hegemónica, la cual, en su pretensión de homogeneidad y totalidad, suaviza y resuelve las laceraciones que una mirada abierta sobre el mundo rural podría ocasionarle mediante una reinterpretación del pasado y del presente a través de las imágenes. Si bien los dibujos, los grabados, los óleos, pueden ofrecernos detalles de excepcional interés estructurales o relativos a la indumentaria, no hay que dejarse llevar, pues, por los ambientes contextuales representados o por los objetos y actitudes sobre los que el artista enfoca deliberadamente su atención, descuidando otros también relevantes.

Cuando nos enfrentamos, en fin, a fotografías, o más raramente a filmaciones, deberemos considerar ante todo la intención de la mirada que hay detrás del objetivo. Una instantánea o una toma cinematográfica del evento danza nos puede aportar información estructural muy precisa y a veces contextual, en distinta medida según los casos, mientras que un retrato unipersonal, de pareja o de grupo, hecho como recordatorio y a veces teatralmente ambientado en el estudio de un fotógrafo, nos puede facilitar información sobre indumentaria, número de participantes en la danza, edad aproximada de los mismos y aún otros datos más.

Este último caso es el de la fotografía de los bailarines de la *jàquera* de Torrent en 1923, realizada en un estudio fotográfico con ocasión de la última vez que ésta se danzó públicamente en la localidad y actualmente conservada por algunos de sus descendientes. Una encuesta

etnográfica realizada a partir de documentos icónicos como este y directamente orientada hacia los familiares de los danzantes fotografiados, puede proporcionar informaciones complementarias, tales como nombres y edades precisas de los participantes en el evento etnográfico, jerarquías o roles en su organización y desarrollo, informaciones estructurales o detalles expresivos o interpretativos relevantes y vivencias ligadas al evento. Hasta podemos llegar a descubrir, como sucede en nuestro caso, que muchos de los hijos o nietos de los que entonces solían ser danzantes también practican actualmente danza tradicional, mientras que otras personas que en aquella época de



mayor difusión de la cultura etnográfica no solían mostrar interés por participar de la misma tienen hijos o nietos que hoy tampoco se interesan por ésta a pesar de las posibilidades que se les ofrecen, como si en ciertas familias hubiera algún tipo especial de predisposición innata hacia lo coreográfico (fig. 1).

Fig. 1. Bailadores de la *jàquera* de Torrent la última vez que se danzó públicamente en la localidad —Octubre de 1923— en la plaza del *Raval* o del *Mestre Giner*, por siete parejas, con motivo del cincuentenario del nacimiento de Santa Teresa de Lisieux, posando junto al maestro de bailes populares

Gaspar Piles Chaparro (1858-1947), conocido por el sobrenombre de *Mascarilla*, a cargo del cual se hallaba tradicionalmente la dirección la danza.

Hombres (de pie, de izquierda a derecha): Gaetano Ferrandis Romero, Antoni Guix Furió, Josep Simó Andreu, Gaspar Piles Mora —hijo de *Mascarilla*—, Germà Ricart Giner i Josep Ricart Ros; (sentado): Antoni Puig Gassent; y el niño: Joan Dàries Almerich, que todavía vive actualmente.

Mujeres (de pie): Concepció Ros Dàries; (sentadas, de izquierda a derecha, en segunda fila): Agostina Planells Garcia i Assumpció Planells Llópez; (en primera fila): Carme Ros Dàries, Antònia Piles Mora —hija de *Mascarilla*—, Amparo Garcia Gassent i Josepa Gozalvo Almenar.

En lo que respecta a las fuentes icónicas cinésicas, resultan a menudo fragmentarias, por lo cual deben utilizarse como complementos de la encuesta directa, y en cualquier caso siempre contrastándolas con otras fuentes de información que nos permitan contextualizarlas, ya que las más antiguas filmaciones eventualmente nos proporcionan datos estructurales acerca de danzas étnicas, pero en menor medida datos contextuales fiables. Muy a menudo se trata de ejecuciones inducidas para su inserción en ambientes contextuales tópicos de películas o documentales realizados con fines ideológico-divulgativos, artísticos o comerciales, más que con fines antropológicos.

Para acabar con las “*fuentes secas*” pertenecientes a la tipología de las imágenes, me referiré a una clase particular de ellas a mitad de camino entre las escritas y las icónicas, es decir, las de carácter simbolográfico, que pueden proporcionarnos informaciones estructurales muy precisas acerca de la danza que intentamos reconstruir. Son fundamentalmente de dos tipos:

1.—Notaciones y esquemas coréuticos intuitivos en hojas o cuadernos para uso particular, y

2.—Notaciones y esquemas en colecciones, tratados y estudios folklóricos y etnocoreológicos.

Un ejemplo de las primeras lo constituye el esquema general de las figuras de la *jàquera* de Torrent recordadas por nuestra informante y que ya tenía preparado antes de que iniciásemos la encuesta etnográfica. Se trata de fuentes realmente útiles si podemos contar con la interpretación de sus usuarios, pues casi siempre se realizan con criterios personales, de



recaban con preferencia de los documentos icónicos. Pueden sernos a veces muy útiles para reconstruir los códigos expresivos e interpretativos gestuales o cinésicos que interactúan en la danza connotando sus formas en estrecha relación con el contexto social, pero deberán interpretarse siempre en relación con otras fuentes escritas y orales.

## **6. Profundidad de la memoria oral y reconstrucción etnográfica.**

Al proponernos una reconstrucción etnográfica es fundamental e imprescindible que contemos con “fuentes vivas” actuales, o bien con testimonios directos y exactos recogidos a partir de tales fuentes en el pasado.

“La memoria popular puede constituir [...] una referencia documental para la reconstrucción histórica de las culturas orales, con datos directamente creíbles y con datos que pueden proporcionar, aunque sea por vías mediatas, referencias históricas según nuestro concepto de historia (en la que también los documentos escritos deben someterse a precisas verificaciones) e informaciones cuando menos interesantes para conocer la mentalidad popular. Y a su vez estas informaciones son también documentos históricos” (Leydi 1991:76).

La memoria oral o “*fuentes vivas*” como documento histórico útil para nuestro propósito reconstructivo se nos presenta, pues, en dos modalidades que debemos distinguir y aprovechar diversamente:

1) Existe, en primer lugar, lo que podemos llamar una “*memoria corta*”, en cualquier caso cercana a lo cotidiano,

“[...] fundada sobre un pasado de corta duración, esto es, un pasado cuya profundidad está medida por el alcance de la memoria de un individuo o de una colectividad [... una], historia oral [que] abunda en testimonios sobre experiencias culturales inmediatas, vividas” (Pelinski 1991:323).

Este tipo de memoria, puede ofrecernos informaciones directamente creíbles y se remonta generalmente sin ninguna dificultad hasta dos o tres generaciones, más raramente hasta cuatro o cinco cuando nos

encontramos con individuos especialmente memoriosos con antepasados muy longevos, pudiéndose retrotraer, en el mejor de los casos, hasta un lapso temporal máximo de unos ciento cincuenta años. Como término medio, sin embargo, este tipo de memoria nos puede poner al alcance hechos ocurridos aproximadamente entre unos sesenta y ochenta años atrás. No existe en esto ninguna regla precisa.

Para la reconstrucción de la *jàquera* he podido localizar una mujer de 66 años de edad, hoy religiosa del Cotelengo del Padre Alegre en la Fragosa (Nuñomoral), las Hurdes, que en 1940, a sus ocho años, la danzó junto a sus amigas del vecindario en la localidad de Benifaió cercana a Torrent, ya que su madre Josepa Miquel Ros -*Pepica la Torrentina*- y su tío Pelegrí Miquel Ros, allí emigrados desde su población natal, se la enseñaron para revivir los tiempos de su juventud en Torrent cuando participaban en su ejecución durante los festejos patronales o en ocasiones extraordinarias. Se trató entonces de una reconstrucción como danza infantil, que suele ser uno de últimos estadios por los que atraviesan muchas danzas tradicionales antiguas. Nos hemos remontado, por lo tanto, 58 años.

Es lógicamente la “memoria corta” la que nos permite acceder en primer lugar a las vivencias que giran entorno a los eventos coréuticos que pretendemos reconstruir y revitalizar, ya sea a través de quienes los conocieron directamente en su momento, ya a través de quienes indirectamente tienen la ocasión de reconocerlos por tradición familiar. Las informaciones estructurales, los códigos cinésicos expresivos e interpretativos se nos presentan entonces al alcance de la mano:

“Cuando nos encontramos ante un informante que bailó la danza en plena vigencia de la misma y está en condiciones físicas de reproducirla ante el investigador en todos sus pasos y figuras, es conveniente interrogarle acerca del lugar donde la aprendió, y si recuerda los instrumentos y la música que acompañaron dicha danza.

Si la danza es de pareja y hay dos informantes que la bailaron, el interrogatorio dará comienzo desde la forma de invitar a la mujer a bailar: en qué lugar del salón [o del espacio reservado para la danza] comenzaban los primeros pasos. Es muy importante la «posición» al iniciarse la danza. Se investiga si el brazo cae a lo largo del cuerpo, si uno o ambos van flexionados,

si las palmas de las manos van hacia afuera, adentro, vuelta[s] hacia arriba o hacia abajo; si las piernas permanecen derechas o bien si en la postura inicial se flexionan ambas o una de ellas; si los pies se colocan juntos o separados, hacia dónde mira la punta, si una de ellas apoya en el suelo, si permanece en el aire, [y] si un pie adelanta al otro, [hay que] aclarar si es el derecho o el izquierdo.

Si la danza es de pareja enlazada, se observa la forma en que lo hace: a qué altura del cuerpo se toman la mano, si se presionan toda la palma o apenas se rozan con los dedos; en qué forma se apoya ella en el brazo (codo) del varón; a qué altura enlaza él el cuerpo de la mujer; si presiona la cintura femenina, [hay que] observar si es con la palma entera y qué parte abarca con su mano (espalda, costado, etc.). También se estudiará si balancean los brazos al compás de la música o si los mantienen naturalmente flexionados o bien muy rígidos.

La posición de las cabezas es también punto importante: [hay que] observar si se inclinan hacia uno de los hombros, si se balancean, si permanecen en la misma posición durante toda la danza; si se miran a los ojos, hacia los pies o hacia algún punto perdido.

Al comienzo de la danza se anota con qué pie comienza el varón y con cuál la mujer; [hay que] estudiar el paso y la duración del mismo. En cuanto a las figuras, se anotarán en la sucesión con que las presenta el informante y si al ejecutarlas hay combinación de pasos o si repiten el mismo durante toda la danza; si aportan «elementos» para acompañar la danza, cuáles son y cómo los usan; si en alguna parte de la danza los bailarines se sueltan, conviene anotar cuál mano se desprende primero y qué posición o giros realizan los bailarines durante la duración de esta figura.” (Rodríguez de Ayestarán 1967:190).

Hay que observar también las actitudes de los bailadores o danzantes, si se detienen o descansan entre las varias partes o figuras de la danza y cómo lo hacen, o si por el contrario nunca cesan de bailar entre parte y parte, estudiando qué posturas y gestos adoptan cuando cesa la música o acaba la danza.

“A veces el informante ha bailado la danza y recuerda con

claridad el paso y algunas de sus figuras, a veces solamente recuerda el paso y asegura «que había figuras», otras recuerda solamente el «elemento» que había para embellecer dicha danza, ya fuera el pañuelo, una flor [...], etc. Todos son datos de interés, eslabones rotos o sueltos que unidos a otros, entre fuente «viva» y «seca», permiten al investigador reconstruir la cadena» (Rodríguez de Ayestarán 1967: 170).

2) Existe, por otro lado, una “*memoria larga*” (Leydi 1991: 73) definida como historia, y conservada, o más bien cultivada, mediante un entramado de hechos verdaderos y míticos o mitificados relativos a músicos especializados o maestros de baile que en el contexto de la fiesta tradicional solían ocupar un puesto central y “*divístico*” induciendo relaciones emocionales a veces explícitas que de otro modo serían inimaginables en una sociedad tradicional.

No es inusual que encontremos esta “*memoria larga*” cuando nos interesamos por eventos etnocoréuticos espectaculares y públicos que constituyan y hoy todavía pueden constituir el eje, el medio de expresión o el soporte básico de determinadas celebraciones festivas en las que dichos músicos especializados o maestros de baile ejercían un protagonismo.

La dirección de la *jàquera* de Torrent, por ejemplo, estuvo durante buena parte del siglo XIX a cargo del “legendario” maestro de bailes conocido por el sobrenombre de *Article* -abuelo materno del músico y compositor torrentino D. Justo Casabán Martínez (1866-1953) (Beguir Esteve 1971:247)-. Es un personaje relacionado con toda la cultura etnocoréutica local, sobre el cual se contaban distintas anécdotas aún en los años cincuenta del siglo XX. Desde la última década del XIX hasta la postrera ejecución pública de la *jàquera* en Octubre de 1923, le sustituiría en su papel el no menos “legendario” Mascarilla, cuyo sobrenombre suscita aún pasiones en Torrent. Cebrián Mezquita (1912:239) nos recuerda que ésta y otras danzas torrentinas las “*bailan hermosas muchachas y entusiastas jóvenes de la población, escrupulosamente aleccionados por legendarios maestros aficionados, que saben conservar el ritmo, la mímica, la expresión y la gracia, propios de este original baile*”.

Este tipo de memoria puede referirse también a los mismos eventos

festivos, musicales o coréuticos, relatando sucesos o incidentes más o menos mitificados que a veces se remontan claramente varios siglos atrás y de alguna forma pueden ser contrastados.

A comienzos del siglo XX en Torrent todavía circulaba de boca en boca cierta anécdota relativa a una ejecución pública de la *jàquera* ocurrida en un tiempo lejano, cuyos detalles narrativos permitían situarla al parecer en el siglo XVII. De este modo, en la convocatoria de 1901 de los *Jochs Florals* de Torrent —ese tipo de justas literarias en las que además de la poesía en valenciano solía fomentarse el ensayo histórico o económico y el estudio o recreación del folklore local— obtuvo un accésit cierto “Romance descriptivo del episodio de la Chàquera en el siglo XVII” (Pitarch 1997:131), que al parecer recogía en lo sustancial la anécdota conocida popularmente.

La “*memoria larga*” puede ofrecernos información sobre la concepción de la danza en otras épocas, sobre valores sociales y relaciones interpersonales y jerárquicas que la misma sancionaba, y eventualmente sobre aspectos formales o estructurales implicados en los relatos.

## **7. Condiciones de posibilidad para la revitalización etnecoréutica.**

Aunque los dos tipos de memoria oral a que nos hemos referido pueden proporcionarnos tanto informaciones estructurales como contextuales muy valiosas e incluso fundamentales para la reconstrucción, es básicamente la “*memoria corta*” -actual o transcrita- la que nos permitirá la revitalización o recuperación de una danza sin desplazarnos al dominio de la *reinención*.

Una revitalización etnecoréutica es vitalmente posible:

a) En primer lugar, cuando aún se puede contar directamente con una *sanción preventiva* como la que postulaban los funcionalistas Bogatirëv y Jakobson en el sentido de que “*la existencia de una obra*

*folklórica no puede dejar de presuponer un grupo social que la acoge y la sanciona*” (Giannattasio 1992: 57), en otras palabras, cuando aún se puede contar con un público supervisor (Martí 1990: 331), aunque se reduzca a algún o a algunos individuos.

b) Y en segundo lugar, cuando la revitalización es efectivamente percibida como *continuidad*, frente a la *discontinuidad* que caracteriza al folklorismo (Martí 1990: 320-322), lo cual implica:

1.—La existencia de depositarios vivos reconocibles o reconocidos de una tradición musical o coréutica y la posibilidad real de acceder a ese saber;

2.—El respeto dinámico y funcional de los códigos formales expresivos e interpretativos convencionales de esa tradición mediante una participación émica;

3.—La práctica de ese saber musical y coréutico en ocasiones festivas fundamentalmente análogas, si no coincidentes, con respecto a las que permitían su expresión en el pasado; y

4.—La intencionalidad implícita o explícita de participar en la vida comunitaria local del presente mediante el cumplimiento de actos simbólicos socialmente integradores cuyo vehículo de expresión sea ese conjunto convencional de formas y técnicas artísticas.

Martí (1990:342) ha considerado “*todos los intentos actuales de revitalizar o recuperar tradiciones perdidas*” como expresiones del folklorismo, es decir, como manipulaciones directas o indirectas destinadas a mantener “*artificialmente*” en vida dichas tradiciones, aunque posteriormente ha expresado la necesidad de “*saber cómo lo podemos usar [el folklorismo] para que podamos encontrar y al mismo tiempo expresar a través de él valores positivos para nuestra colectividad*” (Martí 1996:14).

El aferrarse a la manipulación de elementos tradicionales alejados del presente cotidiano sobre los que se posee insuficiente información y cuyo sentido formal y vivencial radicalmente distinto al del presente hegemónico no puede asumirse sin degradarlo produce inevitablemente una “*cultura popular de segunda mano*” estereotipada, simplificada o incrementada en su complejidad, y “*pulimentada*” para el consumo masivo (Martí 1990:319, 325-326), es decir, una cultura que promete ser

algo y en realidad es algo completamente distinto.

Sin embargo, la revitalización coréutica orientada hacia a una vivencia en la comunidad local o comarcal que asume un legado de dimensión colectiva aún existente y aún aprehensible, reconstruyéndolo desde una óptica culturalmente coherente es algo que, al menos, es difícil considerar “*cultura popular de segunda mano*”, aunque haya en su recuperación una determinada dosis de racionalización.

En muchas sociedades de los países mediterráneos del sur de Europa manifestaciones coréuticas y musicales premodernas tienen todavía hoy un sentido vivo o un contexto posible y creíble: la cultura musical o coréutica de las generaciones precedentes es, a menudo, inmediatamente accesible y su revitalización —repertorios de canto, danzas rituales o procesionales, etc.— algo creíble para un sustrato humano en concretas ocasiones festivas dentro de las cuales dichas actividades artísticas todavía son susceptibles de despertar emociones vivas ligadas a vivencias comunitarias con sentido histórico.

Y es a través de ese sustrato humano y de esas ocasiones festivas que tales prácticas artísticas tienen la posibilidad de *continuar* despertándolas en quienes se acercan a ellas para “vivirlas” por primera vez, más que con la pretensión característica de las reinversiones de “*dotar con nuevas facetas de dimensión histórica al grupo*” (Martí 1990:342), con la de reactualizar viejas facetas todavía vitales de acuerdo con una concepción de la continuidad que no debe ser necesariamente lineal, sino que puede presentar un carácter intermitente, y “*no puede ser medida tan sólo por criterios objetivos [...], sino que hay que tomar en consideración, asimismo, la importante componente subjetiva que le da consistencia*” (Martí 1990: 321).

Ya que el repertorio de una tradición se halla jerarquizado y no a todas las canciones, toques y danzas se les concede la misma importancia (Pelinski 1997: 75-76) “*las piezas emblemáticas [que servían] como referentes identitarios*” serán especialmente susceptibles para la revitalización, a través de la delegación en individuos portadores de tradición, como recurso normal a lo largo de la historia en la conservación y recuperación de tradiciones (Pelinski 1997: 79).

La revitalización de la “*jàquera*” de Torrent ha corroborado su

sentido, primeramente al comprobar la emoción real de nuevo suscitada en quienes la conocieron en 1940 fuera de Torrent y hoy se han convertido en supervisores de la tradición reconstruida, después de transmitir su saber heredado a quienes hemos elegido conocerlo y practicarlo públicamente con el apoyo del poder municipal; en segundo lugar, al observar la emotividad con que ha sido acogida por los torrentinos ligados por tradición familiar a la cultura local de la danza; y, en fin, al ver que las autoridades públicas han quedado impresionadas viendo el interés suscitado por ésta tanto entre la gente como entre los medios de comunicación, hasta un punto que de ninguna forma habían previsto.

Las vicisitudes humanas que hay detrás de la reconstrucción y la forma de proponer su revitalización han hecho que la *jàquera* se percibiera como algo profundamente simbólico que vive aún y no ya como un espectáculo más entre los muchos que hoy pueden proponerse.

## **8. Contextos históricos y rasgos coréuticos de la *jàquera* de Torrent.**

Las *jàqueres* fueron danzas popularizadas en muchas ciudades y villas valencianas desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XIX, y están documentadas en Betxí, Valencia, Torrent, Alfarp, Llombai, Catadau, Almussafes, Guadassuar, Anna, Xàtiva, Gandia y varios lugares más de la geografía valenciana.

La *jàquera* de Torrent, tradicionalmente ligada al municipio, es, por su contexto festivo usual hasta 1860, por testimonios orales antiguos acerca de la misma y por sus características formales, una danza de figuras del siglo XVII (Sachs 1994:184), aunque, por el momento la hemos hallado citada en fuentes escritas sólo a partir del primer tercio del siglo XIX, concretamente en una hoja impresa que describe el famoso *Ball de Torrent* (Ruiz de Lihory 1903:162-1640), sin duda alguna coetáneo.

En 1868 el historiador torrentino Isidre Miquel Casanova (1814-

1884) aseguraba que los miembros cesantes del Ayuntamiento, que solían ejercer de clavarios del patrono de la villa, San Luis Beltrán, al que en 1630 la corporación municipal le había construido y dedicado una ermita, durante los ocho o más días de su fiesta, “*vestidos con trages anticuados, hacían por las tardes en medio de la plaza pública, un bayle muy antiguo y formal que llamaban «Chàquera», que solía concluir con otros bayles para los jóvenes, que denominaban «Danzas y Folías»*” Miquel Casanova 1903: 21).

En 1857 todavía se bailaba en dichas fiestas, reduciéndose a sólo tres días (*Diario Mercantil de Valencia*, 30-X-1857); en 1860 fue trasladada a la festividad de la Virgen del Rosario o dels *fadrins* (*Diario Mercantil de Valencia*, 6-X-1860); y poco después pasó a la de la Virgen de la Asunción, en agosto, en la cual se danzaba aún en 1873 (*El Mercantil Valenciano*, 14-V-1873: 2), perdurando hasta los últimos años de la misma década y perdiéndose desde entonces su funcionalidad tradicional.

Abandonados al parecer definitivamente los antiguos bailes públicos, en 1894 se representó *la jàquera* en la Plaza del Convento como espectáculo de carácter extraordinario, con motivo de la inauguración de las Aguas Públicas (*Las Provincias*, 16-VIII-1894: 2), a cargo del maestro de bailes populares Gaspar Piles Chaparro *Mascarilla* (1858-1947), constituyendo todo un acontecimiento que alcanzó gran eco en la comarca y en la prensa.

A partir de aquel año se instauraría la costumbre de danzarla en las fiestas de agosto sobre un tablado en la Plaza Mayor, el día 15 festividad de la Virgen de la Asunción por la tarde, y desde 1900 se trasladó a la Plaza del Arrabal, actual Plaza del Maestro Giner (*La Crónica*, 9-VIII-1900: 2), no perdurando más allá de los años diez.

En octubre de 1923 tuvo lugar la última interpretación extraordinaria de *la jàquera* en Torrent, en la Plaza del Maestro Giner, siempre bajo la dirección de *Mascarilla*, con motivo del cincuentenario del nacimiento de Santa Teresa de Lisieux (Beguer Esteve 1983:47), desapareciendo completamente esta danza desde entonces del panorama público torrentino.

En 1940 *Pepica la Torrentina* y su hermano *Pelegrí*, antiguos

# La Jaquera de Torrent

Torrent

The first part of the score consists of five systems of music. Each system has two staves: the top staff is for Dulzaina and the bottom staff is for Tamboril. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Dulzaina part features a melodic line with various rhythmic values, while the Tamboril part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## SEGONA PART

The second part of the score consists of three systems of music. Each system has two staves: the top staff is for Dulzaina and the bottom staff is for Tamboril. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Dulzaina part is marked 'Allegretto' and features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tamboril part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs, with first and second endings labeled '1ª' and '2ª' respectively.

fig.3

bailadores emigrados a Benifaió, solicitaron la colaboración de *Mascarilla* para poder recordar la coreografía con toda propiedad y enseñaron la *jàquera* a sus pequeñas y a otras niñas del vecindario para bailarla en la fiesta a la Virgen de los Desamparados de la calle de la Ermita de Benifaió, cerca de donde vivían. Una hija de Pepica, hoy religiosa del Cotelengo del Padre Alegre, ha transmitido los pasos de la danza, gracias a lo cual se ha podido celebrar de nuevo dentro de las conmemoraciones del 750 Aniversario de la Carta de Población de Torrent, el 28 de noviembre de 1998.

La *jàquera* de Torrent consta de dos melodías interpretadas por dulzaina y tamboril (Seguí 1980:515-517): la de la *jàquera* propiamente dicha, más pausada, en ritmo binario simple, con dos períodos claramente diferenciados, y la del *fandanguet* final, de aire más movido, en ritmo binario de subdivisión ternaria. (fig. 3)

En la *jàquera* intervienen siete o nueve parejas. Los hombres y las mujeres se colocan en dos filas opuestas que avanzan o retroceden, dando al final de cada período musical una vuelta sobre sí mismos para hacer profundas y vistosas reverencias. Consta en sí de tres partes bien diferenciadas.

1) la primera, les *rattles*, está integrada por seis figuras distintas caracterizadas por su desarrollo lineal, manteniéndose siempre la disposición relativa de los bailadores dentro de las filas;

2) la segunda, els *quadros*, también llamada el amor, está constituida por cuatro figuras en que los bailadores y bailadoras se juntan y cambian de lugar, evolucionando siempre de cuatro en cuatro;

3) la tercera y última, la *cadena*, está configurada por un entrelazado de parejas, en que los cabezas de danza avanzan desde un extremo al otro de las filas y, en llegando a la cola, luego se deshace la cadena hasta que cada pareja vuelve a su posición inicial.

En el *fandanguet* que sirve de colofón a la *jàquera*, las parejas, dispuestas en dos hileras paralelas, avanzan dando la vuelta a la plaza, hasta retornar al lugar de partida.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Ariño Villaroya, A. (1996):** “La recuperación de la fiesta valenciana”, ponencia en las *Ias Jornadas de Estudio de la Fiesta Valenciana*. Valencia, ms.

**Beguer Esteve, V.**

**(1971):** *La Música en Torrente (1840-1970)*. Torrent. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Torrente.

**(1983):** *El Teatro en Torrent: El Ball de Torrent. El Teatro en los siglos XIX y XX*. Torrent. Ind. Gráfica Vidal.

**Carbone, D.M. (1983-1984):** *Criteri e metodologie nella ricerca delle danze tradizionali: Un esempio di utilizzazione della Labanotation per l'analisi di un Saltarello di Amatrice (RI)*, Tesi di Laurea in Etnomusicologia. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma “La Sapienza”.

**Casero, E. (1995):** “Los Coros y Danzas de la Sección Femenina: Teoría y práctica”, en *Cairón. Revista de Ciencias de la Danza*, 1, pp. 65-71.

**Cebrián Mezquita, L. (1912):** “La Jàquera Vella”, en *Las Provincias. Almanaque para 1913*. Valencia. Imp. Domenech, pp. 237-239.

**Equis (1894):** “La Chàquera Vella” en *Las Provincias*, núm. 10236 (16-VIII).

**Giannattasio, F. (1992):** *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica.*, Roma. La Nuova Italia Scientifica.

**Giurchescu, A. and Torp, L. (1991):** “Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance”, en *1991 Yearbook for Traditional Music*, pp. 1-10.

folklòrica”, en *La serra i la vall*. [Bocairent]: [Grup de danses] “Cardaors”, pp. 9-11.

**Juan i Nebot, M.A. (1996):** “Funcionalidad e intervencionismo en la danza tradicional catalana”, en *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona, 9-10 de Marzo de 1995. (Jordi Raventós, editor), pp.47-49. Sabadell.SiBE.

**Leydi, R. (1991):** *L'altra música. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, [Firenze], Giunti/Ricordi.

**Laban, R. (1956):** *Principles of Dance and Movement Notation*. London. McDonald & Evans.

**Lizarazu, M.A. (1996):** “Música de tradición oral e ideologías”, en *Anuario Musical*, 51.

**Martí, J.**

(1990): “El folklorismo: Análisis de una tradición «prêt-à-porter»”, en *Anuario Musical*, 45, pp. 317-352.

(1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona. Ronsel

**Matthias, G. (1998):** “Primary Dance Sources: An Annotated Bibliography”, in *The Letter of Dance. A Newsletter of Renaissance Dance*, 1, pp.

**Miquel Casanova, I. (1903):** *Memoria sobre la villa de Torrente escrita por D. ----- Secretario que fue del Illmo. Ayuntamiento de esta Villa desde 1º de Mayo de 1843 hasta 1º de Octubre del año de 1868. Contiene las materias que espresa [sic] el índice. Corregida y aumentada por S.[ilvino] de C. Beneyto y Tasso, de Valencia. Año de M.CM.III. , Biblioteca Nicolau Primitiu. Valencia, ms. 35.*

**Pelinski, R.**

(1991): “De la historia escrita a la historia oral: la danza guerrera de La Todolella”, en *Anuario Musical*, 46, pp. 321-339.

(1997): “En busca de músicas perdidas”, *Presencia del pasado en un cancionero castellanense. Un reestudio etnomusicológico*. Castelló.

Publicacions de la Universitat Jaume I/Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló.

**Pitarch i Alfonso, C.**

(1991): “Les danses del Corpus de València: precisions diacròniques per a un estudi musical i corèutic”, ponència en el *I Congrés de Cultura Tradicional. Ponències, danses, concerts, taules redones. De l'1 al 5 de maig 1991*. València, Conselleria de Cultura, ms.

(1991-1993): “Sobre «les Danses» en l'Horta de València: «La Jàquera» i «les Danses i Folies» de Torrent”, en *Torrents. Estudis i investigacions de Torrent i comarca, VII*. Torrent. Arxiu, Biblioteca i Museu de l'Ajuntament de Torrent, pp. 383-411.

(1997): “Els Jocs Florals de Torrent de 1900 i 1901”, en *Torrent i la seua premsa entre dos segles (1890-1910). Llibre catàleg editat amb motiu de la Primera Exposició Commemorativa del 750 Aniversari de la Carta de Població de Torrent, inaugurada el 28 de novembre de 1996*. Torrent. [Ajuntament de Torrent], pp. 113-135.

(1998): “La dolçaina i els balls públics valencians: «les Danses» i els «Balls Rodats» o «de Plaça»”, en [Pitarch Font, M. (coord.)]: *Atabal i dolçaina. Grup de Dolçainers i Tabaleters de Vila-Real. X Aniversari (1988-1998)*, pp. 49-56.

**Prokosch Kurath, G. (1960)**: “Panorama of Dance Ethnology”, en *Current Anthropology*. Chicago. Universty of Chicago Press, 1, 3, pp. 233-254.

**Puerto Mezquita, G. (1956)**: *Danzas procesionales de Morella y el Maestrazgo*. Castellón de la Plana: [Sociedad Castellonense de Cultura].

**Rice, T. (1987)**: “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, en *Ethnomusicology*, 31, 3, pp. 469-488.

**Rodríguez de Ayestarán, F. M. (1967)**: “Metodología para la reconstrucción de las danzas folklóricas extintas”, en List, G./Órrego Salas, J. (eds.): *Music in the Americas*. The Hague: Mouton/Indiana University Research Center in Antropology, Folklore and Linguistics, pp. 193-191.

**Ruiz de Lihory, J. (1903)**: *La Música en Valencia: Diccionario*

*Biográfico y Crítico*. Obra premiada en los Juegos Florales de “Lo Rat Penat” el año 1900. Valencia. Establecimiento Tipográfico Domenech.

**Sachs, K. (1994):** *Storia della danza*. Milano: *Il Saggiatore*, 1994 [ed. orig. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1933].

**Seguí, S. (1980):** *Cancionero Musical de la Provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.

**Staiti, N. (1997):** “*Le immagini della musica popolare*”, en Leydi, R. (ed.): *Guida alla musica popolare in Italia: 1. Forme e strutture*. Lucca. Libreria Musicale Italiana.

**Staro, P.**

**(1985):** “Documento letterario e danza etnica”, en *Culture Musicali. Quaderni di Etnomusicologia. Semestrale della Società Italiana di Etnomusicologia*, Any IV, núm. 7-8, pp. 127-145.

**(1989):** “Widespread Models for the Analysis of Folk Dance”, en Torp, L. (ed.): *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon*. Copenhagen. International Council for Traditional Music Study Group on Ethnocoerology, pp. 81-92.

**(1993):** “Etnocoerologia e antropologia”, en Magrini, T. (cur.): *Antropologia della Música e Culture Mediterranee*. Fondazione Ugo e Olga Levi/Società editrice il Mulino, pp. 205-224.

**Yung, B.:** “Historical Interdependency of Music: Case Study of the Chinese Seven-String Zither”, en *Journal of the American Musicological Society*, núm. 40, 1, pp. 81-92.



# La “*basca tibia*”: el mito de la prehistoricidad del txistu vasco.

Carlos Sánchez Equiza  
Universidad Pública de Navarra

## Laburpena

Komunikazio honetan txistuaren historiaurrekotasunaren mitoa erakusten da eta aztertu. Mito hau arras erlazionaturik dago euskal kulturaren antzinatasunarenarekin, txistua bera euskal nortasunaren ikur ukaezina izan baita. Egileak, mitoarene ahultasuna frogatzeaz gain, bai bere sormenaren prozesuaren historikotasunez bai gaur egunean jendeak txistuari buruz duen ikuspegian horren garrantziaz ere gogoeta egiten du.

## Abstract

In this paper a myth, the prehistoricity of Basque txistu (the Basque flute) is exposed and analysed. This myth has a close relation with the claimed ancient antiquity of Basque culture, due to this instrument has been one of its most significant symbols. In order to prove the inconsistency of the myth itself, the author reflects not only on the historicity of the process of its creation but also on the great importance that it has today in people's opinion about the txistu.

“Aunque tomando prestado de tradiciones antiquísimas, estas mentalidades no se explican ni por las tinieblas de la noche de los tiempos ni por los misterios del psiquismo colectivo. Se capta su génesis y su difusión a partir de medios creadores y vulgarizadores, de grupos y oficios intermediarios”

J. Le Goff

## 1. El mito

As alturas de 1638, el abogado zuberotarra Arnaud d'Oihenart publicaba la primera edición de su *Notitia Utriusque Vasconiae, tum Ibericae, tum Aquitanicae*, obra cuya vasta

erudición supone el primer intento de una historiografía del País Vasco hecha desde un punto de vista ni español ni francés, sino específicamente vasco. En un momento en el que la cultura clásica grecolatina todavía está considerada como la principal fuente de saber -en una época en que todas las tesis doctorales todavía se escriben en latín- aparece entre la inagotable cantidad de datos y citas de todo tipo, la expresión “vasca tibia”, recogida de autores romanos de Baja Época, y muy fundamentalmente de Julio Solino. Oihenart no vacila en relacionarla con las flautas vascas de tres agujeros que hoy llamamos txistu o txirula. En otras palabras: la expresión “vasca tibia” referida al txistu es tan antigua como los propios estudios científicos acerca del País Vasco.

Pero la obra de Oihenart no es sino la precursora de un buen número de escritos que se producen a fines del XVIII y principios del XIX acerca de la originalidad o no de la cultura vasca. Con los incidentes de la Guerra de la Convención al fondo, en el que la Diputación Foral de Guipúzcoa había llegado a firmar una paz por separado con los franceses, tiene lugar una auténtica polémica acerca del origen de los fueros, y por ende de la propia cultura vasca. Se suele tomar como iniciador de la misma al canónigo Juan Antonio Llorente, que llegó a ser consejero de estado de José Bonaparte. En su obra *Noticias Históricas* afirmaba que el pueblo vasco había estado dominado permanentemente por extraños: primero por los romanos y los visigodos, y luego en continua disputa, pero siempre bajo alguna de las monarquías asturiana, navarra o castellana. En su opinión, además, el que los fueros vascos no aparecieran por escrito confirmaba que no se trataba de otra cosa que de simples concesiones de la monarquía.

En esta línea insistía el *Diccionario geográfico-histórico de España*, comenzado en 1799 y del que curiosamente sólo se terminó la parte correspondiente a las provincias vascas. En él participaron Joaquín Traggia, Martínez Marina y otros autores, y en ella estas teorías se expandían al plano lingüístico, afirmando que la lengua vasca era un amasijo incoherente, fruto de la descomposición de los idiomas de los distintos pueblos que habían dominado al vasco, como el romano, el árabe o el castellano.

Estas obras, que desde la visión de nuestros días resultan científicamente insostenibles, originaron una larga serie de escritos en su

contra de glorificación de las tradiciones y del idioma vasco no menos insostenibles, y que han recibido el nombre de “apologismo vasco”. La obra que se suele considerar su iniciadora es la *Apología de la lengua bascongada*, de Pablo de Astarloa, que da nombre a la corriente. Junto a él se alinearon Juan Bautista Erro, el padre Manuel de Larramendi y otros. Las tesis que defienden tenían antecedentes vascos desde el siglo XVI, y se basaban en la Biblia y en documentos de los padres de la Iglesia, como San Jerónimo, según las cuales, al producirse el escándalo de la Torre de Babel, Tubal, hijo de Jafet y por tanto nieto de Noé, llegó con su tribu -y su incontaminada lengua- al Pirineo. Por ello los vascos descendían directamente de Tubal, nieto de Noé y, en esta línea, no era sorprendente que el euskera fuera la primera lengua que se hablara en la Península, o que su perfección fuera tal, que por fuerza tuviera que ser Dios en persona quien la enseñara al hombre. En algún caso, se llegó a expresar que tuvo que ser la lengua que hablaban Adán y Eva en el Paraíso.

En la obra de Juan Bautista Erro, por ejemplo, no se vacilaba en afirmar que los vascos bailaban en tiempos de Tubal al son, por supuesto, del tamboril. Porque, efectivamente, el nombre que recibe en esta época tanto el intérprete como el conjunto de los dos instrumentos no hace referencia a la flauta, sino al tambor. Y en este sentido, el padre Larramendi, en su celeberrimo *Diccionario*, no vacilaba en recurrir a etimologías fantásticas para afirmar que la palabra más usada en su época para definir lo que hoy llamaríamos txistu y tambor, “danbolin”, debía forzosamente proceder de la fusión de la onomatopeya “dan” con el término “bolin”, que debía por tanto significar instrumento musical<sup>1</sup>

Y era lógico que estas polémicas alcanzaran también a la antigüedad del instrumento que al menos en este momento está ya considerado como étnicamente representativo de la cultura vasca: el txistu y el tamboril. Expresiones tan rotundas como la conocida de Iztueta (1824:51): “Ni ha surgido ni se ideará para los vascos instrumento más alegre que el tamboril y el txistu”<sup>2</sup> dejan bien clara esta cuestión.

Pues bien. El propio *Diccionario geográfico-histórico de España*, que como ya vimos insiste en una visión absolutamente contraria a la de los apologistas vascos, trae este párrafo en su voz “tamboril”:

“Instrumento propio y peculiar del país que algunos autores creen ser la famosa bascatibia de los antiguos, como si dijéramos la flauta de los bascongados”.

A lo largo del siglo XIX, la expresión hace fortuna entre los medios eruditos del país. Si bien los propios tamborileros preferirán la voz “silbo” para referirse a su flauta -con una unanimidad que ninguna palabra euskérica consigue en su idioma- los organizadores, por ejemplo, de los Juegos Florales, que se convierten en la gran manifestación del renacimiento cultural vasco que se produce en este momento, utilizan corrientemente la expresión “bascatibia” para referirse a la flauta vasca. Tanto, que el premio habitual en los concursos de tamborileros que solían celebrarse en las denominadas “fiestas éscaras” entre 1880 y 1908 solía ser “una vasca tibia con anillas de plata”.

En esta línea, que los sectores más recalcitrantemente vasquistas de principios de siglo, en el momento en que la palabra *txistu* empieza a cobrar su definitivo auge, defendieran la utilización de la expresión “basca-tibia”, o incluso desconocieran la de “silbo” -que es la que siguen prefiriendo los txistularis, al menos a la hora de escribir sus partituras- no parece tener demasiado de particular (*Diario de Navarra*: 27-06-1908, p. 1):

“El instrumento vasco por excelencia es el chistu en vascuence, ó sea la basca-tibia, en castellano (que es la tibia, la flauta vasca). Y es la más antigua que se conoce y es la propia del País vasco, como que la primitiva música vasca se escribía con seis notas solamente que son las únicas naturales que da el txistu. [...] Silbo no es instrumento; es el ruido producido por la acción de silbar. Silbote no es ruido, ni es instrumento, ni es nada”

Párrafos de este tipo, en efecto, sirven para atestiguar tanto el desconocimiento del instrumento en particular<sup>3</sup> como el mantenimiento no ya de la expresión que nos ocupa, sino de la presunción de la remotísima antigüedad de nuestro instrumento.

En esta época, por otra parte, tiene su inicio la Arqueología moderna, para la que la Cornisa Cantábrica supondrá un privilegiado lugar de estudio. En 1921, el profesor de la Universidad de Estrasburgo E. Passemard descubre en el yacimiento de Isturitz, en Baja Navarra, un

cúbito de gran ave con tres perforaciones, que en 1923 no duda en calificar de “la flauta conocida más antigua” al haberse localizado en un estrato perteneciente al Auriñaciense. La “vasca tibia” ha encontrado un documento científico de primera índole, que permitirá afirmar la “primogenitura” del txistu sobre el resto de instrumentos de la Humanidad. El hallazgo adquirirá carta de naturaleza al ser difundido por el padre Olazarán en un estudio iconográfico sobre el txistu que, aunque escrito en 1933, no verá la luz hasta la tercera edición de su *Tratado de txistu*, en 1951.

En efecto: si las investigaciones sobre la prehistoria del padre Barandiarán se empeñaban en demostrar la continuidad de un peculiar tipo racial vasco, caracterizado por rasgos físicos tales como la rinopropia o el ortogmatismo, desde el Aziliense hasta nuestros días y las filológicas dejaban claro que el euskara es una lengua preindoeuropea, ¿por qué no pensar que en el campo de la música no pudiera ocurrir algo parecido? ¿Por qué no establecer una conexión directa con la Prehistoria?

En este sentido, la estética del escultor Jorge Oteiza, enunciada en su obra *Quosque tandem...!* -en la que se menciona de forma expresa el hallazgo de Isturitz como el instrumento musical más antiguo del mundo- tendrá una extraordinaria influencia entre los folkloristas vascos. Párrafos como este, en efecto, (1963:cap. 8) enuncian sin tapujos la continuidad con la Prehistoria como misma esencia de la vasquidad:

“En la tradición vasca hay un estilo que es, porque procede de un arte que se ha logrado concluir ya en el neolítico. El vasco es un estilo, todo lo que hace responde a un mismo y personal estilo. Todo lo que olvida y destruye en sí mismo debilita su estilo.”

No es este el momento de analizar detenidamente las huellas de este pensamiento en el estudio del folklore vasco a partir de los años sesenta; estudios sobre el folklore claramente vinculados, además, a una posición etnicitaria que es sistemáticamente perseguida en estos tiempos. Y no sólo a nivel estético: el empeño de Oteiza -que tanto recuerda a aquellos primitivos apologistas vascos, que querían ver la respuesta a todos sus problemas en etimologías más o menos inverosímiles-, ha dejado también su huella en muchos de los productos de la investigación

folklórica vasca. Creo que fragmentos como estos, procedentes del prólogo a una muy reciente obra de Juan Antonio Urbeltz (1994) -obra dedicada entre otros a Jorge de Oteiza y en la que, por cierto, también aparece citado el *txistu* de Isturitz-, puede dar una idea de lo que digo:

“Y las lunas pasan, las aguas fluyen, los recuerdos se agolpan, los sueños perviven, y Juan Antonio Urbeltz sigue desgranando en silencio, elegantemente, los infinitos pasos de una dantza-luze, cordón umbilical con el paleolítico. [...] desenmarañando el hilo del laberinto, en busca de primordiales fuentes y arquetipos, mitos y símbolos, ecos del primordial canto y baile de la osa y del soldado cojo, brumosas esencias cosmogónicas semiperdidas allá por las vaguadas del Irati, por la fronda de nuestro magdaleniense recuerdo. Renace así el sentimiento de la -a pesar de todo- belleza de la aventura humana, de la antigüedad y alcornia del roble *éuskar*”.

Con todo, en trabajos de raigambre más científica -y de más reciente aparición- todavía, aunque con prudentes dudas metódicas acerca de si realmente el famoso hallazgo es un *txistu* o no, aparece nuestra tibia de Isturitz. Es el caso de *Soimutresnak euskal herri musikan*, de Juan Mari Beltran (1996) o de la *Historia de la música vasca* de José Antonio Arana Martija, reeditada el mismo año en la misma colección que la anterior. En esta última se dice textualmente (p. 8):

“En efecto, la flauta con tres agujeros aparece en el mundo musical en el Aziliense, entre 9.000 y 6.000 años antes de J.C. Si ha de darse crédito a los arqueólogos que han dictaminado sobre los materiales de Isturitz, la flauta allí encontrada data de unos 20.000 o más años antes de nuestra era, y es, sin duda, el instrumento de este tipo más antiguo en todas las culturas del mundo. ¿Puede considerársele como antecesor de nuestro actual *txistu*? Aquél muestra tres agujeros en un mismo lado, mientras el *txistu* actual, que también tiene tres agujeros, los tiene redistribuidos, posiblemente en una evolución posterior, de forma que uno quede por debajo para ser utilizado por el pulgar y dos por arriba para otros dos dedos. El idioma, por otra parte, tiende un puente de unión entre estos dos instrumentos: la palabra *txistu* es una noción que se considera paleolítica, en relación con otras nociones, como *txirula* o *ziba* relacionadas con el mundo de la música.”

¿Qué hay de cierto en toda esta historia? ¿La ecuación hallazgo de Isturitz=basca-tibia=txistu es cierta o no? Intentaré resolver el problema con ayuda de cabezas mejores que la mía.

## 2. Crítica del mito

Es claro que, si el saber musical en nuestra sociedad sigue siendo sumamente específico, los conocimientos añadidos que exigen investigaciones de este tipo exceden la competencia del (etno)musicólogo, y el mero hecho de tener que acudir a fuentes de primera mano o tener la ayuda de especialistas en otras áreas dificulta más aún esta tarea. Sin contar con que más de un sufrido lector que haya llegado a estas alturas de artículo se estará preguntando si realmente merece la pena. Con todo, antes que yo José Luis Ansorena Miranda (1996), y sobre todo el padre Donostia (1952) debieron pensar que sí, y se interesaron por echar luz sobre estas “brumosas esencias cosmogónicas”.

El padre Donostia, en efecto, se molestó en ir a las fuentes originales de donde Oihenart había encontrado su basca-tibia, llegando a la conclusión de que no tenía nada que ver en absoluto con el instrumento vasco. Con todo, debió de pensar que el resto de los mortales tenía el mismo nivel de latín que él, porque no se preocupó en exceso de traducir ni aclarar, salvo una ciertamente críptica nota acerca de la equivalencia entre *vascus* y *vacus* o vacío, lo que en ellas se decía. Con un buen apoyo<sup>4</sup>, he podido ver algo de luz en ese laberinto, y creo que merece la pena compartir lo que en estas viejas referencias latinas se comenta.

Oihenart citaba, en efecto, un texto de Julio Solino, en el que se hablaba, a propósito de una isla cercana a Sicilia en la que abundaba un cierto tipo de caña empleada en su construcción, de una *tibia* o flauta llamada *vasca*<sup>5</sup> que “aventajaba a las *praecentoriae*” en el número de agujeros. Si ésto era así, y la tibia vasca era nuestro txistu, veo difícil que una flauta romana tuviera menos de tres agujeros. Además, algunos diccionarios latinos (Blázquez 1985) traen citando expresamente a Solino el adjetivo *vascus* como “transversal, de través”. Parece claro

que, tanto en un caso como en otro, el instrumento al que se hace relación nada tiene que ver con nuestro txistu.

Es más: el propio padre Donostia trae un comentario de Camercio al texto de Julio Solino, donde Sipotino comentaba que el adjetivo *vasca* quizás hiciera referencia a *vasta* (por enorme), debido a su gran dimensión o al declarado gran número de agujeros. Y advertía que las *tibiae a veces recibían su nombre por su uso*, como las *praecentoriae* (según el diccionario de Blázquez, usadas para los preludios), alguna vez por el sonido que producen, como las *puellariae*, a veces por su forma, como las *vastae*, a menudo por el material del que se hacían, como las *gingriae* o las *milvinae* (relativas al milano: probablemente hechas con huesos de ese animal), **alguna vez por su patria**, como las *lidias*, frecuentemente por el oficio, como las *turariae* (o perfumistas: era la tibia que se tocaba en los sacrificios, mientras se quemaba el incienso).

Es decir: si algunas flautas recibían el nombre de su país, no parece que fuera el caso de la *vasca*, que, o bien era travesera (y por ello recibía el nombre por su forma) o bien el motivo de su nombre era su gran tamaño o su gran número de agujeros. Tanto en uno como en otro caso, sería absolutamente incompatible tanto con la tibia de Isturitz como con el txistu actual.

Con todo, el problema más importante a la hora de ver la luz en torno a este problema es el de los restos de Isturitz. Si la musicología histórica sigue sin tener un desarrollo adecuado en nuestro país, el tema de la arqueología musical es un auténtico vacío. El hecho, además, de que los hallazgos tanto de Passemard como de Saint-Périer -que prosiguió las excavaciones en el mismo yacimiento hasta 1954- se encuentren fuera del país -más en concreto, en el Musée des Antiquités Nationales de Saint Germain en Laye, cerca de París- tampoco incita a proseguir una investigación sobre los mismos.

Sin embargo, es precisamente este hecho el que ha motivado un estudio de primera mano sobre nuestros instrumentos, llevado a cabo en dicho museo por Dominique Buisson ya a las alturas de 1990, y que me fue facilitado en ERESBIL, Archivo de Compositores Vascos. La importancia de los hallazgos de Isturitz, según la autora, estriba en que el total de veintidós fragmentos de flautas descubiertos por Passemard y

		FLUTES D'ISTURITZ	
Cultura / Cronol.		PASSEMARD	SAINT-PERIER
ZE-0320-DC	A		
ZE-0320-DC	B		
ZE-0320-DC	E		
ZE-0320-DC			III a
ZE-0320-DC			III
ZE-0320-DC			IV

Cuadro esquemático de los restos de flautas encontrados en Isturitz, según Buisson (1990). El ejemplar de la parte superior izquierda es el más conocido como "txistu", "flauta" o "tibia" de Isturitz.

el matrimonio Saint-Périer constituye la mayor serie documentada de instrumentos musicales prehistóricos.

Pese a que la estratigrafía que ofreció Passemard parece hoy día dudosa, el único fragmento que se puede, aunque con reservas, atribuir al Auriñaciense Final (32.000 - 28.000 a.C.), es precisamente el trozo con tres agujeros sobre el que estamos tratando. A esta datación más antigua contribuye el hecho de que su factura es más grosera que el resto, que tienden a considerarse gravetienses. Se trata de restos en los que el número de agujeros varía entre uno y cuatro, aunque puede incluso ser mayor. En algunos casos, presentan uno o incluso dos orificios para el pulgar. Con todo, ni uno sólo de los ejemplares coincide con la disposición propia del txistu actual: es decir, un orificio detrás y dos delante.

Además, si bien todos los restos encontrados ahora son simples fragmentos, en este museo se ha podido efectuar una reconstrucción “arqueológicamente completa” de un ejemplar gravetiense que, al menos en el momento de edición del artículo (1990), era el ejemplar más largo (más de 20 cms.) de flauta prehistórica. Su disposición -cuatro orificios en una cara, sin orificios en la otra- se corresponde con el tipo estándar de flauta hallada en Isturitz. El artículo menciona además la datación de otro ejemplar de flauta confeccionada sobre un fémur de oso en Istallöskö (Hungría), cuya datación, a diferencia de la de Isturitz, parece asegurada en cuanto a su pertenencia al Auriñaciense II.

Si a esto añadimos el reciente descubrimiento en Eslovaquia (publicado el pasado año en la propia revista *Txistulari*, boletín de la Asociación de Txistularis del País Vasco) de un nuevo fémur de oso con cuatro orificios en la misma cara, obra al parecer del hombre de Neanderthal, y cuya datación, de momento, lleva hasta el 43.000 a.C., podremos convenir en que:

a) La flauta de Isturitz no es ni el instrumento musical, ni siquiera la flauta, más antiguos conocidos.

b) No existe el menor indicio de que ninguna de las flautas encontradas en Isturitz tenga ninguna relación con la estructura sonora o formal del txistu.

Por otro lado, la investigación más seria llevada a cabo hasta el

momento sobre el origen de las flautas de una mano y tambor, extendidas por otra parte por buena parte de Europa y América, es sin duda la de Jeremy Montagu (1997), que lleva su punto de partida a algún lugar indeterminado de la Europa del siglo XIII. Su investigación aporta además como hipótesis seriamente fundada, la posibilidad de una especie de “eslabón perdido” entre las primitivas flautas rectas y nuestros actuales instrumentos en el *flabiol* catalán, instrumento cuya peculiar disposición permite ser tocado con las dos manos o bien con una sola, permitiendo con ello dejar la otra mano libre para utilizar un instrumento de percusión, como el tamborí catalán.

Esto sugiere, por tanto, un proceso radicalmente distinto a cualquier teoría evolucionista que marcara un apriorístico camino de lo supuestamente más sencillo -menos agujeros- a lo supuestamente más complejo -más agujeros-. Sugeriría, por contra, un proceso de reducción en el número de orificios para obtener un juego de percusión -para obtener la mínima expresión de una auténtica orquesta- que supondría un mecanismo de muy refinada sofisticación, perfectamente comparable a las atravidas experiencias polifónicas que apenas un siglo más tarde desarrollará el *Ars Nova*.

### 3. Conclusiones

Ni el txistu ni la música tradicional vasca se han visto libres del “deseo obsesivo de encontrar el pasado detrás del presente” (Lévi-Strauss 1988) ni de buscar que ese pasado fuera lo más remoto posible, en el ámbito de una disciplina como el folklore para la que la antigüedad del producto estudiado no sólo es motivo de orgullo -y, ¿por qué no decirlo?, de satisfacción para el ego del pueblo, localidad o país correspondiente- sino característica imprescindible que debe tener el propio objeto de estudio (Martí 1996).

El hecho de que esta indemostrable antigüedad no se haya contentado en el caso vasco con llegar, como es habitual en otros territorios, hasta la Edad Media, sino que se haya remontado hasta el Paleolítico no se debe tanto a una sustancial radicalidad, sino a la existencia de determinados

rasgos, como un idioma o un supuesto tipo genético, que constituyen, especialmente en el primer caso, elementos fuertemente identitarios cuyos orígenes van más allá de los primeros testimonios históricos romanos. El hecho de buscar una identidad musical propia equiparable a la lingüística o genética a través de recursos mucho más escasos y nebulosos es a mi juicio el auténtico justificante de esta visión<sup>6</sup>.

En este sentido, más allá de la búsqueda de la piedra filosofal, o, si se quiere, del origen de un determinado instrumento en un no menos determinado lugar y fecha (y, si son pertenecientes a la propia cultura, tanto mejor), es posible sacar otra lectura de estos mitos: la de atender a su proceso de formación. Como indica Le Goff (1980:93):

“Otra categoría de fuentes privilegiadas para la historia de las mentalidades la constituyen los documentos literarios y artísticos. Historia no de fenómenos “objetivos” sino de la representación de esos fenómenos, la historia de las mentalidades se alimenta naturalmente de los documentos de los imaginarios.”

De este modo, no podemos pasar por alto cómo, por encima de inconscientes colectivos se va creando a través de determinados autores que viven en distintas épocas y que tienen distintas ideologías todo un imaginario: así, por ejemplo, la consideración que tenían los textos grecolatinos como fuente suprema de conocimiento en el siglo XVII hizo que se buscara en ellos, incluso aplicándole un término latino como *basca tibia*, la fuente primigenia de la extrema antigüedad de un txistu que tiene ya en esta época connotaciones de instrumento nacional<sup>7</sup>. A principios del XIX, por contra, la vinculación del renacimiento cultural vasco con el catolicismo más tradicional hizo recurrir nada menos que a la Biblia y a los nietos de Noé para justificar no sólo que el instrumento musical y las danzas con él realizadas eran antiquísimas, sino que eran de una moralidad irreprochable<sup>8</sup>.

En el siglo XX, finalmente, un nuevo discurso más “científico” y “objetivo”, más alejado de ese catolicismo tradicional ausente en muchas de las nuevas manifestaciones etnicitarias vascas pretende hallar en los logros de la moderna arqueología o en discursos estéticos de autor la verdadera esencia de tan antiquísima antigüedad. En palabras de Julio Caro Baroja (1982:26):

He aquí, una vez más, la “tradicción” establecida de raíz, creada o recreada, sin tener en cuenta la “Historia” última. He aquí al vasco del siglo XVIII que pretende unirse con Tubal o por lo menos con los “cántabros”, sin curarse mucho de lo que hicieron sus abuelos. Y obsérvese que este deseo de entroncar con el estado primigenio es el mismo que últimamente ha hecho que una vez perdida la confianza respecto a la historia de Tubal y al costumbrismo de los vascos, las del gusto de Garibay, Larramendi, etc., se busque y con deleite se halle el nexo del vasco actual con el prehistórico de los dólmenes, etc. no cabe duda de que en el orden político e incluso en el artístico, una porción considerable de gente del país adopta, intelectual y sentimentalmente, una postura que podríamos definir con la palabra siguiente: “neoprimativismo”. “Neoprimativismo” que, como todos los movimientos de “vuelta a”, tiene que ver poco con aquello con lo que se quiere entroncar.

Y en un momento como el actual en el que, a pesar de los escritos de algunos folkloristas, se ha perdido la confianza en los modelos esenciales y monolíticos, en un mundo en el que “los productos puros se han vuelto locos” (Clifford 1988), en el que categorías como hibridación y mestizaje están imponiendo su ley en el paisaje musical contemporáneo, en el que podemos contemplar en la televisión autonómica vasca sin ya demasiada sorpresa bailar flamenco a ritmo de txlaparta, o en el que el Gobierno Vasco invierte cifras multimillonarias en busca de un símbolo para la ciudad de Bilbao plenamente inmerso en la vanguardia artística y absolutamente ausente de cualquier carácter “étnico”, esa visión del txistu contribuye inevitablemente a su asociación con la visión más caduca y rancia de la cultura vasca.

Porque, aunque los procesos de creación de los mitos no transcurran en el interior de burbujas ajenas al espacio y al tiempo, una vez que éstos han sido formados adquieren un valor icónico que en muchos casos congela la imagen del objeto fuera de cualquier referencia contextual, privando a dicho objeto la categoría de cambio. Y probablemente ocurra todavía en mayor medida si esa construcción mítica está referido a un campo tan falto de estudios serios como el de la música y la danza tradicionales. Sólo así podemos entender que la expresión “tibia vasca” referida al txistu sea usada hoy día incluso por autores bien conocidos por su inmisericorde deconstrucción de mitos vascos, como Jon Juaristi

(XX:381). En fin, si parece razonable pensar acerca de la historia del txistu, como Ramón Pelinski acerca de la danza guerrera de La TodoIella, que (p. 336):

“está condensada en su práctica hoy vigente, una práctica concebida como «texto en estado de producción continua» y no como algo fijo, transmitido a través de los siglos.”

no parece menos cierto suponer, por otra parte, que el puesto que ocupa el txistu en el imaginario colectivo vasco sea, más allá de su realidad cotidiana, la condensación tanto de las mentalidades, esa “historia de la lentitud en la historia”, en palabras de Le Goff, como de las sucesivas ideologías que actúan e interactúan, que han actuado e interactuado en el ámbito de su investigación.

## NOTAS

<sup>1</sup> De aquí, por ejemplo, que la dulzaina se convirtiera en “bolingoxo” “instrumento dulce”, neologismo atroz que todavía hoy no ha desaparecido completamente de escena.

<sup>2</sup>“Ezda sortu eta asmatuco ere euscaldunentzaco oslancai edo instrumento pozcarriagoric, nola diraden danboliña eta chilibitua.” (trad. del autor)

<sup>3</sup> La gama “natural” del txistu no tiene nada de hexátona, ya que abarca más de octava y media de la escala temperada occidental. En cuanto al silbote, el bajo del txistu, en este momento era un instrumento en plena vigencia, si bien no demasiado extendido.

<sup>4</sup> Agradezco a mi compañera Maite Jurío su tan desinteresada como indispensable ayuda y paciencia.

<sup>5</sup> Los originales latinos se encuentran en Donostia (1952:271-2)

<sup>6</sup> Textos como éste de Arana Martija (1996:12) son muy expresivos al respecto: “Pero la romanización, más guerrera y administrativa que musical y artística, fue además en nuestro país poco profunda. Podemos por tanto afirmar que nuestra música nacional sufrió pocas influencias extrañas que la desvirtuasen en ese periodo en que nuestro pueblo luchó, como hasta ahora, por el mantenimiento de su personalidad. Llegamos pues a la Edad Media con un pueblo evolucionado *in situ* según su propia trayectoria, y que quizá asimilase influencias musicales de celtas, griegos o romanos.”

<sup>7</sup> Que no todo era fervor patriótico en Oihenart lo demuestra el hecho de que tratados de organología de su época escritos por autores que nada tenían que ver con lo vasco, como el *Traité des instruments de musique*, de P. Trichet (s.f.:70) defendían la misma postura.

<sup>8</sup> Véase como ejemplo este otro texto extraído de Iztueta (1824:74): “Dicen que todos estos bailes vascos, aun en los tiempos anteriores a la venida del Hijo de Dios hecho hombre, eran tan honestos y discretos como los conocemos después. Ved la memorable obra Alfabeto Primitivo que nuestro querido compatriota don Juan Bautista Erro publicó, en su página 129. Allí veréis claramente que nuestros venerables antepasados habían aprendido y tomado del patriarca Noé y de sus hijos las danzas y diversiones que, guardando sus obligaciones y dignos ejemplos, solían ejecutar los días de fiesta al son del

tamboril, para dar loa y alabanza al único y verdadero Dios. Los vascos eran, aun en aquellas épocas antiquísimas tan religiosos, que al bailar, temiendo ofender a su Supremo Hacedor, con sólo dar la mano entre sí, solían guardar muchísima modestia, dando el pañuelo el uno al otro, como lo trae en la misma página que he citado.” (Trad. del autor)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Ansorena Miranda, J.L. (1996):** *Txistua eta txistulariak*. Donostia. Kutxa Fundazioa.

**Apezetxea, P. (1997):** “Gure txistuaren aztarnak denboran gero eta urrunago”, en *Txistulari*, nº 170, P. 50.

**Arana Martija, J. A. (1996):** *Historia de la música vasca*. Donostia. Orain.

**Beltran Argiñena, J. M. (1996):** *Soiutresnak euskal herri musikan*. Donostia. Orain.

**Buisson, D. (1990):** “Les flutes paleolithiques d’Isturitz (Pyénées-atlantiques)”, en *La pluridisciplinarité en Archéologie . IVe rencontres internationales d’archéologie musicale de l’ICTM*. St. Germain-en-Laye, 8-12 octobre 1990, v. I., pp. 259-275.

**Caro Baroja, J. (1982):** *Sobre historia y etnografía vasca*. San Sebastián. Txertoa.

**Clifford, J. (1988):** *The Predicament of Culture*. Cambridge. Harvard University.

**Donostia, p. J. A. de (1952):** “Instrumentos musicales populares vascos”, en *Obras completas del padre Donostia*. Bilbao. La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. II., pp. 257-309.

**Iztueta, J. I. de (1824):** *Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*. Bilbao. La Gran Enciclopedia Vasca., 1968.

**Juaristi, J. (1997):** *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*. Madrid. Espasa-Calpe.

**Le Goff, J. (1980):** “Las mentalidades. Una historia ambigua”, en *Hacer la Historia*, v.III, pp. 81-98.. Barcelona. Laia.

**Lévi-Strauss, C. (1988):** *De près et de loin*.

**Martí i Pérez, J. (1996):** *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*.

Barcelona. Ronsel.

**Montagu, J. (1997):** “Significación del conjunto flauta y tamboril. ¿Dónde comenzó? ¿Ha sido siempre tal y como lo conocemos ahora?”, en *Txistulari. Actas de las I Jornadas de músicos de flauta y tambor*. San Sebastián: pp. 69-74.

**Oteiza, J. (1963):** *Quosque tandem...!*. San Sebastián. Auñamendi.

**Pelinski, R. (1991):** “De la historia escrita a la historia oral: la danza guerrera de la Todolella”, en *Anuario Musical*, nº 46, pp. 321-44.

**Real Academia de la Historia (1802):** *Diccionario geográfico-histórico de España*. Madrid.

**Urbeltz Navarro, J.A. (1994):** *Bailar el caos: la danza de la osa y el soldado cojo*. Pamplona. Pamiela.

**Trichet, P. (s.f.):** *Traité des instruments de musique*. s.f.

# Los cantares de Cuaresma en Campillo de Ranas (Guadalajara)

**Alejandro Jiménez Cid**

Universidad Complutense de Madrid

## Resumen

El presente estudio, resultado de un trabajo de campo realizado entre febrero y junio de 1998, se centra en el análisis musical, histórico y etnográfico de los cantares de Cuaresma ejecutados por las mozas de la localidad de Campillo de Ranas (Guadalajara) y núcleos adyacentes, tradición desaparecida en 1955-56. Se trata de largas tiradas de versos que se cantaban con un diseño melódico fijo. En este trabajo se demuestra que los textos de dichos cantares son reelaboraciones populares de romances de ciego de los siglos XVII-XVIII.

## Abstract

This study, result of a fieldwork carried through in february-june 1998, focuses on the musical, historical and ethnographical analysis of a series of Lent songs performed by young girls in the village of Campillo de Ranas (Guadalajara) and neighbouring localities; this tradition disappeared in 1955-56. It is about lengthy verse sequences that were sung with an invariable melodic pattern. In this work it is proved that these songs' words are popular reelaborations of ballads sung by wandering blind men in XVII-XVIII centuries.

Quisiera dejar patente mi agradecimiento a los dos profesores que han supervisado este trabajo. Ellos son Carlos Junquera Rubio, que me ha orientado en lo tocante a etnografía, y Victoria Elí, en todo lo que se refiere al análisis etnomusicológico; ambos, de la Universidad Complutense de Madrid.

## Preámbulo

El título mismo de la presente comunicación indica que el campo escogido para la prospección se limita a la localidad de Campillo de Ranas; sin embargo, he recurrido a estudios previos publicados por otros

autores (A. Lizarazu, R. Velasco, E. Robledo...) sobre el folklore musical de núcleos de población adyacentes (El Espinar, Majaerayo, Valverde de los Arroyos...) o no tan adyacentes, para llevar a cabo un estudio comparativo lo más rico posible.

Campillo de Ranas es una localidad, hoy escasamente poblada, sita en la sierra de Guadalajara; esta localización geográfica dentro de la provincia de Guadalajara puede inducir a confusiones: no se debe olvidar que la actual división administrativa del territorio español data de 1833, y que la tradición musical a la que me remito es, como veremos, demostrablemente más antigua. La zona de la vertiente occidental del pico Ocejón, donde se inscribe Campillo de Ranas, se ha sentido culturalmente más vinculada a la sierra segoviana, y por ende a Castilla la Vieja, que a la Alcarria. Como demuestra la anécdota de que, hasta entrado este siglo, el encabezamiento de los documentos expedidos por el Ayuntamiento rezaba “Provincia de Segovia”. Aun hoy, sobre las señales de carretera donde se puede leer “Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha” aparece un tachón y una leyenda en graffiti de la mano anónima del artista del spray: CASTILLA SIN MANCHA.

En mi opinión, la mejor manera de realizar un acercamiento al folklore musical de esta zona es considerándola parte del antiguo Sexmo de Transierra, perteneciente a la Comarca de Ayllón, o más propiamente “Comunidad de Villa y Tierra de Ayllón”, que se extendía por territorios de las actuales provincias de Guadalajara, Segovia, Soria y hasta Burgos (Moreno Martín 1989). Es mi intención futura abordar un estudio intensivo de la tradición musical del citado sexmo, integrado por los municipios de Almiruete, Campillo de Ranas, Majaerayo, Cantalojas y Villacadima, mas sus correspondientes pedanías. Como prueba de que este trabajo ha comenzado, he aquí el resultado de una primera investigación en el ámbito de Campillo de Ranas: los CANTARES DE CUARESMA.

## Cantares y cantoras

En toda la zona centro peninsular encontramos, o en muchos casos -lamentablemente- encontrábamos, una tradición homogénea y característica. Se trata de la recitación cantada, en período de Cuaresma, de largas tiradas de versos de tema devoto, con objeto de remuneración económica: obtener propinas (hasta 1 pta., excepcionalmente un duro, en 1950) para adornar un monumento (lo que se llama vestir el ramo) que se habría de lucir en la procesión del Domingo de Ramos. Los ornamentos eran flores, espejos, cintas rojas formando figuras y cenefas... Todos ellos aluden a un complejo simbolismo que no voy a tratar aquí. Ocasionalmente y por deseo expreso del benefactor, la propina no iría destinada al monumento sino a las mismas mozas (*esto para el ramo y esto para vosotras*).

Esta costumbre era patrimonio exclusivo de un subgrupo humano concreto del municipio, el de las **mozas**. En Campillo de Ranas, una niña dejaba de ser tal y entraba dentro del grupo de las mozas al cumplir los catorce años, y salía de él al contraer matrimonio: eran, pues, las mujeres **casaderas** del pueblo. Al igual que los varones tenían su propio repertorio musical (rondalla, canciones de trabajo, *tocada* en la Misa del Gallo...), correspondía a las mozas, y exclusivamente a ellas, la ejecución de dos tipos de **cantares**, que no canciones, relacionados con el ciclo festivo de Semana Santa: los de Cuaresma y los de Domingo de Ramos. En esta comunicación me ocuparé de los primeros.

En muchos núcleos del centro peninsular era el uso que la interpretación de los cantares de Cuaresma corriera a cargo de un grupo de cuatro mozas, normalmente las de mejor voz, que se turnaban las estrofas para no agotar la garganta (Lizarazu 1995). En Campillo de Ranas, en cambio, las cantaba la totalidad de las mozas del pueblo, en unísono, *a cappella*, y sin establecer turnos, lo que obliga a las intérpretes a realizar un mayor esfuerzo vocal: esto responde a la idea de “que se ganen la propina”. En palabras de Brígida Guijarro, informante que practicó la tradición hará unos cincuenta años, *poníamos el ramo en el medio, y hacíamos dos filas: de ocho si éramos dieciséis, de siete si éramos catorce*. Otra peculiaridad de Campillo de Ranas reside en que no se cantaba de casa en casa o en determinados días de la Cuaresma,

como ocurre en la mayor parte de los lugares donde se ha registrado la tradición (Ibid.), sino cualquier día dentro del período cuaresmal y a los “forasteros” que acudían al pueblo, normalmente a la fragua, industria local ésta que hacía famoso el pueblo. Las mozas ofrecían una relación de la retahíla o repertorio de cantares que ese año tenían aprendidos y el forastero interpelado debía escoger uno de ellos para que lo cantaran.

La tradición desapareció en el año 1955 ó 56, cuando el éxodo rural despobló el lugar de mozas y las últimas que quedaban contrajeron matrimonio, lo que las excluyó del grupo de las casaderas. Por tanto, este estudio, realizado en este mismo año 1998, ha de basarse en la memoria de las ancianas del pueblo, criterio que sólo con precaución y cierta reserva por parte del investigador puede considerarse válido. Mi objeto es reconstruir el estado de la tradición en el momento en que desapareció, hace ya más de cuarenta años.

## **Una tradición no totalmente oral**

Si bien la transmisión de la música era estrictamente oral, la de la copla en sí, el texto del cantar, se realizaba por medio de cuadernillos que las mozas heredaban de generación en generación y que de cuando en cuando se reescribían, añadiendo material nuevo. Este material nuevo podía tomarse del folklore de otro pueblo (El cantar de *El casorio* se incorporó en 1924 al cancionero de Campillo de Ranas, procedente de Majaelrayo, por iniciativa personal de Hilario Fernández Merino) o podía tener los orígenes más inverosímiles: no es raro encontrar colecciones de canciones falangistas junto a un cantar de Domingo de Ramos en algunos de estos cuadernos.

Las mozas debían aprender de memoria las tiradas de estos cantares, que en ocasiones superaban con creces los 100 versos. Para ello, en Campillo contaban con un local de reunión y ensayo, epicentro de la vida social y musical del grupo de las mozas: la Casa del Maestro, hoy en ruinas. Me parece oportuno señalar una nomenclatura *emic* de las partes del poema, que sin embargo no voy a usar en este trabajo para evitar confusiones:

-Se denomina **renglón** a cada línea del texto, lo que académicamente conocemos como *verso*.

-Se denomina **verso** a cada estrofa del texto, formada por cuatro *renglones*.

-Se denomina **copla** al conjunto del poema entendido como composición métrica. Se entiende por **cantar** al poema cantado, como expresión musical y lírica.

Las informantes son de la opinión de que el material literario de estos cantares es labor de personajes pertenecientes al pasado remoto del pueblo. Por eso, en las últimas generaciones de la tradición existía una obsesión de conservar letra por letra los así llamados “cantares antiguos”, cuya versificación y selección de palabras es admirada y valorada, considerada literalmente “labor de periodista”. Pese a todo, existe una evolución formal más o menos consciente. Cuál es el origen y evolución de estas letras es el primer problema de investigación.

## **En el principio fue el pliego**

El primer dato que puede conducir a alguna conclusión es el hecho de que en distintas localidades de Segovia, Madrid y Guadalajara se repiten las mismas coplas, con letras muy parecidas, mientras que las estructuras melódicas que las sujetan son enormemente dispares de un núcleo a otro, por cercanos que estén. Aunque predomina la frase cuadrada, en ritmo binario, aparentemente la más fácil de adaptarse a la cuarteta de romance que estructura las coplas, no es infrecuente encontrar ritmos **aksak**, como el 10/8 recogido por Asunción Lizarazu en Barriopedro (Guadalajara) (Ibid.). La forma de explicar este fenómeno sería que el texto tiene un origen común que se ha difundido por una región amplia, dentro de la cual cada población lo ha adaptado a líneas melódicas autóctonas y preexistentes, más antiguas que el texto mismo, lo que me permite sugerir que las melodías que sustentan estos cantares pertenecen a un sustrato cultural muy antiguo, de gran interés etnohistórico, y de origen popular.

El caso del texto es distinto. La similitud entre las diferentes variaciones locales del cantar nos hace pensar en un original común con un autor de estrato social culto. Este original fue evolucionando (H. Naumann diría “degradándose”) de distinta forma según el núcleo receptor, que lo adapta a sus necesidades y lo hace suyo. Asunción Lizarazu, en su *Cancionero popular tradicional de la provincia de Guadalajara*, propone tímidamente la hipótesis de que el origen remoto, o no tan remoto, sea la literatura de cordel, los romances de ciego (Ibid.). Los pliegos que vendían estos personajes pudieron llegar a zonas tan apartadas de la sierra de dos maneras:

-Directamente, por la visita del propio ciego, acontecimiento que no recuerdan ni aún los más viejos del lugar.

-Indirectamente, pasando de mano en mano de alguna forma imposible de concretar con certeza. En la primera mitad del siglo XX, la hermana del cura de Campillo de Ranas introdujo en el pueblo un *impreso del Via Crucis*, presumiblemente un pliego, procedente de un pueblo cercano a Guadalajara capital. Valga como ejemplo.

Hasta el momento, me ha sido imposible localizar muchos de los pliegos originales de los que proceden los Cantares de Cuaresma, pero algunos hechos parecen respaldar la hipótesis:

-Una de las piezas del repertorio femenino de Semana Santa era nada menos que el *Cantar de San Antonio y los Pajarillos*, cuyo original en pliego de cordel se conserva en el Centro Etnográfico Joaquín Díaz, en Urueña, y del que el mismo Joaquín Díaz dice que fue un número uno en el *hit-parade* del folklore español decimonónico. Su difusión vía cordel está más que probada, pero no pertenece al repertorio considerado “más antiguo”, pues se canta con una melodía distinta de la habitual en los cantares de Cuaresma, y mucho más semejante de un punto a otro del mapa.

-El texto del cantar *Los mandamientos de Amor*, encontrado de puño y letra de Jacoba Fernández con fecha de 1918, se relaciona estrechamente con el mismo cantar en su impresión original, datada en Madrid el 1848, perteneciente a la colección de romances de ciego de don Luis Usoz y Río (Estepa 1998). Ambos textos son prácticamente idénticos, y las diferencias constituyen una fuente válida para estudiar la

evolución de un texto a lo largo de 70 años en el seno de una sociedad rural que lo hace vivo dentro de una tradición semioral.

1848

Señora, los mandamientos  
aquí los voy á cantar,  
si los quieres aprender  
bien me puedes escuchar.

En el primer mandamiento  
me manda de que te ame,  
mas que á mi vida te quiero  
aunque la vida es amable.

1918

Los mandamientos de amor  
aquí los voy á cantar  
Estate atento un ratito  
que ya los voy á empezar.

En el primer mandamiento  
me mandan que yo te ame  
te quiero mas que á mi vida  
aunque la vida es amable.

-Una versión del cantar de “La baraja” se encuentra en el *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al s.XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por A. Durán*. Esto demuestra que este tema era patrimonio de la literatura de cordel, y desde antiguo.

## **Evolución y recreación**

La mayor variación textual entre distintas versiones locales hace suponer que cantares como “La costurera”, “El arado”, “El reloj” o “Las quince rosas” tienen una antigüedad respetable. A ojo de buen cubero, los situaría hacia el siglo XVII-XVIII. Estas coplas, que constituyen el núcleo de los cantares de Cuaresma de Campillo de Ranas, coinciden en una temática devocional que nos remite a una mentalidad típicamente postrentina, barroca, de piedad contrarreformista plagada de guiños apócrifos y exaltación del culto mariano. Mención especial merece “El arado”, del cual la versión que he recogido en Campillo de Ranas es la más extensa de cuantas conozco. La copla pone en relación, en sucesivas estrofas, cada parte del arado usado tradicionalmente en la zona con un elemento de la Pasión de Cristo. Por tanto, es inmenso el interés

etnográfico en un campo extramusical tangente, la **tecnología popular**. El tipo de arado que se describe es el arado cama castellano estudiado en los años 1920-30 por Roberto y Bárbara Aitken, y revisitado en los cincuenta por Julio Caro Baroja en *Los arados españoles. Sus tipos y repartición* (Caro Baroja 1983/1996; Mingote Calderón 1990). Se observa además el hecho de que la longitud, la forma y la nomenclatura usada en el poema se adaptan al modelo de arado que se conocía en la zona correspondiente; así, se suprimen o añaden estrofas dependiendo de si los elementos que mencionan pertenecían o no al arado local.

La estrategia, ya del autor-pueblo, para crear nuevas estrofas, se puede deducir a través del análisis comparativo del texto en Campillo de Ranas, Majaelrayo, El Espinar y Valverde de los Arroyos. Dicha estrategia se basa en la repetición de versos, casi “frases hechas”, preexistentes en el mismo cantar, que se modifican para adaptarlos al nuevo elemento. Por ejemplo, en Campillo de Ranas aparece una estrofa inexistente en los restantes pueblos:

Las hitas eran las gotas  
de sangre que iba sudando  
desde la casa de Anás  
hasta el monte Calvario.

Una estrofa muy difundida del poema, y que presumiblemente aparecía en el pliego original, es la siguiente:

Los bueyes son los judíos  
que de Cristo iban tirando  
desde la casa de Anás  
hasta el monte Calvario

Por tanto, la invención popular se reduce a los dos primeros versos, que se completan con material tomado de una estrofa preexistente.

## El soporte musical

En cuanto a la música, es algo en este caso secundario: un recurso de tipo mnemotécnico y con el objeto de mantener una regularidad en el discurso de la narración. He comprobado sobre el terreno que es difícil para el informante desligar la letra de la música, aunque ésta era una de las estrategias de la moza para asegurar el aprendizaje memorístico del cantar. La melodía que sustenta los cantares de Cuaresma es común a todos ellos (excepto algunos no pertenecientes al “repertorio antiguo”). Se trata de una **melodía-comodín** que sirve de soporte para la estrofa típica, la **cuarteta de romance**, estableciendo una acentuación estándar que muchas veces no coincide con el texto, verbi gratia El **surcó** que el **gáñan** lleva.

♩ = 112

Bue-na se-a mi ve-ni-da, bue-na se-a mi lle-ga-da pa-ra

can-tar quin-ce ro-sas a la Vir-gen so-be-ra-na.

La melodía constituye una frase cuadrada, organizada en dos períodos simétricos con sus correspondientes subperíodos. Dicha frase queda alterada cuando la estrofa a la que se tiene que adaptar es una **quintilla octosilábica**, caso que se da, mezclado con las cuartetas, en el cantar de *Las quince rosas*. Se resuelve con una repetición del subperíodo que sustenta el tercer verso, y el quinto se concluye con el mismo esquema que el cuarto del modelo de cuarteta. Esta alteración descoloca totalmente tanto la regularidad del ritmo como la cuadratura de la frase.

♩ = 112

Prin-ca - sa del cie - lo y tie - rra, tem - plo de Dios, re - li -  
ca - rio, pi - do que me deís con - sue - lo para con Dios sin re -  
ce - lo a la - bar nues - tro ro - sa - rio .

En cuanto a las peculiaridades melódicas y entonacionales, hay que hacer notar:

-La terminación de la frase en quinto grado, tan típica de la canción castellana.

-La escala utilizada observa una ambigüedad modal mayor-menor, identificada por Agapito Marazuela como característica de la tradición musical de la sierra segoviana. La escala utilizada es una menor natural, en la que cada vez que se entonan los grados tercero y séptimo van acompañados de un glissando ascendente que dificulta la determinación exacta de la altura de la nota, aunque suele terminar a medio camino (un cuarto de tono) entre el sonido natural y el alterado ascendentemente.

## El ocaso de la tradición

En suma, esta investigación trata un objeto de estudio desaparecido hace más de cuarenta años; es, por tanto, más que el estudio de una tradición, su autopsia. El enfoque del trabajo de campo ha estado fuertemente mediatizado por este planteamiento. En él, mi intención fue reavivar esa memoria latente, para lo cual fue esencial la recuperación de las coplas conservadas en los cuadernillos. Con la reciente transformación de la sociedad rural, estos cancioneros fueron a parar a los lugares más diversos: la lumbre, la furgoneta del traperero o un

contenedor de basuras en una ciudad-dormitorio a las afueras de Madrid. Algunas ex-mozas lo guardaron en la cámara, el altillo de las antiguas casas del pueblo. Y allí se conservó hasta que *hicieron obra*: reconstruir el tejado, renovar la casa... Entonces hubo que tirar todos los trastos y los papeles viejos.

Por todo lo dicho, un estudio de este folklore perdido, o casi perdido, se torna tan urgente como lleno de dificultades. Las nuevas generaciones, inmersas en una cultura globalizadora, han perdido el respeto y el interés por la herencia cultural de sus antepasados, y las viejas se avergüenzan de su propia tradición. Me gustaría rematar esta comunicación con una frase paradigmática, pronunciada por un antiguo músico de Campillo de Ranas: “Claro que sí, antes yo tocaba. Pero luego, con la televisión, pues ya dejé de tocar”.

## BIBLIOGRAFÍA

**Alonso Ramos, J. A. (1985):** *El cancionero*. En “Cultura tradicional de Guadalajara”. Guadalajara. Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana“. Excma. Diputación Provincial de Guadalajara.

**Aragonés Subero, A. (1986):** *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*. Guadalajara. Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana“. Diputación Provincial de Guadalajara.

**Benito, J. F. y Robledo, E. (1980):** *Cancionero popular serrano (Valverde de los Arroyos)*. Guadalajara. Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana“.

**Caro Baroja, J. (1983/1996):** *Tecnología popular española*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

**Crivillé i Bargalló, J. (1983):** *Historia de la música española 7: el folklore musical*. Madrid. Alianza.

**Durán, A. (1945):** *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. (Tomo 2º). En la “Biblioteca de autores españoles”, tomo XVI. Madrid. Atlas.

**Estepa, L. (1998):** *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usoz y Río*. Madrid. Comunidad de Madrid/ Biblioteca Nacional.

**Lizarazu de Mesa, M. A. (1995):** *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*. Guadalajara. Diputación/Caja de Guadalajara.

**Mingote Calderón, J. L. (1990):** *Catálogo de aperos agrícolas del Museo del Pueblo Español*. Madrid. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación; Servicio de Extensión Agraria/ Ministerio de Cultura; Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

**Moreno Martín, I. (1989):** “El Sexmo de la Transierra de la Comunidad de la Tierra de Ayllón”. En *Wad-Al-Hayara*, nº 16 - año 1989. Guadalajara. Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana“.

### **Velasco Peinado**

(1993): “Del cancionero tradicional de Majaelrayo”, en *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, nº 25. Guadalajara. Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana” / Excma. Diputación Provincial de Guadalajara.

(s.f.): *Tradiciones de Majaelrayo*. Folleto.

### **FUENTES NO PUBLICADAS**

Fernández, Jacoba / Fernández, Emilia / Fernández López, Herminia / Serrano Jiménez, Pedro / Fernández Merino, Hilario / Crespo, Tomasa / Mingo, Eulogia / Manada, Cristina: Canciones populares de Campillo de Ranas (Guadalajara) 1900-1960.

## ANEXO

He aquí una relación de los cantares de Cuaresma recopilados en el presente trabajo de campo: “Las quince rosas”, “El reloj del purgatorio”, “El Avemaría”, “Los sacramentos”, “Los mandamientos”, “El arado”, “El reloj”, “La baraja”, “La costurera”, “Despedidas del año 1922”, “El credo en verso”, “La resurrección” y “Los mandamientos de Amor”. Como muestra, adjunto el texto completo de “El arado” y “Las quince rosas”.

**EL ARADO.** Informante: Herminia Fernández López (nac. julio 1928). Grabación realizada en la cocina de su casa el 3-V-1998 a las 17:00 h.

El arado cantaré,  
de piezas le iré formando  
y de la pasión de Cristo  
palabras iré explicando

La esteva es el rosal  
donde salen los olores  
María coge colores  
de su vientre virginal.

El dental es el cimiento  
donde se forma el arado  
pues tenemos tan buen Dios,  
amparo de los cristianos.

La reja era la lengua  
la que todo lo decía;  
válgame el divino Dios  
y la sagrada María

La cama era la cruz,  
Cristo la tuvo por cama  
y el que siguiera su luz  
nunca le faltará nada

El pezcuño es el que apreta [sic]  
todas estas ligaciones;  
contemplemos a Jesús,  
afligidos corazones.

El trecho que atraviesa  
por el dental y la cama  
es el clavo que penetra  
aquellas divinas palmas

Los orejeros son dos  
Dios los abrió con sus manos  
y significan las puertas  
de la gloria que esperamos.

La telera y la chaveta  
ambas las dos hacen cruz  
consideremos, cristianos  
que en ella murió Jesús

Las velortas son de hierro  
donde está todo el gobierno  
significa la corona  
de Jesús el Nazareno

Las hitas eran las gotas  
de sangre que iba sudando  
desde la casa de Anás  
hasta el monte Calvario.

El timón que hace derecho,  
que así lo pide el arado,  
significa la lanza  
que le atravesó el costado.

La clavija que atraviesa  
por la punta del timón  
significa el que traspasa  
los pies de Nuestro Señor.

El barzón es la saeta  
que clavaron al costado  
y la corona, el pañuelo  
con que sus ojos vendaron.

El yugo será el madero  
donde a Cristo le amarraron  
y las sogas, los cordeles  
con que le ataron las manos.

Los frontiles son de esparto,  
que los ponen a los bueyes,  
y al buen Jesús maniataron  
con muy ásperos cordeles.

Los bueyes son los judíos  
que de Cristo iban tirando  
desde la casa de Anás  
hasta el monte Calvario.

Los collares son las fajas  
con que le tienen fajado;  
los cencerros, los clamores  
cuando le están enterrando.

La azuela que el gañán lleva  
para componer su arado  
significará el martillo  
con que remachan los clavos.

El gañán, el Cirineo,  
el que a Cristo ayudaba  
a llevar la Santa Cruz  
de madera tan pesada.

Los terrones que se encuentra  
el gañán cuando va arando  
significa [sic] las caídas  
que dio Cristo en el Calvario.

El surco que el gañán lleva  
por medio de aquel terreno  
significará el camino  
de Jesús el Nazareno

La semilla que derrama  
el gañán por aquel suelo  
significará la sangre  
de Jesús el Nazareno

La hijada que el gañán lleva  
agarrada con la mano  
significará las varas  
con que a Cristo castigaron.

El agua que el gañán lleva  
metida en el botijón  
significan [sic] las hieles  
que le dieron al Señor.

Ya se concluyó el arado  
de la Pasión de Jesús;  
adoremos a María,  
que nos dé su gracia y luz.

Ya se concluyó el arado  
de Cristo Nuestro Señor  
que le han cantado las mozas  
Jueves Santo en la Pasión.

**LAS QUINCE ROSAS.** Fuente: manuscrito de Jacoba y Emilia Fernández, datado en Campillo de Ranas, 13 de febrero de 1901. Se respeta rigurosamente el texto.

Buena sea mi venida  
buena sea mi llegada  
para cantar quince rosas  
á la Virgen Soberana

Princesa del cielo y tierra  
templo de Dios relicario  
pido que me deis consuelo  
para con Dios sin recelo  
alabar vuestro relicario [sic:  
rosario]

Cercada de quince rosas  
para buestro refugio  
las cico fueron gozosas  
otras cinco dolorosas  
cinco de gloria y misterio

La primer rosa que visteis  
en vuestro rosal precioso  
fué cuando al angel le visteis  
para cantar quince rosas  
y viéndole concebisteis  
á Dios todo poderoso

La otra segunda rosa  
fué cuando fuisteis preñada  
á visitar muy gozosa  
á Santa Isabel gloriosa  
de Dios fuiste saludada

La tercer triunfante rosa  
fué cuando al Verbo eternal  
paristeis Virgen triunfante  
en tierno niñ rico infante  
en Belén en un portal

La cuarta de perfeccion  
fué cuando al niño pusiste  
en manos de Simeon  
al que anuncio la pasion  
á Cristo después que visteis

La quinta haber de notar  
fué cuando al niño perdisteis  
al Señor de los Señores  
y en el templo le encontraisteis  
disputando entre Doctores

Ya hemos dicho las gozosas  
Virgen y madre de Dios  
digamos las dolorosas  
pues todas manan de vos

La primer rosa cruel  
fué cuando en el huerto estaba  
el Soberano Manuel  
metido entre aquel vergel  
gotas de sangre sudaba

La segunda de dolor  
Virgen más clara que luna  
fué cuando á nuestro Señor  
le pusieron sin temor  
le amarra a una columna

La tercera fue penosa  
cuando las gentes malignas  
le pusieron rigurosas  
en su cabeza preciosa  
una corona de espinas

La cuarta al seer llevado  
por las calels á pregones  
de Pilatos sentenciado  
en una cruz enclavado  
en medio de dos ladrones

La quinta de que supiste  
cueva de tanto dolor  
Virgen al calvario fuiste  
y a vuestro hijo le visteis  
pues como un malhechor

Virgen estas cinco rosas  
nos han traspasado el cuerpo  
para cantar las gloriosas  
dagnos placer y consuelo

La primera fué aquel día  
que visteis resucitado  
a Cristo Virgen Maria  
con su santa compañía  
de la muerte habeis triunfado

La segunda de dolor  
dadnos placer y consuelo  
con su padre celestial  
se subio á reinar á cielo

La tercer á divine  
Virgen vuestro amor tanto  
Virgen al cielo subisteis  
y á los discipulos visteis  
y al Santo Espiritu Santo

La cuarta rosa de flores  
hermosa muy clara aurora  
se subio a reina al cielo  
como Santa emperadora

La quinta fuistes subida  
á los cielos por consuelo  
de Dios estais á su lado  
y con corona labrada  
de Dios ace tres luceros

Oh que manada de rosas  
Oh que jardín tan florido  
Oh que manada de rosa  
cogidas con el rocío

Oh que triste está la Virgen  
Oh que triste y afligida  
al pié de la cruz sentada  
sin consuelo ni alegría

Tenia el niño en sus brazos  
y ni aun callarle podia  
dándole el nectar glorioso  
que ella en sus pechos tenía

Por que llora usted  
por que llora madre mía  
Lloro por los pecadores  
que tienen estrecha vida

Déjelos usted mi madre  
déjelos usted pecar  
que ni fiestas ni domingo  
no me han querido guardar



HIBRIDACIONES



# “Hibridación” como concepto soclocultural

**Gerhard Steingress**

Universidad de Sevilla

## *Abstract*

The present paper treats aspects of the transcultural hybridization of popular ethnic-music within the frame of theoretical sociological access and with respect to the conceptualization of economical, political and cultural globalization. Due to the novelty of hi-tec cross-cultural music and the still vague and even ambiguous theoretical conceptualization of musical hybridation, the traditional concepts of cultural and musicological analysis demonstrate a ethnic-music as consequence not only of a global economical and political expansionism reinforced by new technologies and mass-media communication, but also by changes within the mechanisms of collective identities. Neither musicology nor theoretical concepts such as of “acculturation” or modern system-theory do not respond in an adequate manner to the phenomena. In spite of that the author tries to make a roak draught in order to approximate its ethno-musicological and sociological analysis.

## *Zusammenfassung*

Der vorliegende Artikel behandelt Aspekte transkultureller Hybridisierung bei der Entstehung populärer ethnischer Musik aus soziologisch-theoretischer Sicht sowie im Hinblick auf die Konzeptualisierung ökonomischer, politischer und kultureller Globalisierungsprozesse. Unter dem Eindruck der Neuheit einer auf Hochtechnologie basierenden transkulturellen Musikproduktion und angesichts der noch vagen, selbst auch zweideutigen theoretischen Diskussion der musikalischen Hybridisierung zeigen traditionelle Konzepte der Musik- und Kulturanalyse einen mangelnden soziologischen Theoriegehalt, der ein Verständnis der gegenwärtigen Hybridisierungsprozesse im Rahmen moderner ethnischer Musik als eine Folge nicht nur technisch und massenmedial akzentuierter globaler wirtschaftlicher und politischer Expansion, sondern darüber hinaus als Ausdruck des Wandels in der Gestaltung kollektiver Identitäten erschwert. Weder die Musikwissenschaft noch theoretische Konzepte im Bereich der Soziologie wie etwa jenes von “Akkulturation” oder im Zusammenhang mit der Systemtheorie bieten ausreichende Antworten zum gegenständlichen Phänomen an. Angesichts dieser Tatsache ist der Autor bemüht, einige theoretische Voraussetzungen für die Annäherung musikwissenschaftlicher und soziologischer Analyse in diesem Zusammenhang zu skizzieren.

“No obstante, la razón de la obra de arte consiste en recortar un fragmento de las sucesiones infinitamente continuadas de la evidencia o de la vivencia, en separarlo de las relaciones con todo lo aquende y lo allende para darle una forma autosuficiente, como si fuera determinado y conservado por una gravedad inherente.”

(Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, p. 9)

“...la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso”.

(Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, p. 39)

## **Globalización, mutación e hibridación transcultural**

Desde hace algunos años, la musicología y las disciplinas afines muestran la tendencia hacia una reorientación conceptual debido al creciente papel de la música popular moderna de corte étnico (“música étnica”) en el marco de la comercialización de las músicas sometidas al ritmo y gusto de la globalización de los mercados. De acuerdo con esta nueva perspectiva se considera a la música como un vehículo universal para la interrelación transcultural y transétnica que reúne tanto los aspectos económicos e ideológicos como artísticos y culturales de un mundo cada vez más “cercano”. Se ha establecido el término de “hibridación” para señalar este tipo de proceso estrechamente vinculado con el papel de las músicas populares de corte étnico y sus derivaciones a partir de la fusión con otros tipos de composiciones. Sin duda, estamos ante un fenómeno complejo y contradictorio. Complejo, porque hay que distinguir entre el creciente interés pasivo que se da en occidente por las músicas tradicionales por un lado, y su transculturación musical, es decir, la tendencia activa hacia su asimilación y sintetización en el marco de otras culturas musicales por otro. Así pues, la expansión del consumo de músicas étnicas no es igual a la producción de nuevas músicas a partir de

ellas. Contradictorio, porque el debilitamiento de la condición nacional en la música expresa la condición moderna y su efecto, probablemente inesperado, de deconstruir las identidades culturales y, en lo sucesivo, profundizar la crisis del individuo postmoderno. Desde la lógica cultural del capitalismo tardío, destaca Jameson, la transculturación incluye la orientación hacia “un nuevo tipo de superficialidad” como “quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades” (Jameson 1996: 31). Sin duda, ante el fenómeno de la “deconstrucción virtual de la propia estética de la expresión” (ibíd.: 33) cabe preguntarse hasta qué punto la transculturación musical está o no está sometida a estos efectos de la postmodernidad - o, mejor dicho: si la postmodernidad es sólo consecuencia del fracaso de la modernidad que no incluye los rasgos de una nueva dinámica socio-cultural expresada en una estética en construcción.

De acuerdo con Mike Featherstone, y para trazar nuestro objeto, podríamos definir la hibridación transcultural en un primer intento como el proceso de transformación de tradiciones populares en el punto de intersección de distintas culturas (Featherstone 1991: 79). La territorialidad de las culturas es, pues, algo muy relativo, y la tendencia hacia su “desterritorialización” genera nuevas formas de sincretismo cultural (Nederveen 1998: 104ss.) en el marco de la globalización. Este fenómeno, recientemente convertido en objeto de múltiples conceptualizaciones, carentes aun de precisión teórica y metodológica, se discutirá a continuación en el contexto de lo que Blaukopf en su sociología de la música comprendió como “mutación”. En consecuencia la mencionada propuesta de Featherstone sólo se mostrará útil para nuestro análisis de la actual dinámica musical bajo las condiciones de la globalización, si tanto la cultura como la música se comprenden como emanaciones de lo social (Adorno) en el sentido dialéctico; es decir, se trata de hacer patente los elementos sociales decisivos engendrados en la praxis musical y relacionarlos con el desarrollo socio-cultural de la sociedad en general. De este modo la hibridación transcultural se convierte en una significativa actividad en la creación musical actual, dando lugar a múltiples formas de mestizaje y la perspectiva de crear modalidades transculturales a nivel global (crossover-cultures) (Nederveen 1998: 103).

Para precisar este cambio conviene hacer dos advertencias preliminares: en primer lugar, que comprendemos la hibridación transcultural en la música como un fenómeno relacionado con los procesos de mutación musical en general, y en segundo lugar, que dicho fenómeno se encuentra sujeto a determinadas condiciones socio-culturales ocasionadas por la globalización que generan ciertos efectos musicales ligados al desarrollo histórico de la música. Dicho de otra manera: la transculturación es una característica actual de la hibridación como fenómeno musical que da peculiares acentos a la evolución de la música en el marco de perspectivas, valores y comportamientos propios de la postmodernidad. El que quizás será el más característico de entre ellos es el que determinadas músicas o tendencias musicales se “nutren” de una sintetización de elementos musicales de distinta procedencia cultural para crear nuevas formas híbridas.

Por consiguiente enfocaremos este segundo aspecto desde la relación entre modernidad y postmodernidad como marco general del desarrollo socio-cultural y estético. Nuestro objetivo cognoscitivo consiste en demostrar que la hibridación transcultural de determinadas músicas populares no sólo es el resultado de las nuevas condiciones de la creación musical, sino también uno de los factores culturales activos en el proceso de la globalización.

## **El marco del análisis**

La expansión del sistema capitalista y su conversión en el “primer sistema-mundo”, con sus tendencias hacia la unificación y fragmentación (Giner et al. 1998:515-516), forman el marco socio-económico, político e ideológico de la creciente compenetración y amalgama de comportamientos y estéticas musicales que han generado un tipo de “música mundial” que ya no puede considerarse un simple efecto de la mercantilización global. El éxito de las llamadas músicas étnicas se explica más bien por su capacidad de asimilar y sintetizar influencias culturales/musicales de diversas procedencias para convertirlas en un instrumento de comunicación artística. El efecto

principal de este cambio en la función de la música étnica consiste en la satisfacción de una variada gama de necesidades individuales surgidas en el proceso de la creciente deconstrucción de las culturas nacionales occidentales, constituyéndose así en un importante referente para la creación y la legitimación de nuevas formas de identidad colectiva. La transformación de las músicas populares étnicas en mercancías incluye pues, más allá del interés económico, una dimensión social que revela una de las claves de la evolución de la música como elemento importante de las culturas: el proceso de la constante, aunque heterogénea y a veces desproporcionada e incluso contradictoria evolución de las músicas. Este proceso las hace (a)parecer como multiforme resultado de un juego libre de fuerzas sociales, culturales y, sobre todo, de la fantasía de los individuos creativos. Sin duda, este cambio tan polifacético del comportamiento musical y de la estética obedece a algo más a los avances tecnológicos. En la aparición de la música mundial, adaptada al gusto individual y las corrientes musicales, coinciden todas estas tendencias y elementos ya mencionados, sostenidos por el apoyo material de las redes de comunicación, la divulgación de los medios de comunicación y la integración virtual del mundo y sus multiformes manifestaciones culturales.

A partir de ahí se ha potenciado el interés de un peculiar sector de la audio-visión por conocer otras culturas y etnias, así como la aparición de un tipo de industria dedicada a la producción y distribución de músicas con fuerte acento étnico. Por no olvidar a los artistas, transformadores de las música étnicas y productores de la música mundial y sus múltiples derivaciones, a menudo consecuencia del uso de la tecnología moderna y el marketing.

Sin duda, las condiciones técnicas, comerciales e ideológicas influyen en la producción musical hasta de los sistemas tonales y su evolución, como demostró Kurt Blaukopf al analizarla como proceso de “mutación” (Blaukopf 1984). Recordemos además (y para entrar en nuestro tema) lo escrito por él al respecto sobre el papel de la “discomorfosis” y la “música de transmisión” como efectos de las influencias decisivas de los medios técnicos en la música y su desarrollo (ibíd.: 242 ss.). Los innumerables cambios tecnológicos acaecidos en el actual siglo han dado lugar a un efecto sorprendente para la actividad musical: desmintiendo los temores de los defensores del supuesto valor

de la tradición en la música, la aplicación de los medios técnicos a la música ha favorecido la actividad musical de amplias capas sociales, sobre todo de la juventud, al mismo tiempo que ha estimulado la diversificación de las músicas. Pero el análisis de la técnica musical, es decir, de los medios de la realización de la música, en cuanto objeto de la sociología no permite aislar los procesos de tecnificación y mediatización de la música de los demás cambios socio-culturales. Por esta razón recurrimos al concepto de hibridación de Featherstone, ya mencionado: desde esta orientación la música transcultural es vista como la creación de una expresividad y estética musical surgida a raíz de la disolución de las condiciones restrictivas que muchas culturas establecieron bajo la idea del nacionalismo o del etnocentrismo.

A pesar de esta especificación de la evolución musical sólo hemos tocado la superficie del fenómeno. El concepto de hibridación abarca algo más que la evolución musical como mero efecto de un permanente intercambio o síntesis de distintos elementos culturales y étnicos al incorporar en este proceso las consecuencias de la aplicación de las nuevas tecnologías así como tendencias económicas e ideológicas -y aún con todo sigue siendo central la actividad del sujeto creativo, que indudablemente forma parte de este conjunto de tendencias e intereses, pero que no carece de una cierta racionalidad que le permite crear en este espacio social definido como “intersección cultural” en el sentido de construir un sistema tonal que expresa alguna nueva idea frente a la tradición. Este proceso de construcción artístico-musical a partir de distintas músicas populares y “cultas”, esta “reingeniería musical”, es lo que aumenta la complejidad de la “hibridación” como fenómeno de nuestro análisis. Desde el punto de vista de la sociología de la música y de la cultura, no contamos con conceptos explicativos adecuados para comprender y evaluar este fenómeno, cuyo carácter novedoso consiste en la combinación de las nuevas tecnologías de la comunicación y de los mass-media, de la producción de sonidos, la distribución global de productos musicales estandarizados, la normalización de gustos y comportamientos musicales etc.

Así pues, parece que el aspecto tecnológico es el elemento decisivo, aunque no el constitutivo, para distinguir la hibridación como elemento integral de cualquier creación artística de la peculiaridad del desarrollo musical-popular actual de anteriores formas de creación. La tecnología

moderna ha revolucionado la síntesis y la sintetización de las músicas existentes, ha creado la demanda suficiente como para generar un mercado mundial de distintas formas híbridas de músicas, antes consideradas expresión inconfundible de una determinada cultura nacional. Pero, la tecnificación y mediatización de las músicas no explica suficientemente el fenómeno de transculturación en la música. Lo que realmente ocurre es que la música abandona el corsé de las culturas nacionales, constructo político-ideológico que facilitó la creación de los Estados-Nacionales durante el siglo pasado y bien entrado el siglo actual. Más aún: la hibridación transcultural se nos revela como asimilación de elementos culturales ajenos al modelo musical occidental, es decir, como aculturación inversa, lo que hace pensar en un neo-romanticismo postmoderno: la música popular occidental requiere una renovación etnicitaria tras décadas de constante vaciamiento y desgaste folclorista de sus tradiciones populares autóctonas. La aparición de nuevas formas musicales artísticas populares de corte étnico, como por ejemplo el tango, flamenco, rebétika, raj etc., pone de relieve la nueva dinámica cultural que considera la cultura nacional sólo como una condición del proceso creativo entre otras. Las limitaciones nacionales de las culturas son de fecha bastante reciente y el desarrollo de la música siempre se nutrió de estímulos de “fuera”, es decir, a pesar incluso del nacionalismo en la música del siglo XIX hubo interés en otras músicas, se imitó, citó, asimiló todo aquello que “los vecinos” ofrecieron: estéticas musicales, técnicas, instrumentos y temas al alcance de los compositores e intérpretes que lo asumieron adoptándolos a sus propias intenciones y capacidades expresivas.

Sin duda, pensando en lo que Jameson describe como “cultura del simulacro”, las músicas étnicas y otras están sometidas a múltiples procesos de alienación de sus tradiciones culturales y entornos sociales. Pero la alienación es sobre todo la consecuencia de su mercantilización y no un efecto de la transculturación, pues considerar una música “propiedad” de un pueblo ya es una reducción problemática y etnocentrista: la diversidad de la expresión, de los significados, formas etc. ya existía antes de la identificación de determinadas músicas con determinados pueblos. Es decir, el nacionalismo cultural fue el fantasma ideológico que acompañó a la fortificación del mercado nacional y el Estado. Más aún, cabe suponer la hipótesis de que fue el nacionalismo

en la música el que produjo ciertos rasgos distintivos que después serían interpretados como manifestaciones del carácter nacional de los pueblos convertidos en naciones políticas. Pero, como escribe Garnham (1998: 142), la actual “globalización cultural” no señala sólo el declive del nacionalismo cultural sino una “[desvinculación] de la producción y del consumo cultural de un sistema de gobierno y, por consiguiente, de una política factible” (ibíd.). Es decir, la alienación no sólo tiene una dimensión etnicitaria o de identidad cultural, sino una dimensión política e ideológica de gran importancia: el Estado Nacional, acostumbrado a apoyarse en “su” cultura nacional, se ve enfrentado a una multiforme oferta mercantilizada de posibles identidades culturales. Frente a ella tiene que buscar nuevas bases para la legitimización cultural de su existencia como institución política cuyo objetivo principal es garantizar la cohesión y el orden social establecido. La desaparición o, por lo menos, la reducción del papel del Estado-Nacional y de la cultura nacional cambia las condiciones socio-culturales de la creación musical, sustituyendo la doctrina nacionalista por la transcultural y transétnica que recientemente caracteriza al “ciudadano mundial”. No obstante, en el transcurso de esta reestructuración de los sonidos y sentidos que “acercan” las distintas culturas, la música puede convertirse en el símbolo de la desunión cultural y política: en una expresión de las contradicciones de la globalización.

## **El difícil acceso de la Sociología a la música**

Definir la relación dialéctica entre música y sociedad supone partir de una principal, aunque relativa independencia del desarrollo musical, tanto desde el punto de vista de su historia como de sus características esenciales, es decir, el uso instrumental de los sonidos como material de producción estética a su vez relacionado con el baile y la poesía. Por esta razón no se trata de justificar aquí ni la influencia de la sociedad en la música ni el papel que ésta ejerce en el desarrollo de aquella. Suponemos que nadie duda de esta dialéctica. Adorno ha aportado un extenso material con respecto a ella, y sus conclusiones críticas aún estimulan el

análisis contemporáneo. Por no olvidar a Kurt Blaukopf, quien, al definir las tareas de una sociología de la música, destacó que no se trata de establecer una correspondencia mecánica entre la música y la sociedad, sino de “detectar las condiciones de la transformación del comportamiento musical” (Blaukopf 1984: 22). Así pues, tratar la música desde la perspectiva del comportamiento musical, (es decir, de la creación y el consumo de la música, aunque vinculado con la producción en general) significa acercarse a la música como fenómeno social, sin identificar su peculiar materialidad con la sociedad. Pero ¿cómo podemos integrar las dos caras de la misma moneda? ¿Cómo vemos esta dialéctica desde el punto de vista teórico-sociológico? Y, sobre todo, ¿cómo aplicamos el neologismo hibridación transcultural (comprendido no sólo como efecto, sino también como el propio proceso de transformación del comportamiento musical) en el marco de la definición de Blaukopf (aunque más allá de la “mutación”) al análisis de fenómenos musicales actuales como por ejemplo la diferenciación musical en el tango, el flamenco y otras músicas semejantes? ¿Son el “tango nómada” o el “flamenco nuevo” o “de fusión” sólo los productos más recientes de la racionalización en la música en el sentido weberiano, o más bien el resultado de la reorientación postmoderna hacia lo irracional?

Para evitar cualquier determinismo sociológico no deberíamos olvidar lo que Blaukopf destacó como motivo principal de la sociología de la música: el análisis de la práctica musical como requisito para comprender los cambios estructurales del comportamiento musical, la voluntad creativa y su función social (Blaukopf 1984: 222). De acuerdo con esta orientación, habría que destacar, en primer lugar, la autonomía operativa de la música, es decir, su capacidad creativa e independiente en el proceso de la formación social y cultural de las sociedades. Sin duda, se trata de una relación compleja y polémica, por esta razón conviene adelantar algunas reflexiones teórico-sistemáticas, pues la sociología cuenta con unos conocimientos y conceptos que podrían ser útiles para tal análisis. Además, no se debe olvidar que la complejidad del fenómeno musical requiere establecer cierta interdisciplinaridad a nivel de la sociología, es decir, desarrollar el enfoque socio-musicológico en estrecha relación con la Sociología del Arte y de la Cultura.

Arnold Hauser, en su *Sociología del Arte*, insistió en la mencionada autonomía operativa de la música al subrayar la diferencia que el arte y la música establecen con respecto a su peculiar forma de acercarse a la realidad y transformarla mediante una percepción expresamente sensual y fantástica. Pero mientras que Hauser centraba esta autonomía relativa en la historia social de la música, otros, como por ejemplo Niklas Luhman la atribuyen al hecho de pertenecer a uno de los subsistemas sociales de la sociedad, es decir, la explica desde el ámbito de la teoría sistémica. En una de sus más recientes aportaciones analiza la diferenciación del sistema de arte en la sociedad como aportación peculiar al desarrollo histórico de la sociedad en general. De manera análoga a Hauser, aunque desde presupuestos teóricos diferentes, considera el papel del arte moderno (y ahí incluimos la música) como algo inconfundible con respecto a las múltiples facetas de actividades, procesos y estructuras que ofrece la sociedad contemporánea: “Nadie hace -escribe en su reciente obra dedicada a la función del arte en la sociedad- lo que hace ella.” (Luhmann 1998: 218) Pero, si los acontecimientos musicales forman parte de las sociedades y sus culturas, su significado esta en el papel que juega en el proceso de desarrollo socio-cultural. De este modo, la autonomía de la música no es una autonomía *de algo*, sino en relación *a algo*.

Así mismo quisiera recordar y reconocer otras aportaciones, más alejadas de la sociología académica quizás, pero con el mismo enfoque, como por ejemplo lo que Ramón Pelinski escribiera sobre la diferenciación del tango, y que expresó claramente en el título de un futuro y posible proyecto de investigación: “Música e hibridación: un análisis de la circulación de los tonos y la construcción de sentido”. Por lo tanto, se trata de dos dimensiones distintas (aunque relacionadas, dialécticas) del mismo fenómeno (la estrictamente musical y la socio-cultural) y la orientación teórica de este proyecto coincide en mucho con lo que podremos descubrir en las reflexiones de Luhmann.

Se trata, pues, de demostrar la integridad operativa y la autonomía que el arte y la música han desarrollado para aportar lo suyo a la creación de sentido en cuanto medio de comunicación y conciencia, es decir, de diferenciar entre la actualidad y la potencialidad de su empresa. La principal y relativa autonomía de la música permite dar “respuestas” y

crear “soluciones” con respecto al futuro desarrollo de la sociedad en general así como para cualquiera de sus subsistemas. La música, siempre que la comprendamos como operación “civilizatoria”, orientada hacia el sentido en el marco de la cultura occidental, es decir, como una muy ambivalente *racionalización* (Weber 1921), tiende hacia la instrumentalización y la alienación, hacia la pérdida de libertad y de sentido, convirtiéndose en una manifestación de la crisis de identidad del individuo moderno. Sin duda, a partir del romanticismo (y, aún más, bajo las condiciones de la postmodernidad), la evolución de la música tiende a la permanente superación de los límites de la actualidad dada y estructurada en sistemas funcionales de autorreferencia, intentando aportar otras alternativas y posibilidades, así como establecer nuevos sistemas de reestructuración de acuerdo con su propia dinámica y/o las exigencias del entorno. En fin, esta dinámica inherente a los sistemas, esta “actualización de lo posible” (Luhmann 1998: 225) mediante el traspaso de límites y estructuras establecidas, da lugar a lo que en el marco de la teoría de sistemas se define como “diferenciación excluyente”, concepto que consideramos importante para analizar la hibridación transcultural

De este modo, la obra de arte establece su propia realidad, diferenciada de la usual o cotidiana, una realidad con sentido, aunque imaginaria o ficticia (Luhmann 1998: 229). Desde este punto de vista, la música ofrece la posibilidad de definir la realidad como desde cualquier otra perspectiva significativa. Gracias a este rodeo imaginario-fantástico, la sociedad adquiere una dimensión adicional, probablemente más rica y diferenciada de su propia realidad. Repito: ningún sistema de la sociedad es capaz de realizar este esfuerzo como lo hace el arte, y en esto localizamos su autonomía en la sociedad.

## **La ambigüedad del concepto de hibridación transcultural ante la fragmentación de las “culturas nacionales”**

La música es el elemento cultural universal, menos determinado quizás por una sólo cultura; es más “flexible” y, por esto, más apta para su transculturación que otras manifestaciones culturales. A pesar de sus raíces étnicas y sus rasgos aparentemente culturales, no puede identificarse con el sistema socio-cultural de las sociedades en cuyo seno se ha desarrollado, pero tampoco lo puede sin un determinado entorno socio-cultural que le permita transformar la producción y la percepción de sonidos en un acontecimiento de la sociedad: simplemente, no hay música sin sociedad, y son los aspectos sociológicos y técnicos los que influyen en el entorno, no sólo de la producción y del consumo musical en general, sino también en los cambios mismos de la música, en su innovación. Lo étnico y lo cultural no son, pues, lo mismo, y hoy día asistimos al fenómeno de que lo étnico se escapa de la formación cultural que le había asignado el Estado-Nacional. Está cambiando el entorno socio-cultural que condiciona el carácter de las músicas y que asimila diferentes elementos étnicos para crear nuevas músicas. La hibridación transcultural es, pues, la consecuencia de la creciente debilidad del concepto de las culturas nacionales.

De acuerdo con esta orientación y recordando el concepto de Blaukopf con respecto al enfoque sociológico de la música, la hibridación transcultural de determinadas corrientes musicales contemporáneas se analizará en el ámbito de las transformaciones del comportamiento musical como punto de partida del análisis sociológico de la música. En este sentido distinguimos tres dimensiones interrelacionadas de dichas transformaciones:

- **Primero**, la transformación musical basada en la manipulación física de sonidos mediante nuevos medios de producción y difusión (“mutación”).

- **Segundo**, los efectos socioeconómicos que convierten la música en mercancía y la someten a las condiciones generales del mercado (“alienación”).

- **Tercero**, los efectos socioculturales relacionados con la elevación

del nivel general de enseñanza, la ampliación de la percepción, debida sobre todo a los medios de comunicación de masa y la formación y divulgación de una cultura occidental normatizada (“universalización”).

A continuación voy a concentrarme en las dos últimas dimensiones. La actual globalización o interrelación global de las formas culturales y musicales coincide con los cambios sociales y políticos de nuestra época. Destaca en ellos la “desnacionalización” de las músicas y la tendencia hacia la construcción de una “musica mundial”. Nos interesan las necesidades que provocaron y orientan tales cambios.

Conviene recordar que el nacionalismo en la música, fenómeno surgido en el siglo XIX, respondió a las necesidades de un tipo de sociedad, cuyo sistema socio-económico exigía el mercado nacional y el Estado Político como garantía de la acumulación de capitales. La música se hizo “nacional” mediante la creación de determinados estilos y formas como respuesta a las exigencias de la llamada cultura nacional. La nación como sistema socioeconómico y político moderno en construcción se proyectó como idea romántica en el pensamiento de los compositores de la época y estimuló su fantasía creativa. Pero, para no caer en un determinismo sociológico, habría que recordar también que al margen de esta sumisión de la música a los objetivos de la nación imaginaria, la producción musical siguió desarrollando su propia dinámica, es decir, una creatividad basada en la fascinación por la variación de los sonidos, independientemente de su entorno nacionalista. Si el nacionalismo musical fue una respuesta musical al creciente nacionalismo, también lo fue la música que no se orientó por tal premisa ideológica. Los sonidos tienen su propia dinámica, y el compositor está sometido a sus efectos físicos y psíquicos independientemente de las presiones sociales y culturales de su entorno.

Como sabemos, la era de los Estados Nacionales está a punto de cambiar radicalmente: tras bastante más de un siglo de desarrollo de la economía capitalista en el marco de los Estados Nacionales, hoy la acumulación de los capitales necesita levantar justamente las fronteras nacionales en función de sus intereses socio-económicos y político-administrativos. El mundo se hace aldea porque de esta manera se extienden los mercados con menos obstáculos. Las culturas, celosamente cuidadas durante casi dos siglos en el estrecho corsé de la nación, se

convierten en un bien negociable del mercado internacional, en objetos del fetichismo de mercancías.

La actual hibridación transcultural de la música, pues, tiene lugar en el ámbito de la globalización de los mercados, la expansión del capital financiero y la creación de estructuras políticas supra e incluso opuestas a los Estados Nacionales (Garnham 1997: 129-134) - y no al revés. Independiente del hecho que la cultura siempre ha sido y sigue siendo un fenómeno “global”, la reducción nacionalista de las culturas es más bien un fenómeno moderno. La historia nos enseña que lo predominante en el desarrollo de las sociedades son los lazos culturales entre ellas: las culturas aprenden entre sí de acuerdo con las necesidades, intereses y visiones que los sistemas sociales establecen. El nacionalismo y el estadismo cultural sólo frenaron y obstaculizaron tales relaciones. Hoy parece funcional lo que siempre existió: la transculturación como condición sine qua non del desarrollo de la humanidad. Pero, el nuevo contexto económico y político ha creado nuevas formas de hegemonías a nivel de la cultura, y la hibridación cultural no está ajena a sus influencias: a la occidentalización (mejor: “norteamericanización”) de las demás culturas como consecuencia de la modernización y el capitalismo sigue la postmoderna reestructuración de la cultura occidental mediante la asimilación (sobre todo de carácter mercantil) de determinados elementos de las culturas étnicas. El “vampirismo cultural” es negocio y consolación de identidades culturales occidentales en estado de progresiva erosión. La aparición de las músicas transculturales responde a estas necesidades y tendencias, dando lugar, sin duda, a la creatividad artística.

El aspecto más destacado, quizás, del nuevo fenómeno es el técnico en tanto que constituye su fundamento material. El cambio cultural a partir de los años cincuenta se basó en la revolución científico-tecnológica que afectó sobre todo al sector de las comunicaciones. Su resultado cultural se suele interpretar como el paso de la Modernidad a la Postmodernidad. La globalización es sobre todo la producción de múltiples redes de información y de interacción. Si en los años veinte la radio y la placa revolucionaron la producción musical, el uso de las últimas generaciones de hard- y software sólo la han potenciado hasta la virtualidad. Frente a tanta perfección técnica, el arte corre el peligro de perder su capacidad comunicativa basada en la diferenciación entre la

realidad imaginaria y real. El mundo virtual no es el mundo imaginario del arte que enciende la fantasía del observador con el fin de animarlo a buscar la libertad en su respuesta frente a la obra de arte. La virtualidad es una ficción tecnológicamente perfeccionada que no deja espacio para la comunicación entre el observador y el autor de la obra. Si para Luhmann la clave para la comprensión del carácter social del arte está en la pregunta sobre cómo se muestra la realidad a través de la existencia del arte (véase Luhmann 1995: 231), esta condición queda eliminada en el caso de construcción virtual. Por esta razón la comprensión del concepto de hibridación transcultural no puede partir de los aspectos tecnológicos que indudablemente influyen en ella, sino que ha de tener en cuenta la dimensión ideológica inherente a las nuevas tecnologías. En realidad, el grado de fusión de creatividad y tecnología ha alcanzado un nivel tal que ya resulta difícil distinguir entre imaginación artística y virtualidad técnica. De este modo, la hibridación transcultural como fenómeno postmoderno permite introducir elementos en la producción musical que transforman las músicas y las “sensualizan”, al tiempo que se crea un mundo falso, lleno de ilusiones e incluso de irracionalismos, al igual que sucediera ya antes, cuando la condición nacional en la música, por ejemplo de Wagner, sintetizara un heróico e imaginario mundo germánico enturbiando la vista de generaciones de patriotas hasta llegar a la justificación de los crímenes nazis. A la ilusión de lo nacional ha seguido la ilusión postmoderna de la libertad y de la solidaridad virtual. Una vez más estamos ante el fenómeno del arte como elemento ideológico de la sociedad.

### **La hibridación transcultural como concepto sociológico**

El estado actual de nuestras reflexiones nos permite extraer la conclusión de que el neologismo hibridación transcultural no es sinónimo de “cambio cultural” sino que se refiere a determinados matices de este concepto tradicionalmente sociológico. En líneas generales podríamos decir que la definición dada por Featherstone (véase arriba) tiene matices importantes.

**Primero**, el autor se refiere a Mijail Bajtin, quien utilizó este término para explicar en su obra maestra sobre Rabelais el importante papel de las manifestaciones dionisiacas en el desarrollo de la cultura popular, como por ejemplo el carnaval, acontecimiento esencial de la inversión simbólica y de la transgresión (Stallybrass and White 1986, en Featherstone 1991: 79). “Hibridación” en este contexto significa la espontánea, inconsciente, incondicional fusión de elementos culturales en función de la sensualidad de la fiesta como acontecimiento de construcción de identidades colectivas. Todo vale, si da placer y refuerza el orden social dado. En la fiesta (y en la música) se pone de relieve que el placer sensual es la clave del desarrollo cultural antitético, la representación del desorden, de lo anárquico. Pero como comportamiento institucionalizado ocupa un lugar bien controlado en la sociedad. La inversión social, la “transgresión”, sólo tiene lugar en la estetización invertida de la realidad. No vamos a entrar en este fascinante tema, pero sí destacaremos su importancia para el estudio de la identidad colectiva y para el análisis de la hibridación transcultural.

**Segundo**, en vista del importante papel que juega la cultura popular en el proceso de hibridación musical habría que distinguir la hibridación de otras técnicas de composición musical como, por ejemplo, la moda romántica decimonónica de inventar “suites arabescas”, “canciones gitanas”, “caprichos españoles” etc.? Hay mezcla, hay citas - ¿pero hay “hibridación”? Evidentemente no, pues se trata de música culta, artística, “clásica”, sometida a la creación de nuevos sonidos de acuerdo con el tema elegido. No hay espontaneidad, voluptuosidad, confrontación, no hay carnaval ni bohemia artística, ni avant-garde, ni rebelión. Lo mismo ocurre en el caso de los innumerables pastiches comerciales de la llamada *world-music*: todo se puede mezclar, alienar, deformar, pero lo importante en este caso es, que no se crea una nueva música, un nuevo estilo artístico dentro de la música. Lo que se crea es un nuevo producto musical destinado al mercado y apto para el consumo. Es decir, se trata de los fenómenos del fetichismo en la música y la regresión auditiva, de los que escribió Adorno hace décadas (Adorno 1932; 1975). Hoy más que nunca hay que confrontar el concepto de “hibridación musical” con sus reflexiones críticas, porque no toda mezcla o fusión es necesariamente creación. Así pues, la creatividad es el único criterio serio que nos permite diferenciar el concepto de hibridación transcultural

de otros fenómenos socio-culturales relacionados más bien con el mercado y el consumo. Para ello Bajtín destacó la función de la espontaneidad y la creatividad en el desarrollo cultural: la música es imprevisible, aunque eso sí, se suele “planificar”. Pero la espontaneidad es exactamente una condición socio-cultural que permite nuevas alternativas en la manipulación de los sonidos de acuerdo con las necesidades más humanas. Quizás es por esto por lo que las formas híbridas de la música se suelen ver con escepticismo, rechazo e incluso miedo ante la voluptuosidad y la libertad que la música despierta siempre que se trata de una manifestación jonda del “estado mágico” del hombre.

**Tercero**, con respecto a la música, “hibridación” se refiere a la mediación simbólica entre la homogeneización universalista por un lado y la diversificación territorial por otro. Más aún, sólo podemos hablar de “hibridación”, si esta mediación simbólica es capaz de conservar esta diferencia entre “lo universal” y “lo territorial” (“lo regional”) en el nivel superior de los procesos transétnicos y transnacionales. Es decir, una música puede adquirir una nueva expresividad en un ambiente socio-cultural más amplio o completamente distinto, sin borrar los rasgos esenciales que desarrolló o sigue conservando en su entorno original. Dicho de otra manera: un sistema musical se convierte en elemento para la estructuración de otro más complejo sin que el sistema original desaparezca.

### **“Aculturación” como concepto colonialista**

El concepto sociológico de “aculturación” tiene matices que unen el colonialismo del siglo XIX con muchos de los efectos de la globalización como fenómeno de dominación del sistema capitalista en el mundo. Pero, vayamos paso a paso.

El bien conocido evolucionismo social de corte spenceriano encontró su inspiración en el colonialismo imperialista de la segunda mitad del siglo XIX: al tiempo que se desmoronaba el esclavismo de los siglos anteriores y surgía la romántica imagen del “bello salvaje”, se

descubrieron los últimos refugios de la humanidad y sus especies más recónditas. La aparición de la esclavitud moderna, industrial, basada en el trabajador asalariado y hacinado en los centros del nuevo modo de producción fabril, permitió la ampliación colonial del modelo, es decir, la expansión y la imposición de la dominante y hegemónica cultura capitalista, la destrucción de otras culturas, consideradas “inferiores” o “disfuncionales”. El encuentro y el enfrentamiento de la cultura colonial blanca con las culturas primitivas de las llamadas razas inferiores o indígenas daría lugar al hegemónico y muy “funcional” concepto de aculturación. Este término, hoy aceptado por todas las ciencias sociales, remite a un proceso que se originó con el encuentro del colonizador y los indígenas, y sirvió para explicar el peso, la fuerza y la legitimidad para borrar las culturas “inferiores” e imponer los patrones de la cultura dominante blanca y casi siempre occidental.

Debido a la supuesta inferioridad de las culturas indígenas, el encuentro con la cultura del colonizador se convirtió en mera sumisión de aquella bajo los estándares de ésta. El concepto de aculturación no contiene el momento de la “lucha entre culturas” que sí se dió en la Europa decimonónica, dividida en naciones celosas y agresivas que camuflaron su apetito imperialista bajo la supremacía de sus correspondientes “culturas nacionales” hasta demostrarlo en el campo de batalla. Por esta razón, el término “aculturación” se refiere a los efectos de la imposición de una cultura “fuerte” sobre otra “débil”, falseando tal hecho, hasta identificarlo con el abstracto y estéril concepto de “cambio social” o “cultural”. Citemos por ejemplo la voz competente de René König en el famoso *Diccionario de Sociología*, donde define la “aculturación” como la “más o menos forzada adaptación a una hasta entonces cultura desconocida que incluye la posible consecuencia de la pérdida espontánea de cultura y una posterior proletarianización” (König, 1969: 296). Así pues, no hay duda: “aculturación” se refiere a destrucción socio-cultural, a extinción de una cultura por otra, a represión y a depravación social. El tono beligerante de esta definición refleja bastante bien el contenido esencial del concepto imperialista de “cambio social” o “cultural” aplicado a las periferias, tanto exteriores como interiores, de las economías dominantes.

Sin duda, existe el cambio social y cultural, y las culturas nunca han existido aisladas entre sí. Más aún, el análisis de la evolución histórica

de cualquier cultura revela la importancia del intercambio con otras, del constante flujo de comunicación entre los distintos sistemas que cada cultura desarrolla para definir su identidad. Frente a la exclusión siempre se dieron mecanismos de inclusión, basados en la asimilación de elementos ajenos a la propia cultura, pero considerados valiosos para su desarrollo. El problema está, en que en realidad ambas dimensiones de la aculturación están estrechamente relacionadas e incluso “fusionadas”, pues no existe una clara separación entre “necesidad” e “imposición”. La Coca-Cola que el indio amazónico bebe, puede salvarle la vida en vista de la contaminación de sus acuíferos, aunque tal experiencia le conducirá probablemente más allá de la sed. Todas nuestras experiencias se desarrollan cada vez más a consecuencia de nuestra participación en un mundo transculturizado en plena producción de nuevas formas y contenidos culturales. Esta observación no se debe interpretar como la conclusión idealista de un aficionado al universalismo cultural, sino que se sostiene en datos mucho más sólidos, como por ejemplo la globalización de los mercados, la influencia de los medios de comunicación de masas, la intensificación de los contactos entre los pueblos y regiones etc. Ya no se trata sólo de imponer unas formas culturales sobre otras, sino de crear nuevas pautas, pautas híbridas, donde las diferentes procedencias culturales de expresión resuenan tan sólo para el conocedor entregado. De este modo, la “pérdida espontánea de cultura”, que muchas veces simplemente se puede identificar con la “occidentalización” de las culturas, parece ser una condición implícita del desarrollo de las culturas modernas en general. Pero, las cosas suelen ser más complicadas: a la “occidentalización” de muchas culturas étnicas le sigue la asimilación de sus elementos, entre ellos de la música, por parte de la cultura occidental, con el fin de “adornar” o “enriquecer” la propia monótona y masificada cultura industrializada. Mediante este proceso se crean nuevos rasgos culturales tanto en las sociedades “fuertes”, como en las periferias del neocolonialismo moderno. La hibridación transcultural no es un proceso inocente, sino que incluye tanto la creatividad basada en la fusión como la asimilación forzada de nuevas pautas culturales por parte de los consumidores. En cualquier caso: ¿Cómo podremos demarcar la relación conceptual entre el más reciente término hibridación transcultural y el ya añejo de “aculturación”?

La hibridación transcultural no es, pues, igual a “aculturación” y tampoco se puede traducir como simple “cambio social”. Pero en el marco del neoimperialismo económico y financiero, la imposición del *american way of life* y sus derivados europeizados destaca la hibridación como rasgo importante de una supuesta universalización de la cultura tras la que se camufla la homogenización de los mercados y de la cultura dominante mediante los fuegos artificiales de etnicidad y multiculturalismo funcionalizados. En este caso, la hibridación transcultural genera la diversidad mercantil donde rigen tan sólo la uniformidad y el conformismo implementados por la fuerza del mercado capitalista. La diferencia esencial consiste en que el concepto de hibridación transcultural va más allá del proceso mecánico de aculturación, es decir, expresa algo más que la simple sustitución de unos elementos culturales por otros. Parece que la música es un fenómeno cultural, donde la naturalidad del tono permite una casi infinita variación física, potenciada aún por la variación de su significado cultural. Esta potencia físico-cultural se establece en el marco de la existencia de diferentes sistemas culturales, y hoy día a nivel global. Las culturas y sus músicas pierden su estrecha relación con sus bases sociales y nacionales para convertirse en elementos libres y generalmente disponibles gracias a las tecnologías modernas de comunicación.

El concepto de hibridación permite, mejor que el de “aculturación”, comprender el proceso de creación de la cultura más allá de las restricciones nacionalistas, etnocentristas e incluso racistas. Si “aculturación” revela un concepto mecanicista y organicista del desarrollo cultural, “hibridación”, olvidando la procedencia del término - revela un concepto dialéctico de la cultura y del papel del arte, que quizás podríamos definir con la expresión “síntesis cultural” en cuanto proceso básico de cualquier desarrollo cultural.

Sin duda, existe un peligro inmanente: el concepto de hibridación sirve muy bien para desvelar el carácter ideológico de los casticismos culturales, al mismo tiempo que puede ser utilizado para ocultar o por lo menos minimizar el hecho de que las culturas no se sinteticen de manera armónica e igualitaria. En lo que se refiere a este segundo aspecto, el concepto de aculturación ofrece un marco explicativo más acertado al

expresar que la evolución cultural, el desarrollo de la música y su uso como elemento cultural de comunicación no están a salvo de la dominación, la hegemonía y la ideología. Si tras el agresivo fenómeno de aculturación hemos localizado otros fenómenos de deculturación, de destrucción de identidades colectivas y de imposición cultural acorde a intereses económicos y políticos, no deberíamos caer en la trampa de confundir “hibridación” con la imagen de una culturización incondicionalmente democrática a nivel global.

### **Las tentaciones de la teoría de sistemas**

Pasemos ahora a otro concepto sociológico: la teoría de los sistemas sociales o teoría sistémica de la sociedad. En esta ocasión, la de Niklas Luhmann. El objetivo principal del sociólogo alemán es demostrar la inevitable tendencia de cualquier sistema social hacia el establecimiento de un orden en cuanto principio transcendental de la realidad.

Para establecer las sucesivas reflexiones, antes debemos definir la música como un sistema social, es decir, como conjunto relativamente estable de determinados comportamientos, basados en la producción de acontecimientos auditivos, vinculados a un sentido dirigido hacia el comportamiento de otros individuos (véase Blaukopf 1984: 18).

Según Luhmann, los sistemas sociales cumplen la función de clasificación y reducción de complejidad, es decir, filtran la realidad mediante la observación y facilitan la mediación entre el mundo extensivamente complejo y el hombre. Para conseguir este estado de mediación entre el mundo y el individuo, se establece (construye) la diferencia entre “fuera” y “dentro” mediante la constitución de sentido. El sentido es, pues, el que define los límites de los sistemas sociales, es decir, los comportamientos que permiten mantenerlos. Para estabilizar estos sistemas basados en comportamientos definidos, están las estructuras, y la capacidad de cada sistema para adaptarse en el espacio y en el tiempo depende de la selección y el mantenimiento de la diferencia entre el interior del sistema y el exterior, el entorno, es decir del “mundo” como exterioridad difusa. La constitución del sistema se

realiza, pues, a través de una inclusión del entorno (la “autorreferencia”) y su capacidad para elaborar su propia estructura y los elementos que la componen (la “autopoiesis”). De este modo, la dinámica del sistema se basa en crear su propia identidad mediante una respuesta productiva y diferenciadora del entorno. Su desarrollo se realiza mediante la variación de sus límites, la adaptación de sus estructuras y la definición de sentido; dicho de otra manera: a través de la reducción de complejidad del sistema autorreferente frente al entorno.

En definitiva, ¿qué extraemos de un concepto tan abstracto en lo que se refiere a nuestro tema, la hibridación como categoría socio-cultural?

En **primer** lugar, nos permite definir la música como proceso social, es decir, como el producto de la interacción social que tiene lugar en el acontecimiento sistémico de la actuación musical en el marco de un entorno socio-cultural. De acuerdo con este acceso teórico, la creación musical se define como creación de estructuras y elementos musicales a partir de una diferenciación del entorno musical dado, o sea, como creación de diferencia a partir de los materiales encontrados en el entorno. De este modo, el concepto de música adquiere el nivel del sistema autorreferente y autopoietico, incluyendo todo tipo de expresión vocal, instrumental e incluso de gesticulación. Pero, como sistema autorreferente, la música sólo existe en relación con el comportamiento musical: la producción y manipulación de sonidos a partir del sentido dirigido hacia “los otros” siempre ocurre en, e influida por el ambiente socio-cultural.

En **segundo** lugar, facilita descubrir y delimitar las diferentes estructuras históricas de la música, su diferenciación social, étnica, cultural: es decir, hablar de “las músicas” y no de “la música”.

Y, en **tercer** lugar, nos aporta un paradigma que permite el estudio de la tradición y la innovación en las músicas como procesos de selección y adaptación de los sistemas musicales autorreferentes ante la creciente complejidad de alternativas y posibilidades que ofrece el mundo debido a la intercomunicación tecnologicada: la música reduce la complejidad tanto de las músicas como de su relación con el entorno, creando nuevos sistemas o formas a partir de la hibridación, comprendida como sistematización de nuevos comportamientos y significados musicales en

un entorno socio-cultural más complejo. En este sentido, las estructuras musicales se podrían interpretar como procesos de racionalización del mundo mediante los tonos como portadores de sentido.

A consecuencia de la necesaria reducción de complejidad de todo sistema musical (por ejemplo del tango o del flamenco), la hibridación transcultural exige una diferenciación interna para mantener su estabilidad. En este caso, el sistema “flamenco” crea subsistemas como p.e. el “flamenco nuevo” o “de fusión” frente al “flamenco tradicional”; o el sistema “tango” se divide en “tango porteño” y “tango nómada” etc. Es, pues, la diferenciación funcional la que permite introducir nuevas músicas y ampliar las existentes, sin poner en peligro ni al sistema musical en general, ni a los subsistemas étnicos o sistemas subculturales del flamenco, tango y otros. Como vemos, la autorreferencia de cada sistema sirve para seleccionar, para establecer la diferencia con el entorno, pero además incluye la tendencia a desarrollarse como sistema a través de la constante revisión de sus criterios de selección. Dicho de otra manera: el “flamenco puro” se mantiene gracias a la existencia del “flamenco fusión” y al revés. La reducción de complejidad es distinta en cada uno de los dos sistemas de música debido a los distintos tipos de criterios de selección que constituyen las bases de su autorreferencia o identidad.

Las polémicas en torno a la autenticidad de las nuevas composiciones se nos revelan como procesos discursivos de selección, basados, en términos de Luhmann, en la observación, que sirve para establecer (“estructurar”) las diferencias entre los subsistemas dinámicos.

La hibridación musical produce el “material” para estas selecciones que dan lugar a la aparición de nuevos sistemas musicales y socio-culturales. La proliferación de subsistemas musicales reduce la complejidad de la música. La música destruye para crear y crea para superar. Este carácter paradójico de la música permite comprenderla tanto como proceso que pone orden en el caos de sonidos y sus significados, al igual que como proceso destructor de estructuras y sentidos establecidos mediante la manipulación del “material”. La creatividad rompe los moldes establecidos, las estructuras y su sentido para establecer nuevos sistemas con estructuras y sentidos que sirven para responder tanto a las necesidades autorreferentes del sistema

musical como a las del entorno socio-cultural. De este modo, la creatividad tiene mucho de la racionalidad del conocimiento, aunque, recordando a Hauser, el arte es quien más riqueza sensual e imaginación aporta en esta operación.

## **Conclusiones**

Resumiendo, podríamos decir que el uso del término hibridación transcultural en la musicología no se puede ni debe reducir a la dinámica de los sonidos. No se trata de una categoría exclusivamente musicológica en el sentido estrecho de la palabra: la música como sistema autorreferente de manipulación de sonidos forma parte de la actividad humana, es decir, responde de una u otra manera tanto a la dinámica interna del material que el compositor o intérprete manipula, como a las necesidades del entorno socio-cultural que le sirven para establecer la diferencia selectiva entre la sociedad y la música como sistemas independientes, aunque relacionados. El concepto de hibridación transcultural, comprendido y aplicado en este sentido, ampliaría el campo de futuras investigaciones al permitir e incluso exigir una conceptualización inter- o multidisciplinaria de la música actual y de su papel dentro de lo que podríamos llamar la globalización de las culturas. Esta nueva orientación analítica no excluye la validez del concepto “aculturación”, pues la globalización no tiene que entenderse necesariamente como proceso armónico, ya que se siguen dando rasgos del neocolonialismo cultural en la música que forman parte de su evolución.

# BIBLIOGRAFÍA

**Adorno, Th. W.**

(1975): *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

(1980): “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. Erster Teil”, en: *Zeitschrift für Sozialforschung*. Editada por Max Horkheimer. Primer año, 1932. Con una Introducción de Alfred Schmidt, pgs. 103-124. Múnich. dtv-reprint.

(1980): “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, en: *Zeitschrift für Sozialforschung*. Editada por Max Horkheimer. Séptimo año, 1938, pp. 321-356. München. dtv-reprint.

**Albrow, M./E. King (eds.) (1990):** *Globalization, Knowledge and Society*. London.

**Beck, U. (1997):** *Was ist Globalisierung?*. 3ª ed. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

**Blaukopf, K. (1984):** *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München. dtv/Bärenreiter (Piper, 1982).

**Featherstone, M.**

(1990): *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London.

(1991): *Consumer Culture & Postmodernism*. London/Newbury Park/New Delhi. SAGE.

**Ferguson, M. and Golding, P. (1998):** “Los estudios culturales en tiempos cambiantes: Introducción”, en *Economía Política y Estudios Culturales* (M. Ferguson/P. Golding, eds.), pp. 15-37. Barcelona. Bosch Casa Editorial.

**Garnham, N. (1998):** “Economía política y la práctica de los estudios culturales”, en *Economía Política y Estudios Culturales*, loc. cit., pp. 121-144.

**Giner, S, Lamo de Espinosa, E. y Torres, C. (eds.) (1998):** *Diccionario de sociología*. Madrid. Alianza.

**Hauser, A. (1988):** *Soziologie de Kunst*. 3<sup>er</sup> ed. Múnich. C.H.Beck (1974).

**Jameson, F. (1996):** *Teoría de la postmodernidad*. Madrid. Editorial Trotta (1991).

**King, A.D. (ed.) (1991):** *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary conditions for the Representation of Identity*. London.

**König, R. (ed.) (1968):** *Soziologie*. Frankfurt am Main. Fischer.

**Luhmann, N.**

**(1971):** *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. 2<sup>a</sup> ed. Opladen. Westdeutscher Verlag.

**(1997):** *Die Kunst der Gesellschaft*. 2<sup>a</sup> edición. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

**(1997):** *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Introducción de Ignacio Izuzquiza. Barcelona/Buenos Aires/-México, Paidós/I.C.E.-U.A.B. (Frankfurt am Main, 1984).

**Nederveen Pieterse, J. (1998):** “Der Melange-Effekt. Globalisierung im Plural”, en *Perspektiven der Weltgesellschaft*, ed. por Ulrich Beck. Frankfurt am Main. Suhrkamp, pp. 87-124.

**Pelinski, R. (1995):** “Le tango nomade”, en *Tango nomade*. Sous la direction de Ramón Pelinski. Supervisión en langue française Pierre Monette, pp. 25-70. Montréal (Québec). Triptyque.

**Simmel, G. (1919):** *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. 2 ed. Leipzig.

**Weber, M. (1924):** *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Mit einer Einleitung von Theodor Kroyer. Múnich.

# Hibridación musical en la música tradicional y popular uruguaya

*Dos investigaciones y un contexto académico*

**Marita Fornaro Bordolli**

Escuela Universitaria de Música  
Universidad de la República, Uruguay

## *Abstract*

This paper will be focused upon two musical group manifestations of uruguayan popular music of this century. The first one is historical while the latter is currently performing. Both of them present processes of hybridization in their constitution and regional re-elaboration.

The first part of the paper describes the protagonists and repertoires of the period 1920 - 1940, which is characterised by the importance of student and carnival troupes. It includes an account of hybridization processes, making reference to some elements of different origins and different times of arrival to the Río de la Plata, as well as to the relation between popular and academic aspects.

The second part focuses on the murga, a typical expression of uruguayan carnival, analysing its traditional musical features of european and african roots, its poetic elements, the syncretism of popular and academic aspects, and the processes of irradiation of this manifestation of popular theatre.

## *Résumé*

Conformément aux sujets retenus dans la convocation à cette réunion, le travail présenté est axé sur les caractéristiques de deux manifestations musicales de groupe de la musique populaire uruguayenne de ce siècle, l'une historique, l'autre toujours en vigueur. Ce travail comporte également l'étude des différents processus d'hybridation dans la constitution et la redéfinition régionale de ces deux manifestations musicales.

Dans la première partie figure la description des protagonistes et des répertoires de la période 1920-1940. Cette période a été caractérisée par l'existence des troupes d'étudiants et de carnaval. Le travail aborde l'hybridation des apports de différentes origines et de différentes époques d'arrivée au Río de la Plata, ainsi que l'existence d'éléments populaires avec de composantes académiques.

La deuxième partie s'occupe de l'étude de la murga, une expression du carnaval uruguayen. Il a été analysé l'hybridation des aspects musicaux traditionnels européens et africains, ainsi que les différents apports au niveau de l'expression littéraire et des aspects populaires et académiques. Finalement, nous faisons allusion aux processus d'irradiation du modèle de ce théâtre populaire.

## 1.- El marco teórico de la investigación y la situación de la etnomusicología en Uruguay

Este trabajo se propone comunicar los resultados de la investigación sobre música popular que venimos desarrollando en los últimos tres años, trabajo centrado en manifestaciones grupales de carácter profano y religioso.

Al comenzar el trabajo, debimos enfrentarnos a ciertas “verdades” reiteradas en la bibliografía uruguaya, y a la necesidad de trascender el enfoque que caracterizó sus trabajos de investigación considerados “clásicos”, de carácter absolutamente descriptivo y cerrado en la propia disciplina, con ausencia de propuestas interdisciplinarias. Las características de estas etapas de la investigación en el país son :

1.- La presencia de “figuras fundadoras”, quienes establecieron paradigmas -o las generaciones posteriores se los atribuyeron- cuyos postulados son, aún hoy, muy difíciles de modificar, ya que no se manejan suficientemente los presupuestos epistemológicos según los cuales la ciencia avanza a partir de la revisión de esos paradigmas. Por otra parte, no se hace la más mínima justicia a esas figuras, ya que, por un lado, se olvida el contexto teórico-metodológico en el que produjeron su trabajo, y, como sucede con Lauro Ayestarán, se maneja como “verdad eterna” material que el propio autor produjo como artículo periodístico, donde el aparato científico fue manejado en forma más laxa buscando un propósito de divulgación (Ayestarán, 1969, *passim*).

2.- La idealización de una música tradicional histórica, proceso a través del cual ciertas especies y ciertas modalidades de expresión son consideradas caracterizadoras de un “folklore” que se concibe congelado en el tiempo. En Uruguay, el foco de esa idealización está situado en “lo gauchesco”, concebido el gaucho como espíritu libre, forjador de un país también ideal, figura síntesis de una patria surgente, y receptor de los últimos rasgos de una cultura indígena exterminada -proceso que finaliza ya en tiempos de patria libre- y por lo tanto añorada. Es también interesante la idealización de lo indígena en uno de los pocos países latinoamericanos sin poblaciones indígenas vivas, y sus localizaciones dentro del imaginario colectivo: la famosa “garra

charrúa” expresada, básicamente, en el contexto deportivo (en especial, en el fútbol, otro espacio mítico del Uruguay que ya fue). Cabe señalar que esa idealización de lo gauchesco se da en un área de rasgos culturales compartidos, que incluye Argentina y, muy especialmente, el sur de Brasil y su “cultura gaúcha”.

Analizaremos a continuación cómo esa idealización se manifiesta en la investigación de la música tradicional y popular. No nos ocuparemos aquí de las consecuencias en las áreas relacionadas con las políticas culturales, la creación artística, la difusión de la cultura popular, etc., ya que escapan al propósito de este trabajo. Los aspectos más sobresalientes de estas actitudes son:

la extrema valorización de las que pueden llamarse “especies musicales emblemáticas”, postuladas como la esencia de la música tradicional del país. Es el caso del pericón, danza generada a partir de la contradanza española, actualmente extinta incluso como expresión instrumental, la cual es enseñada formalmente en todas las escuelas del país utilizándose la versión “oficial” del “Pericón Nacional” compuesto por Gerardo Grasso.

La identificación de ciertas especies como “folklóricas”, con negación de otras. Esta identificación incluye a las especies estudiadas en ese tiempo de las figuras fundadoras que estamos tentados de llamar “tiempo edénico” de la investigación, ya que en él se construyeron los mitos que pesan aún sobre el trabajo científico. En este campo la confusión suele ser de las de mayor envergadura; así, por ejemplo, durante mucho tiempo no se incluyó dentro de esas especies tradicionales uruguayas las de raíz africana, mientras se consideraban “folklóricas” ciertas modalidades del malambo o zapateo criollo, aportadas recientemente por el ámbito del espectáculo argentino.

Los instrumentos considerados caracterizadores de nuestra música tradicional y popular. Aquí tenemos el caso de la guitarra, citado reiteradamente como el instrumento símbolo de lo gauchesco y del cantar patriótico, asociado a los payadores y utilizado por la absoluta mayoría de los protagonistas del movimiento llamado “canto popular” uruguayo. No sólo se da su idealización por parte de quienes desarrollan una actividad artística, sino que muchos investigadores la citan aún hoy como el instrumento tradicional dominante en la producción musical de

carácter espontáneo, y así se enseña a niños y jóvenes en el ámbito de la educación formal primaria y secundaria. Pues bien, el trabajo de campo en las más diversas zonas del país, desde los departamentos de agricultores del sur hasta la frontera brasileña y el litoral del Río Uruguay, frontera con Argentina, permiten afirmar sin dudas que el instrumento más utilizado actualmente en la música tradicional es el acordeón. Diversas colectas de campo ajenas y propias nos hacen suponer que esto es así para la segunda mitad del siglo; resulta imposible rastrear la sustitución de la guitarra por el acordeón por parte de los músicos espontáneos ya que las primeras recolecciones de campo para el país son de 1943, llevadas a cabo por Isabel Aretz y Lauro Ayestarán. Instrumentos abundantemente utilizados en el ámbito popular urbano, pero también a nivel tradicional, son negados como pertenecientes a este patrimonio. Es el caso del bandoneón, la armónica, la “batería” de la murga (bombo, redoblante y platillo), los instrumentos utilizados en los cultos de origen afrobrasileño (Fornaro, 1988).

La selección de períodos o manifestaciones musicales cuyas características coinciden con las establecidas en ese imaginario elaborado por los hacedores del conocimiento, de manera que las propias investigaciones realimentan los conceptos ya aceptados por la comunidad científica local y/o por el colectivo en el que se difunden. Así, en el caso de las músicas de transmisión oral en Uruguay, la investigación se ha desarrollado en tres áreas: la música tradicional o “folklórica” generada sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, el ámbito del tango de difusión comercial y el conocido fenómeno del “canto popular” desarrollado a partir de finales de la década de 1960. Rompiendo esta regla, en los últimos cinco años se han llevado a cabo análisis de la música afrouruguaya desde un enfoque etnomusicológico y no como descripción de exotismos.

Como resultado de las reflexiones que acabamos de resumir y de nuestra propia experiencia en la selección de áreas temáticas para investigación, a partir de 1990 iniciamos trabajos de investigación conducentes a la revisión de algunos de los postulados formulados de manera acrítica en el ámbito de la musicología uruguaya. La investigación que presentaremos en este trabajo se ha ocupado de ciertas expresiones de música popular y de períodos temporales no trabajados hasta la fecha, en el desarrollo de la cual nos encontramos con un más

que significativo caudal de información sobre aspectos totalmente ausentes de la bibliografía. Esta investigación está centrada en manifestaciones musicales grupales. Debe señalarse que el concepto “congelado” del patrimonio musical tradicional y popular y la selección de períodos a estudiar había llevado a afirmar - y luego “confirmar” en sucesivas investigaciones - el predominio del canto individual en las expresiones tradicionales uruguayas. El desarrollo de la música popular urbana surgida en Montevideo y difundida a todo el país evidencia el fuerte protagonismo de expresiones grupales, con mecanismos colectivos no sólo para su presentación sino también para el proceso de creación de textos, música y diferentes aspectos de la performance. Es el caso de troupes estudiantiles y carnavalescas de las décadas 1920 a 1940, y de la murga, una de las expresiones más importantes del carnaval uruguayo, de marcada presencia en el “canto de protesta” de los años 70. En estas expresiones nos centraremos durante este trabajo, sobre la base del siguiente marco teórico y metodológico :

un enfoque interdisciplinario, para el que se trabajó con especialistas en otras expresiones artísticas, en especial las artes plásticas (Fornaro y Sztern, 1997).

la relación de métodos de la Etnomusicología y la Musicología Histórica, con base en propuestas emanadas de la antropología, las ciencias históricas - en especial de algunas de sus últimas corrientes como la Historia Oral - , de manera que notas de prensa, fotos de época, programas, partituras motivaban la memoria de los informantes, cuyos datos a su vez realimentaban la investigación para la búsqueda de nuevas “fuentes secas”.

una especial atención a las relaciones entre aspectos “cultos” y aspectos populares de las manifestaciones estudiadas, relaciones particularmente estrechas en el caso de las troupes universitarias de los años 20 al 40 y, actualmente, en la evolución del teatro popular de las murgas.

también se atendió a la coexistencia y/o hibridación de repertorios considerados compartimentos estanco por las corrientes de investigación mencionadas al comienzo de este trabajo.

Como ya señalábamos, en este trabajo presentaremos los resultados obtenidos hasta la fecha en el estudio de las manifestaciones musicales históricas correspondientes al período 1920 - 1940, y de las expresiones relacionadas con las murgas carnavalescas, de vigencia plena en la actualidad, centrándonos especialmente en los procesos de hibridación musical. A los efectos de este trabajo, consideraremos como sinónimos los términos hibridación y sincretismo, manejándolos como denotadores de procesos de unión de elementos de diferente procedencia que tienen como resultado un elemento nuevo, el cual supone una reelaboración y adaptación de los rasgos constitutivos.

## **2.- La música popular uruguaya entre 1920 y 1940**

La investigación sobre manifestaciones populares históricas se centró en estas dos décadas que implicaron importantes movimientos de modas musicales a nivel mundial. Uruguay no escapó a estos movimientos, pero con características especiales.

### **1º) en cuanto a los protagonistas:**

Sin dudas, dos tipos de conjuntos constituyeron el centro de una agitada vida de las especies bailables del período, ambos denominados troupes. Al iniciarse la investigación, el tema estaba ausente en la bibliografía musicológica; y las primeras entrevistas de campo evidenciaban la existencia de un único tipo de manifestación. Sin embargo, la investigación permitió diferenciar claramente dos tipos de agrupaciones: las troupes de carnaval y las troupes estudiantiles, vinculadas estas últimas a los festejos de la primavera, las más conocidas integradas por universitarios. Las diferencias básicas están:

a) en la ocasión de sus actuaciones: las troupes de carnaval aparecían exclusivamente durante esta fiesta; las troupes estudiantiles se organizaban en las distintas Facultades de la Universidad de la República y en otros centros de estudio para actuar en la semana de la primavera.

No puede dejar de señalarse el hecho de que las agrupaciones universitarias recuperan, en sus festejos, algunos aspectos de la funcionalidad arcaica del carnaval -como lo comenta explícitamente la prensa de la época- funcionalidad que el propio carnaval fue perdiendo en su evolución, y, sobre todo, en sus reelaboraciones en el hemisferio sur, es decir, fuera del contexto de los festejos de la primavera. Precisamente, al carnaval “de fin de verano” de estas latitudes se agregan en el calendario anual los festejos estudiantiles en el mes de setiembre.

b) En el tipo de expresión y el repertorio: las troupes universitarias enfatizan los aspectos teatrales en sus presentaciones; cada grupo de las diferentes Facultades presenta, cada año, una obra o varios cuadros en los que aparecen momentos musicales. Las troupes de carnaval desarrollan sobre todo los aspectos musicales del espectáculo.

c) En el ámbito de actuación: las troupes de primavera actuaban en los principales teatros de Montevideo, incluido el Teatro Solís; las troupes de carnaval tienen como principal ámbito -aunque no el único- los tablados vecinales y el Concurso Municipal, donde se dirimían los premios oficiales de cada año. Los grupos universitarios aparecen en un contexto de festejo de la primavera que incluye otras manifestaciones; la prensa de la década de 1920 publica incluso programas de otros tipos de agrupaciones, como las “tribus estudiantiles” de la Escuela Industrial de Montevideo.

d) Las troupes estudiantiles son anteriores en el tiempo con respecto a las troupes carnavalescas. La máxima expresión de estos grupos estudiantiles la constituye la “Troupe Ateniense”, cuyo surgimiento -y primer gran éxito en Montevideo- es de 1922. En la documentación de la época resulta tan clara la diferencia que Salvador Granata, al constituir “Un Real al 69” en 1925, aparece citado en los programas carnavalescos de varios años posteriores como “el creador de las troupes”.

La unión de ambos tipos registrada en la memoria de numerosos informantes constituye un caso interesante desde el punto de vista metodológico, que evidencia la necesidad de la contrastación de los materiales obtenidos oralmente. En este caso, tal unión pudo entenderse al establecer una serie de aspectos compartidos por los dos tipos de

agrupaciones : autores, repertorios musicales y directores de conjuntos. Entre estos últimos destaca Ramón Collazo, creador, en 1927, de la “Oxford”, agrupación que sería la gran rival de “Un Real al 69”, quien no sólo integró la Troupe Estudiantil Ateniense en su primera época (1922- 1930) sino que la dirigió en su segundo período (1943-1956). Por otra parte, el mismo Collazo y Víctor Soliño, autores de las obras teatrales que hicieron famosa a la Ateniense, fueron también los compositores de mayor producción para los carnavales entre 1925 y 1935 aproximadamente. Sus tangos, maxixas, fox-trots, tarantellas, junto con las obras de Salvador Granata y Orlando Romanelli, fueron los primeros premios de decenas de carnavales. Fragmentos de ellas se encuentran hoy “folklorizados”, es decir, forman parte del patrimonio musical transmitido oralmente, y son conocidos no sólo por quienes protagonizaron su auge sino incluso por las generaciones más jóvenes.

## **2º) en relación a los repertorios**

Los repertorios reflejan, como mencionábamos, el fenómeno todavía incipiente de la difusión de “modas musicales” a través de medios tímidamente masivos de difusión, cuyos mecanismos requerían un diferente ritmo y vías en relación a los que acostumbramos denominar así. Estos medios, presentes en diferentes estratos socioculturales del país, iban desde el disco de 78 rpm de las casas más adineradas, a los miles de partituras para canto y piano, y a la difusión radial, esta última muy importante para el conocimiento de los repertorios en el interior del país.

Tentativamente proponemos tres tipos de “modas musicales” en el período estudiado:

a) las especies de surgimiento local, aunque su auge alcanzara Europa: el caso del tango y, acompañándolo, la milonga.

b) las especies de origen brasileño, caracterizadoras del período, sobre todo la maxixa; A partir de 1940 se popularizan también sambas, marchinhas, baiones ; y ya sobre los años 50 estas expresiones son reemplazadas por las de origen cubano, sobre todo rumbas y congas. Junto a la maxixa debe mencionarse una especie cuyo origen lusitano-brasileño aún hoy se discute: el fado.

c) las de cobertura “mundial”, originadas en Estados Unidos, con el fox-trot y sus ritmos relacionados: shimmy, el one- step, two-step, camel o paso camello, y combinaciones del tipo del fox-blue, etc.

Sin embargo, debe anotarse que junto a estos ritmos permanecen, aunque no con tanta popularidad :

d) ritmos europeos, de tres tipos:

- los correspondientes a especies coreográficas llegadas al país en la segunda mitad siglo XIX, de los que permanecen el vals, que está presente a través de variados tipos, como el vals boston y el valsecito criollo; la polca, de intensa popularidad, y la ranchera como evolución de la mazurca.

- algunos aportados por los inmigrantes, sin que hayan experimentado un proceso de asimilación a la música tradicional uruguaya. Es el caso del pasodoble, el más popular, junto a jotas y tarantelas..

Como hemos señalado en otros trabajos (Fornaro y Sztern, 1997) los repertorios que coexisten en este período llevan al musicólogo a levantar barreras referentes a cancioneros establecidos, a ámbitos geográficos y a áreas musicales. Una de las fuentes de mayor valor para determinar esta coexistencia está constituida por la publicidad que, en una partitura, se hacía corrientemente de otras piezas publicadas por la misma editora. Así, aparecen juntos tangos, pasodobles, valeses, maxixas, fados, foxtrots, zambas, estilos, polcas, rancheras. Asimismo, hemos accedido a colecciones de un mismo ejecutante o de una familia de músicos, tanto de Montevideo como de ciudades del interior del país, que testimonian esta diversidad.

Por otra parte, especies consideradas de carácter predominantemente “rural” y ritmos que suelen etiquetarse como “urbanos” en la bibliografía uruguaya, no sólo coexisten en su ejecución, sino que hasta el estilo de diseño de sus carátulas habla de la inexistencia - o por la menos la relatividad - de tales barreras. Así, por ejemplo, tenemos el caso de la ranchera, considerada patrimonio campesino. Las dos piezas más populares compartieron una intensa vida campesina y ciudadana: en la edición de la Editorial Perrotti de “Las margaritas”, una elegante y enojada Ada Falcón testimonia su éxito en las capitales rioplatenses,

mientras que “Decí que sí”, presenta la foto de Azucena Maizani con sombrero de estricto estilo de los “locos veintes”. En nuestra investigación de campo hemos registrado múltiples versiones de estas dos piezas ejecutadas en acordeón y bandoneón, o cantadas con acompañamiento de guitarra, como integrantes de los repertorios de los “bailes de rancho”. Corresponde también anotar el proceso de “folklorización” experimentado por varias piezas de este período, sobre todo de algunas surgidas en el ámbito carnavalesco. Es el caso de la conocidísima maxixa “Monerías”; de la tarantella “Montevideo”, ambas de Salvador Granata, y del tango “Adiós mi barrio”, de Víctor Soliño y Ramón Collazo, especie de himno montevidiano conocido hasta por las generaciones más jóvenes, sobre todo en la versión del dúo “Los Olimareños” -de las figuras más populares del movimiento llamado “canto popular” en Uruguay- en la que es ejecutado en ritmo de candombe.

El repertorio que hemos considerado hasta aquí presenta varios tipos de hibridación:

por un lado, se conjugan aportes de muy diverso origen: europeo y africano llegados por vía claramente tradicional, junto a otros irradiados comercialmente desde los centros de la moda musical francesa o estadounidense.

también debe señalarse la diversidad en la época de llegada de elementos que se unen para conformar expresiones locales, desde especies coreográficas europeas llegadas en la primera mitad del siglo XIX hasta los fox-trot impuestos a través del cine.

en tercer lugar, hay hibridación de elementos populares con aportes académicos. En el caso de las troupes universitarias es claro el contacto con los movimientos de vanguardia estética. Estos contactos se reflejan en la estética de sus presentaciones teatrales, en las parodias de espectáculos revisteriles, en sus propuestas artísticas fuera del escenario, como las exposiciones de plástica y “Aliverti líquida. Primer libro neosensible de letras atenienses” (1932). Pero esa presencia de movimientos tales como el Expresionismo, el Art Nouveau o al estética fumista no sólo están presentes en las propuestas de las troupes, sino, y muy especialmente, en las carátulas de las partituras populares, presencia que hemos analizado pormenorizadamente en un enfoque

interdisciplinario (Fornaro y Sztern, 1997).

finalmente, a nivel musical, es frecuente la hibridación a nivel de especies, sobre todo en sus aspectos rítmicos caracterizadores. Muchas veces esa hibridación es anunciada por el autor de una determinada pieza popular, caracterizada como “maxixa - milonga”, “fox blue”, etc. Otras veces ese proceso se detecta en la misma pieza, anunciada, por ejemplo, como maxixa, apareciendo “tanguada” o “candombeada”.

### **3.- La murga del carnaval uruguayo, 1910 - 1998**

Atendiendo a la temática que convocó estas Jornadas de la SibE, no nos ocuparemos aquí de nuestra investigación sobre los orígenes del género en Uruguay, cuyo supuesto comienzo en la década de 1910, a partir del conjunto español “La Gaditana”, ya forma parte de la mitología que rodea a una de las expresiones de mayor popularidad en la actualidad, aunque los relevamientos en la prensa de la época permiten afirmar un origen bastante más temprano. Resumiremos los procesos de hibridación detectables desde la etapa de la conformación de la expresión local hasta la actualidad.

La murga uruguayo puede ser definida como agrupación carnavalesca, de expresión vocal polifónica, con acompañamiento instrumental constituido por la “batería” de bombo, platillos y redoblante -si bien se aceptan, y hoy en día están muy presentes, otros instrumentos como la guitarra- de constitución masculina, y cuyas performances constituyen casi la única expresión de teatro popular tradicional en Uruguay.

La murga es un buen ejemplo de los procesos de reelaboración y readaptación que se dieron a nivel americano, a partir de expresiones hispánicas, y de las posibilidades y limitaciones del trabajo comparativo con lo que actualmente son esas manifestaciones en la región de España que les dio origen, ya que ese trabajo comparativo, que estamos desarrollando en la actualidad, implica tomar en cuenta la evolución seguida por las expresiones que dieron origen a las presentes hoy en

América. Las fuentes secas, sobre todo el material de la prensa española y americana de la época, constituyen en este caso una fuente insoslayable para que el enfoque comparativo sea metodológicamente válido.

Podemos sistematizar los procesos de hibridación presentes en la murga en los siguientes aspectos:

### **1º) hibridación de rasgos musicales tradicionales**

Aquí debe señalarse en primer lugar la interinfluencia con géneros de por sí sincréticos, como el candombe afrouruguayo. Entre los resultados más notables de este proceso está el surgimiento de un “ritmo de murga”, identificado sobre todo en la llamada “marcha camión”, la cual se ejecuta en la batería constituida por bombo, redoblante y platillos, conjunto similar al de agrupaciones tradicionales del carnaval de Cádiz y otras ciudades relacionadas con o influenciadas por la fiesta gaditana. El surgimiento de este elemento nuevo, que aleja musicalmente nuestra murga de las manifestaciones españolas, acompaña a otros aspectos conservados de las manifestaciones andaluzas, como el uso de los contrafacta sobre melodías populares, los nombres y ciertos rasgos de las partes del repertorio, una emisión especial, que informantes españoles nos han definido como “nasal” y que en Uruguay los protagonistas asocian con “la voz de canillita” y -tema del que nos hemos ocupado especialmente-, una gestualidad característica.

### **2º) La hibridación de elementos poéticos**

La murga uruguaya conserva especialmente algunos rasgos de los textos carnavalescos chirigoteros, reelaborados regionalmente. Ya citamos el procedimiento del contrafactum, que hace del letrista uno de los integrantes de mayor peso en el proceso creativo del grupo. Otros aspectos a señalar son la permanencia de los nombres que identifican partes del repertorio - cuplé, popurrí - y varios núcleos temáticos compartidos, entre ellos:

la alusión, generalmente crítica o satírica, a acontecimientos del ciclo anual entre carnaval y carnaval

la alusión casi obligada al carácter cíclico del carnaval

la recurrencia del doble sentido

el elogio de la ciudad - no deja de resultar interesante que Cádiz y Montevideo sean llamadas “tacita de plata”...

### **3º) hibridación con elementos académicos**

La presencia de elementos académicos en diferentes aspectos de la presentación de la murga uruguaya responde a un proceso de profesionalización de estos conjuntos, proceso de fuerte énfasis en algunas agrupaciones de la década de 1990. El interés por el Concurso Oficial organizado por el Ayuntamiento de Montevideo, la cada vez más frecuente presencia fuera del escenario carnavalesco y el inicio de la presencia en el mercado discográfico influyen, según los propios cultores, en esta evolución. Así, por ejemplo, la figura del arreglador ha pasado a un primer plano, y no es extraño que murgas -y también otros tipos de agrupaciones carnavalescas, como los parodistas- recurran a profesionales de la música, la danza y el teatro, a docentes de expresión corporal, a maquilladores y vestuaristas conocidos en el ámbito del espectáculo no carnavalesco.

### **4º) la irradiación del modelo**

Es interesante observar las características de irradiación del “modelo murga” que sugiere procesos similares en España y Uruguay.

En España, la especial historia del Carnaval de Cádiz -su carácter de carnaval de ciudad-puerto, el “ida y vuelta” de rasgos respecto a América, en especial Cuba, su permanencia “encubierta” durante el período franquista-, lo han constituido en un modelo que irradió hacia ciudades y pueblos. Nuestros informantes en Mérida (Extremadura), por ejemplo, aportaron importantes datos sobre el proceso de re-constitución de su carnaval luego de la prohibición, a partir del modelo gaditano.

En Uruguay, Montevideo ha cumplido también la función de ciudad-puerto, principal núcleo poblado -hoy en día nuclea al 50% de los tres millones de habitantes del país- irradiadora hacia el interior de las

“novedades” , y modelo también en este caso. Hay una larga tradición en cuanto a pensar la murga como exclusivamente montevideana -por los montevidianos, claro está-. Nuestro trabajo de campo ha ubicado abundante material en prensa y en el recuerdo de los protagonistas sobre murgas tempranas y su auge, pongamos por caso, en Salto -una de las más importantes ciudades del norte del país, sobre el Río Uruguay- en la década de 1930. La irradiación del modelo montevideano sigue el camino de los focos y subfocos, como nos planteaban veteranos murgueros de la ciudad de Mercedes, también sobre el litoral del Uruguay pero más al sur : “Nosotros conseguimos los cassettes de Montevideo, y las murgas de los pueblos chicos nos imitan a nosotros”. Corresponde señalar la profunda aceleración de este proceso que ha significado la grabación de audio y vídeo, sustituyendo a otra modalidad de oralidad también considerada secundaria, y que fue fundamental para murgas y troupes : la radio. La murga, al contrario de las troupes, permaneció alejada de la grabación en discos de 78 rpm. Sólo accedió con fluidez al larga duración a partir de su papel durante el gobierno militar en Uruguay . Pero esa es otra parte de esta historia, muy rica en vertientes, que esperamos desarrollar en próximos trabajos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Aliverti Liquida (1932):**. Primer libro neosensible de letras atenienses. Montevideo.

**Ayestarán, L. (1969) :** *El folklore musical uruguayo*. Montevideo. Arca.

**Fornaro, M. (1988) :** “Panorama de la organología tradicional uruguaya”. Trabajo presentado en las *IV Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires.

**Fornaro, M. Y S. Sztern ( 1997) :** *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo. Universidad de la República.



# Algunas consideraciones sobre el estudio del tango italiano

**Enrique Cámara.**

Universidad de Valladolid.

## Resumen

Este artículo persigue una finalidad didáctica, ya que pretende señalar a los estudiantes algunas de las precauciones metodológicas que conviene adoptar en la investigación sobre la música popular urbana.

Para ello se efectúa una serie de comentarios relativos a un estudio llevado a cabo sobre el tango italiano: motivaciones para emprender el trabajo, tipos de fuentes utilizables, algunas actitudes básicas para su análisis (tales como la lectura perspicaz de los textos, la flexibilidad en la interpretación de los mismos o los controles cruzados de información) y pertinencia de los enfoques y metodologías adoptados.

## Abstract

This present paper aims at a didactic target since its intended purpose is to draw the students' attention on some of the methodological cautions steps it is advisable to follow at the time to carry out an investigation on urban popular music.

To attain the above purpose I propose a series of comments concerning a research on the italian tango: motivations to undertake such a research, type of available sources, some basic attitudes leading to the analysis of the above sources (such as a discerning reading of texts as well as a flexible interpretation of the same, cross reference of obtained information, and relevance usefulness of the undertaken approaches and methodologies.

## 1. Introducción.

Que la etnomusicología se ocupa de algo más que de la música de tradición oral es algo que se dejó de discutir cuando se adquirió conciencia -hace ya mucho tiempo- de que no son los objetos, procesos y fenómenos sometidos a estudio los que definen a la disciplina, sino el tipo de mirada que se les dirige cuando se intenta

comprenderlos. En este sentido, el estudio del tango italiano -como cualquier otro ámbito musical- puede ser abordado desde varios enfoques, que dependen de objetivos concretos y que conducen a resultados diversos.

Si ésto es obvio para los investigadores, no siempre lo es para los estudiantes, y si lo recuerdo aquí es porque en los párrafos que siguen pretendo relatar algunas precauciones metodológicas que me han sido sugeridas por las fuentes a las que tuve acceso desde que comencé a estudiar la recepción del tango rioplatense en Italia y las posteriores etapas de creación y consumo de sus derivados locales.

En cierto modo, el asunto desarrollado en estas líneas tiene que ver con temas más amplios de ámbito docente (metodología para el estudio de la música en la cultura; relaciones entre música y transculturación, cambio, migración o identidad cultural; necesidad de convivir con las fuentes en actitud vigilante para favorecer su estudio desde los enfoques que se ha considerado pertinente aplicar y la posterior reflexión o interpretación a la luz de un marco teórico adecuado), si bien no pretende trascender los límites de un simple comentario sobre algunos aspectos concretos de trabajo. Estos son los siguientes:

## **2. Algunas motivaciones para investigar.**

Me ha movido a estudiar el tango italiano la sospecha -confirmada posteriormente por el millar de títulos de mi base de datos- de que se trata de un vasto repertorio, que está además vigente en todo el país y ha sido reconocido por algunos de sus usuarios como fenómeno de tradición local que es significativo a varios niveles y que incluye no pocos ejemplares a los que se asigna valor estético (de modo particular algunos tangos producidos durante los momentos felices de la creación ligera italiana<sup>1</sup>). Y al mismo tiempo, es un género sometido frecuentemente a procesos inconscientes de negación en cuanto a conciencia de propiedad.

Esta contradicción parece derivar del hecho de que, desde su difusión inicial por Europa, el tango ha ocupado en la imaginación colectiva de los italianos un espacio relacionado con el erotismo, lo prohibido y lo

exótico. Esta última connotación, tal vez la más persistente, permitió que la cultura argentina permaneciera como punto de referencia constante para el género, pero también provocó curiosos fenómenos de translación y omisión<sup>2</sup>. A mi juicio, este rasgo añade atractivo al tema y constituye uno de los estímulos para estudiarlo.

Además, la importancia documental del género queda demostrada cuando se descubre sus múltiples conexiones con la sociedad italiana a lo largo del siglo XX y la eficacia de su análisis para conocer algunos interesantes fenómenos articularios entre música y cultura [cfr.: Cámara, 1995, 1996].

### **3. Fuentes.**

Los principales tipos de fuentes que he encontrado para estudiar el tango italiano son:

-El sonido estructurado (la música en vivo o su reproducción en soporte sonoro, escrito o audiovisual). Su estudio me permite entender los rasgos estructurales del tango italiano y algunos fenómenos observables durante la performance.

- Las personas (los “informantes” o como se los prefiera llamar, que rótulos no faltan) con quienes dialogué -o a quienes observé en distintas circunstancias- para comprender aspectos de creación y recepción, contexto, uso, función, significado, relevancia... y lo que haya podido ir articulando en torno a núcleos de conocimiento más o menos coherentes.

-Los textos e ilustraciones contenidos en los documentos hemerográficos (en esta categoría me permito incluir las fuentes literarias e iconográficas).

La irregularidad de la distribución temporal de estas fuentes condiciona en parte los enfoques de estudio. En el primer período de esta historia -los años 1913 y 1914, durante los cuales se produjo la recepción del tango en Italia- las fuentes son predominantemente hemerográficas; su abrumadora superabundancia coincide con la casi total ausencia de

documentos de otro tipo. Ello induce -obviamente- a estudiar principalmente los aspectos sociohistóricos reflejados en la prensa y a organizar los contenidos de acuerdo con ejes temáticos [cfr.: Cámara, 1995,1996].

Durante la Guerra del Catorce estas fuentes callan casi del todo y las partituras de autores italianos -que en el período anterior se cuentan con los dedos de una mano- van aumentando gradualmente hasta hacer eclosión casi quince años más tarde, en sincronía con las visitas de los intérpretes rioplatenses al país. A fines de la década del Veinte las grabaciones sonoras de intérpretes italianos aumentan de manera exponencial y reflejan principalmente la producción de tangos de autores locales. Las fuentes hemerográficas nunca callan del todo, pero son las partituras y las ediciones sonoras las que nos permiten reconstruir los lenguajes musicales y literarios del género, tanto en sus aspectos estructurales y semánticos específicos como en sus relaciones con los modelos rioplatenses, norteamericanos y españoles [cfr.: Cámara, 1998, 1999].

Tras el fin de la segunda guerra mundial se produce la incorporación del tango italiano en el liscio -familia de géneros danzables integrada hasta ese momento por el vals, la polca y la mazurca locales- y el panorama documental se enriquece. Si en el período anterior a las fuentes hemerográficas se han sumado otras de distinto tipo -catálogos de las casas discográficas, películas de cine, partituras, ediciones sonoras, primeras biografías de autores e intérpretes, etc- en éste encontramos todos estos recursos más un elemento de fundamental importancia: la gente (que, en realidad, ya había aparecido durante el período anterior). Es posible -y sumamente conveniente- conversar con adultos que vivieron durante la dictadura fascista y que aportan informaciones utilísimas para nuestra historia. Me refiero a quienes frecuentaron el género como consumidores y hoy conservan discos, a veces incluso partituras y casi siempre recuerdos de sus impresiones como bailarines, oyentes o intérpretes caseros. Pero también aludo a los creadores e intérpretes profesionales, algunos de los cuales desarrollan aún hoy actividades musicales que comenzaron durante los años del Régimen<sup>3</sup>.

Si estos personajes representan un nexo entre dos fases histórico-estilísticas distintas de la historia del tango italiano, otros muchos -tantos cuantos queramos o necesitemos interpelar- son participantes del liscio a distintos niveles: desde el mismísimo vicepresidente de la SIAE<sup>4</sup>, pariente de Carlo Alberto Bixio (uno de los creadores más importantes de tangos-canción), hasta los campesinos de Romaña, que bailan los sábados por la noche en las *balere di paese* (en un *continuum* que incluye a agentes de distinto tipo, como los empresarios de las empresas discográficas, los organizadores de eventos musicales o los representantes de músicos). La observación participante en los ámbitos sociales de uso de estos tangos proporciona frutos que estoy elaborando con miras a entender y relatar este capítulo de la historia.

#### **4. Algunas precauciones metodológicas.**

##### **4.1. De la constatación sincrónica a la pregunta diacrónica.**

La observación de la realidad actual en Italia en relación con el tema se presentó como un válido punto de partida para la investigación, ya que revelaba la coexistencia de dos tipos de tango: el rioplatense y el italiano, sobre cuyos rasgos y conexiones -o mutuas exclusiones- ya he tenido ocasión de escribir [Cámara, 1995, 1996]. La compleja realidad constatable al respecto en el nivel sincrónico motivó la inevitable pregunta por su origen, la cual condujo a su vez a ir interrogando las distintas instancias diacrónicas, en un diálogo entre ambas perspectivas que ya no fue conveniente abandonar.

Cortes sincrónicos en puntos estratégicos de la cadena temporal permiten reconstruir enteros períodos, de los que constituyen momentos privilegiados. Los meses anteriores a la guerra del Catorce son uno de esos momentos y los años 1930 y 1931 otro. Pero esta metodología no debe impedir la búsqueda de documentos en momentos menos paradigmáticos, porque éstos pueden proporcionarnos los eslabones que contribuyen a consolidar la continuidad histórica<sup>5</sup>. Es el caso de los tangos publicados en los “Piedigrotta” durante la segunda década del siglo<sup>6</sup>.

## **4.2. Los cambios imponen flexibilidad.**

Además, el perseverar en la observación del presente mientras escarbamos los vericuetos del pasado puede conducirnos a replantear los resultados de nuestros estudios. Un ejemplo de ello es el que me obliga hoy a modificar la taxonomía que propuse hace apenas cuatro años en relación con la historia del tango italiano. Si entonces creí advertir la existencia de tres períodos sucesivos, hoy percibo la incipiente gestación de una cuarta fase, cuya descripción debe ser lo suficientemente flexible como para aceptar los intercambios y coincidencias que se producen entre esta etapa y la anterior, ya que ambas se solapan en algunos de sus rasgos.

Por lo tanto, aunque aún sea prematuro aventurar juicios definitivos al respecto, es imprescindible añadir a los tres períodos anteriormente establecidos -recepción del tango de la Guardia Vieja durante los últimos meses de vida de Pio X, canciones con ritmo de tango durante la dictadura fascista y tango *liscio* coincidente con la recuperación de la postguerra- el neonato tango postmoderno, cuyos autores intentan alejarse del estilo anterior a través de la búsqueda de nuevas relaciones con productos rioplatenses de reciente creación, y cuyos coqueteos con otros ámbitos musicales -tales como el jazz o la canción de autor contemporánea- lo convierten una vez más en vehículo preferencial para los juegos hibridatorios<sup>7</sup>.

La flexibilidad se impone también en otro sentido, ya que algunos músicos italianos que se adhieren a esta última tendencia siguen creando paralelamente tangos de tipo *liscio*, lo cual no deja de constituir un fenómeno de pluralidad de estilos similar al que los estudiosos han enfrentado a menudo en otros ámbitos musicales, como el de la producción académica del siglo XX.

## **4.3. Sugestivos antecedentes geográficamente lejanos.**

Aunque parezca obvio, conviene recordar que, si bien el tema específico del tango italiano prácticamente no cuenta con estudios previos a los que estoy realizando, no es posible ignorar la bibliografía sobre el antecedente rioplatense. No se trata de la rutinaria observación

del estado de la cuestión, sino de una serie de consultas que permiten adquirir algunas claves para la interpretación correcta del tema italiano. Tanto en el proceso de gestación del tango en tierra sudamericana como en sus sucesivos períodos históricos -incluido el presente- se verifican fenómenos que influyen en la realidad peninsular. Y ello es debido a que los estímulos rioplatenses llegaron a la misma durante todas las épocas del tango, bien que con harta discontinuidad.

Estos estímulos fueron en algunos casos específicamente musicales: las imitaciones más o menos directas de estilos rioplatenses por parte de músicos italianos comenzaron con Eduardo Bianco en los años Veinte -o aún antes- y siguen hoy con Astor Piazzolla. Pero a veces los modelos abarcaron otros ámbitos, como el semántico-literario. Es el caso del tango *Io conosco un bar*, en el que se imitan dos topoi de la producción rioplatense con sendas transformaciones locales: la caída de la mujer que compromete su reputación para siempre es contada en forma autobiográfica por ella misma (en lugar de ser un varón quien narra); y el café en cuanto metáfora del útero materno para los hombres que se cobijan en su “mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas”<sup>8</sup> es convertido en el escondido bar de periferia, último *refugium peccatorum* para la prostituta y único espacio en el que “es posible besarse y después olvidar”<sup>9</sup>.

#### **4.4. Importancia de los patrones de rechazo.**

La utilidad de tener en cuenta los patrones de rechazo en la investigación en ciencias sociales [Martí, 1996] puede aplicarse en varios sentidos. En el primer capítulo de nuestra historia, el rechazo se materializa en los anatemas, críticas, y prohibiciones a que dio lugar el tango en cuanto novedad coreográfica escandalosa [Cámara 1995]. El consejo a los estudiantes, en este caso, consiste en invitarles a que tengan especialmente en cuenta las fuentes en las que pueda alojarse la expresión del rechazo. Sin restar importancia al valor documental contenido en publicaciones periódicas más o menos favorables al tango (como el *Asino*, donde periodistas anticlericales utilizan el revuelo provocado por el nuevo baile para lanzar sus dardos políticos), hay que reconocer que la mayor cantidad de informaciones sobre la recepción del género rioplatense por parte de la sociedad italiana nos la proporcionan

los periódicos conservadores o católicos, como *L'Osservatore Romano*<sup>10</sup>.

Pero también debemos considerar el rechazo en los investigadores (que puede llegar a ser el nuestro). Creo que la negativa de los profesores de la universidad de Bolonia a admitirme en su tercer ciclo para realizar una tesis sobre el *liscio* respondió a que en esos momentos -mediados de los Ochenta- ni los musicólogos ni los etnomusicólogos implicados en ese concurso de acceso lo consideraban un tema digno de estudio a ese nivel. La experiencia de mostrar a los alumnos un video con tangos italianos bailados por parejas con coreografía del llamado “tipo spettacolo” suele provocar en ellos manifestaciones de hilaridad o comentarios despectivos que constituyen una manifestación del rechazo que les provoca la estética kitsch (principalmente en la vestimenta de los bailarines y en su cinética y gestualidad). A continuación, suelo leerles la carta que me envió uno de los protagonistas de ese video -el bailarín Antonello Lanzi, profesor miembro de la Federdanza italiana- sobre sus vivencias en relación con el tango. He aquí algunos párrafos:

“«O mio bel Valentino, ho sognato di morire con te...» canta con profunda interpretación una espléndida voz, y sobre esas notas avanzan en el escenario un hombre y una mujer que dan vida a la historia de la canción. Se mueven sensualmente, subrayando con figuras originales los compases musicales que la orquesta toca con virtuosismo y pasión. (...) [El tango] da lugar a figuras que aportan sensaciones profundas y ofrecen la oportunidad de improvisar, de comunicar, y sobre todo de dialogar en la pareja a través del baile ... [hasta que éste termina] con un perfecto *casché*. Y entonces, el público, como despertado de un *trance* hipnótico, resultado de un mágico connubio de música y danza, rompe el silencio con un aplauso fragoroso dirigido a la orquesta Raoul Casadei y a los bailarines que desde hace años la acompañan.”

“Toda pieza musical tiene una propia historia, un propio diálogo y un propio lenguaje; cada pareja que baila el tango lo hace con capacidades interpretativas ligadas a su personalidad y a la historia que está viviendo. (...) La pasionalidad, ingrediente fundamental de este baile, se mantiene en el tango de salón, pero pierde en intensidad. Las parejas que lo bailan no transmiten las mismas sensaciones que comunica el tango de espectáculo. Y lo

mismo sucede en los grandes concursos de baile standard, donde la pareja debe ejecutar al pie de la letra los esquemas básicos en detrimento de la sensualidad interpretativa que permanece sofocada por las reglas.”

Ante estas declaraciones es inevitable afrontar el tema del significado, que en este caso nos interpela por encima de nuestro rechazo inicial y nos recuerda que éste debe ser eliminado como obstáculo -previa tarea de identificación y reconocimiento- si queremos aspirar a desentrañar las claves que movilizan a quienes practican aquello que nos proponemos estudiar (al fin de cuentas, la descripción densa que todos aspiramos a realizar en alguna medida reposa sobre este tipo de premisas).

#### **4.5. Listas temáticas y lectura atenta.**

La confección de una lista temática puede ser útil para organizar cantidades ingentes de materiales cuya aparente heterogeneidad de contenidos plantea dificultades a la hora de considerar los contenidos de manera ordenada. La que sigue es sólo una de las posibles formas de clasificar los asuntos tratados por la prensa italiana sobre el tango durante el período de su recepción, y responde a la estrategia expositiva que elegí para exponer los episodios de esta historia de acuerdo con una trama argumental que consideraba eficaz:

1. Indicaciones sobre cronología e itinerario de los hechos directamente relacionados con el tango (fecha de llegada, vías de acceso, características del país de origen).
2. Cuestiones de coreografía.
3. Crónica de un furor.
4. Los espacios del tango.
5. Personajes célebres.
6. Prohibiciones, condenas y una defensa.
7. La Iglesia y el tango.
8. Pio X y la furlana.
9. Un soneto famoso.
10. Otras danzas.
11. Otras opiniones.
12. Algo de música. [cfr: Cámara, 1996].

En todos los casos, la tarea hermenéutica es delicada si se quiere evitar caer en errores a los que induce en algunos casos la lectura superficial de los documentos (que, por figurar mayoritariamente en la prensa periódica de difusión masiva, pueden generar la tentación de concederles escaso valor testimonial, o de negarles la posibilidad de albergar ironía o intenciones ocultas). Si bien en muchos casos los contenidos de estos textos pueden ser asumidos de manera literal, en otros se impone su lectura perspicaz para detectar los mensajes subliminales, así como un estudio transcultural -o transterritorial- de las fuentes para controlar las informaciones. Veamos algunos ejemplos:

Si leemos que en Argentina el tango era practicado incluso durante el velorio de un niño -lo cual según el periodista, constituye una “repugnante visión de una humanidad abrasada y embrutecida”<sup>11</sup>, conviene que nuestro conocimiento de las tradiciones sudamericanas de ámbito rural nos permita entender que el escritor se está refiriendo al velorio del angelito, un ritual a través del cual la comunidad -y de manera particular los familiares del difunto- elabora el duelo por la pérdida de un niño. Si interpretamos la afirmación del periodista en cuestión a partir de estos datos proporcionados por la consulta transcultural de fuentes y bibliografía, comprenderemos que se trata de un caso de descontextualización por ignorancia que conduce a la emisión de un prejuicio de tipo xenófobo.

Por otra parte, en la prensa italiana de 1913 encontramos las más increíbles indicaciones genéticas sobre el tango. Unos mencionan un origen **asiático** (“habría sido importado por los gitanos desde Indochina a España y desde ésta a Argentina”<sup>12</sup>), otros **cubano** (“Los argentinos afirman que el tango es una importación cubana.”<sup>13</sup>)-, o español (“Se trata con toda seguridad de una variante del antiguo tango **español**, modificado por el temperamento tropical de los cubanos y de los negros de la isla.”<sup>14</sup>). Esta variedad de atribuciones induce aún al lector más distraído a desconfiar de su veracidad inmediata (me refiero al hecho de que ni los mismos periodistas parecen creer demasiado en lo que afirman, si bien hay una “verdad” subyacente a esta suma de desatinos que se resuelve en la necesidad de exotismo que el tango es llamado a colmar).

Por otra parte, los alumnos de cualquier disciplina encaminada a la investigación aprenden que no conviene aceptar como verdaderas todas las afirmaciones de la prensa. El conocimiento de otras fuentes -o de bibliografía fiable- les permite resolver con relativa facilidad cuestiones como la del ejemplo anterior. Pero existe la posibilidad de que un mismo escrito periodístico contenga a la vez datos verdaderos y falsos en relación con un tema (o con aspectos complementarios del mismo. Es el caso del siguiente texto:

“En Argentina el tango sigue haciendo furor, pero ha permanecido en la tabernas y casas de mala fama; no ha subido jamás a los salones, no ha penetrado jamás en las casas decentes.(...) Desde Buenos Aires finalmente el tango alzó el vuelo hacia Europa y apareció, bastante modificado, en los cabarets y restaurantes nocturnos de Montmatre, desde los cuales penetró en los salones de la buena sociedad gracias a la moda que lo ha impuesto, para difundirse por Alemania, Austria, Italia, por todas partes casi.”<sup>15</sup>

La precaución metodológica en este caso consiste en efectuar un cruce de documentos pertenecientes a distintas áreas geográficas para confirmar o corregir estos asertos. Los periódicos europeos confirman este recorrido inicial del tango: Buenos Aires-París-Berlín/Londres-otras ciudades importantes del continente [cfr. Cámara, 1993]. Pero las fuentes rioplatenses obligan a corregir la primera parte del párrafo citado, por cuanto nos convencen de que en ambas capitales sudamericanas el tango ha cumplido un proceso de aceptación social y ha sido practicado en distintos espacios (con inclusión de las salas en las que se organizan bailes), contrariamente a lo que afirma el periodista de *L'Italia* (si bien la aristocracia no lo aceptó hasta su legitimación en París).

#### **4.6. De la anécdota inventada a la verdad mítica.**

Sin embargo, existen casos en los que la consulta de bibliografía -y aún de algunas fuentes- puede inducir a error. Se trata de las “verdades míticas”: esos componentes de toda leyenda que probablemente deban su misma existencia a la necesidad que experimentan quienes los mantienen de considerarlos como hechos realmente acaecidos.

En esta categoría debe incluirse la leyenda de la sugerencia emitida por el papa Pío X de reemplazar la práctica del tango -baile procedente de tierras salvajes y bárbaras- por la furlana, graciosa danza procedente del Véneto. Aunque la consulta de los periódicos de la época nos permiten reconstruir en sus mínimos detalles la invención de esta anécdota por parte del corresponsal romano del *Temps* -Jean Carrère- y del revuelo que la misma despertó en varios ambientes, y si bien tanto los desmentidos iniciales como la furibunda reacción del Vaticano contribuyeron a ratificar su carácter de invención (cosa que el mismo Carrère admitió sin reservas)<sup>16</sup>, con el pasar del tiempo la sociedad italiana la fue convirtiendo en realidad (curioso proceso cuya matriz antropológico-social he considerado en el texto de 1995).

Es éste un caso flagrante de conversión en realidad de una anécdota inventada, y la lectura de fuentes nos permite corregir afirmaciones como la siguiente, publicada nada menos que en el DEUMM bajo la voz “furlana”:

“En 1914 el papa Pío X, para obstaculizar la expansiva moda del tango, considerado indecoroso, intentó una anacrónica recuperación de la furlana en una versión elaborada por el maestro de baile E. Pichetti, que tenía escasa afinidad con la forma originaria; la tentativa fracasó y proporcionó a la danza el sobrenombre de «danza del Papa»”<sup>17</sup>

También aquí la lectura de periódicos en otros países confirma la difusión internacional de la anécdota de Carrère. En la zarzuela “El tango argentino”, estrenada en Madrid en marzo de 1914, un personaje canta:

“La furlana  
que antes fue danza pagana  
y hoy es danza católica,  
apostólica, romana.”<sup>18</sup>

#### **4. 7. Los idiomas no bastan.**

La copiosa literatura que produjo esta anécdota de la intervención papal contiene el siguiente romance escrito por el poeta romano Trilussa:

## “Tango e Furlana”

“Er Papa non vò er Tango perché, spesso,  
Er cavajere spigne e se strufina  
Sopra la pancia della ballerina'  
Che, su per giù, se regola lo stesso.

Invece la Furlana è più carina:  
La donna balla, l'omo je va appresso,  
E l'unico contatto ch'è permesso  
Se basa sur de dietro de la schina.

Ma un ballo ch'è der secolo passato  
Co'le vesti atillate se fa male:  
E er Papa, a questo, mica ci ha pensato;

Come vôi che si movino? Nun resta  
Che la Curia permetta, in via speciale,  
Che le signore s'arzino la vesta.”<sup>19</sup>

Si bien es cierto que para traducir esta poesía es necesario conocer el dialecto romanesco, lo evidente de esta exigencia impide que se pueda cometer un error de omisión en este sentido (además, la contundencia del lenguaje utilizado por Trilussa permite la comprensión del texto incluso a los hispanohablantes que no conocen el dialecto utilizado). Pero en el terreno literario -como en otros- pueden presentarse casos de referencias más sutiles que se esconden tras lo evidente y pueden conducir a que no se advierta su presencia.

Ejemplo de ello es la siguiente poesía, publicada en el periódico anticlerical *L'Asino* a raíz de la noticia de que el Arzobispo de París -cardenal Amette- había condenado la práctica del tango por inmoral. La primera estrofa es como sigue:

“Ballava Davide davanti all'arca  
Ballava Salome con San Giovanni,  
E balla di San Pietro anche la barca:  
Tutto balla da mille e mille anni,  
Chè di danze la Chiesa mai fu parca,  
Anzi...tra frodi, malefici e inganni  
Fece sempre ballar l'Umanità  
Per saziare la sua voracità.”<sup>20</sup>

Si bien este texto utiliza la lengua italiana oficial -y por lo tanto puede ser traducido sin dificultades por cualquier persona que la conozca-, el cuarto verso contiene el vocablo *balla*, que implica un juego de palabras significativo para el contenido semántico de la estrofa: *balla* en italiano es “baila”, pero en dialecto romanesco significa: “engaño”. Este es un claro ejemplo de la necesidad de conocer los dialectos y jergas locales para descubrir posibles alusiones escondidas como ésta, cuya eficacia consiste en su posible doble interpretación.<sup>21</sup>

#### 4.8. Conocimiento del contexto.

La última estrofa de la poesía publicada en *L'Asino* concluye con el siguiente par de versos:

“Ballano il tango tutti i bachtettoni,  
Fino al Papa col nome Gentiloni!”<sup>22</sup>

...lo cual, en un nivel superficial de comprensión, podría llevarnos a pensar que se trata del apellido del Papa (aunque en realidad basta muy poco para saber que el nombre de Pio X era Giuseppe Sarto). En cambio, un repaso a la historia política italiana de esos años permite conocer que Gentiloni era el apellido de un político vinculado al Vaticano y sumamente criticado por sectores laicos a raíz del llamado “Patto Gentiloni”, del que se hizo promotor, que regulaba las obligaciones de los católicos para con el Estado.

A riesgo de caer en lo obvio, aprovecho la sencillez didáctica de este ejemplo para recordar que este tipo de informaciones pertenece al conocimiento del contexto que todo investigador debe adquirir en relación con sus temas de estudio. En este caso, se trata del mismo principio por el cual interpretamos la virulencia de algunos textos condenatorios del tango -emitidos por autoridades eclesiásticas- a la luz de las tensiones sociopolíticas que enturbiaban las relaciones entre la iglesia católica y el estado italiano. Uno de los fuegos que alimentaban esa tensión a comienzos de 1914 era el debate que se mantenía en el senado italiano sobre la prioridad del matrimonio civil sobre el religioso a efectos legales. El tema provocaba violentos ataques mutuos entre los sectores clericales y laicos y con toda probabilidad justifica la interpretación semántica opuesta a la que presentan algunas

declaraciones pronunciadas en relación con el tango, como la siguiente (emitida por el obispo de Padua):

“Cuando una oleada de corrupción está por abatirse sobre la grey confiada a sus cuidados *no es ingerencia política* ni pretexto de ningún otro tipo, sino deber sacrosanto para un obispo el proveer a la defensa.”<sup>23</sup>

La iconografía viene en nuestra ayuda en este caso, ya que la prensa publica ilustraciones de políticos pertenecientes a bandos opuestos “luchando” a brazo partido en una danza de pareja que recibe el título de “Il tango elettorale”<sup>24</sup>, así como poco después divierte a los lectores con imágenes de clérigos -y del mismo Pio X- bailando el tango o la furlana. Las fuentes concurren para ampliar, enriquecer, controlar o corregir las informaciones y la mente de quien las consulta va ordenando el rompecabezas de una realidad que se convierte en otra: la narración.

## 5. Conclusión.

Sería posible continuar esta lista de comentarios metodológicos con otras muchas cuestiones:

-La impresionante “Carta futurista circular a algunas amigas cosmopolitas que dan tés-tango y se parsifalizan” escrita por Tommaso Marinetti en enero de 1914 nos aporta una insólita sede de encuentro entre músicas populares y cultas (con estos insuficientes rótulos seguimos entendiéndonos, pese a todo) y nos recuerda que no está de más conocer la razón por la que es esos momentos es posible relacionar dos temas tan distintos como el tango y *Parsifal*<sup>25</sup> [cfr.: Cámara, 1999]. Así como el inesperado éxito de *La Gioconda* en Milán durante la temporada 1913/14 responde al hecho de que en su segundo acto se baila una furlana (otra conexión entre ámbitos musicales distintos).

-La consulta concienzuda de periódicos nos permite conocer los motivos por los que Richepin pronunció su célebre defensa del tango: su intención de dar a conocer una comedia que acababa de escribir y que

llevaba por título “El tango” [cfr.: *Il Mondo Artistico* N° 39-40 e *Il Teatro Illustrato*, anno 9 N° 24, 15-31-12-1913].

- Declaraciones tales como: “porque la aconseja el Papa”, “porque es baile italiano”, “porque es un baile nacional” y otras similares con las que el público responde a la pregunta sobre el motivo por el que baila la furlana aportan alguna información sobre cierto nacionalismo -o chovinismo- detectable entre los italianos de entonces (si bien conviene matizar el concepto a la luz de la eventual dosis de ironía que pueden contener algunas de estas respuestas).

-El conocimiento de las numerosas informaciones proporcionadas por la prensa durante los meses anteriores a la guerra del Catorce nos permite corregir la fecha citada por el maestro de baile Enrico Picchetti en relación con la acción que habría emprendido para conseguir la aceptación del tango por parte del clero y la aristocracia de Roma [Picchetti, 1935]. El autor declara que llevó a cabo esta operación en abril de 1912 para contrarrestar la oleada de prohibiciones civiles y condenas eclesiásticas que el tango estaba sufriendo. La consulta de fuentes permite corregir esta fecha<sup>26</sup>.

-Si el estudio del estilo musical es uno de los enfoques posibles -y tal vez deseables- en relación con aquellos períodos en los que contamos con materiales que lo consientan, convendrá recordar que no todas las metodologías analíticas conducen a resultados satisfactorios. En este sentido, los análisis que realicé de acuerdo con los principios propuestos por Schenker, Meyer y otros “clásicos” del análisis musical no ampliaron mis conocimientos sobre las características del repertorio dignas de ser señaladas. En cambio, el estudio de la función estructurante del motivo melódico propuesto por Réti es aplicable a buena parte del repertorio y confirma la lógica compositiva en la conformación de cada tango en particular. Pero fue la determinación de rasgos estilísticos de diversa índole -melódica, rítmica, armónica, tímbrica, morfológica...- lo que me permitió reconstruir el lenguaje musical del tango italiano de entreguerras e identificar los elementos de contacto con el modelo rioplatense, con la música urbanopopular norteamericana y con algunos géneros españoles<sup>27</sup>. Una vez más, la pertinencia de los enfoques se juzga en función de los resultados a los que conducen y los controles cruzados de fuentes conducen a corroborar o descartar las intuiciones<sup>28</sup>.

-Por último -y para cerrar de algún modo esta retahila de comentarios- un consejo de Perogrullo: no siempre es fácil saber dónde están las fuentes, pero ello no autoriza a lanzarse al campo sin informarse previamente al respecto, salvo que se esté dispuesto a perder tiempo que en esas circunstancias es siempre precioso. Saber que las partituras de música ligera no se encuentran en la Biblioteca Nacional de Roma, sino en la de Florencia es un ejemplo de las informaciones que conviene conocer lo antes posible. Y ubicar los catálogos de las casas discográficas puede ser una empresa difícil, ya que hasta hace pocos años en las instituciones italianas nadie parece haber tenido en cuenta su importancia como documentos a conservar, pero conviene perseverar en su búsqueda, ya que constituyen la única vía para acceder a buena parte del material sonoro depositado en la Discoteca di Stato<sup>29</sup>, mientras no se proceda a su catalogación informatizada. Pero éstos ya son normales vicisitudes que no siempre el investigador puede prever o evitar.

## NOTAS

<sup>1</sup> Los años treinta constituyen un ejemplo, por cuanto es entonces cuando surgen canciones destinadas a entrar en el folklore urbano del país por la vía de la memoria colectiva de sus habitantes. *Chitarra romana, Violino tzigano, Tango del mare, Creola, Il tango delle capinere, Tango della gelosia, Tango vagabondo, Miniera y Agata* son los principales tangos italianos que han superado la barrera selectiva del tiempo.

<sup>2</sup> Por ejemplo, *Agata* (un tango de Pisano y Cioffi cuya “italianidad” es explícita incluso en el contenido semántico) fue presentado en el teatro -y en la posterior edición discográfica- como “vero tango argentino” por el cantante y actor Nino Taranto. Más flagrante es el caso de la voz “tango” en el prestigioso *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti* editado por UTET, donde se omite toda referencia al género italiano.

<sup>3</sup> Entre los compositores-intérpretes que sirvieron como puente estilístico entre estos dos períodos de la historia del tango y que siguen activos, se cuentan: Wolmer Beltrami -que comenzó a actuar en los años Treinta, cuando era adolescente- y Castellina -nombre artístico de Roberto Girardi, quien recibió su primer acordeón a piano de manos del movimiento fascista para tocar ante Mussolini en Roma- y es considerado por los compositores de liscio como más fecundo modelo estilístico de tango italiano.

<sup>4</sup> *Società Italiana degli Autori ed Esecutori*.

<sup>5</sup> Una continuidad entendida en sentido amplio, es decir, con inclusión de las rupturas y testimonio del cambio.

<sup>6</sup> Piedigrotta es el nombre de un santuario mariano ubicado en las proximidades de Nápoles que es meta de peregrinajes y en el que se desarrollaba un festival canoro que a principios del siglo XX indujo a las editoras de música a incluir una hoja -llamada también Piedigrotta- en la que incluían las partituras y los textos de las canciones más exitosas.

<sup>7</sup> Cfr. los tangos de Francesco Guccini y Paolo Conte, el CD *alarming States* de la Natise Sound, o las piezas de Mauro Negri en el CD *Poirot* producido por la Splasc(h) Records.

<sup>8</sup> *Cafetín de Buenos Aires*, de Santos Discepolo y Mariano Mores.

<sup>9</sup> *Io conosco un bar* (de Marf y Mascheroni).

<sup>10</sup> Algo similar sucede por esos años en España, donde las páginas del diario conservador *ABC* contienen la mayor abundancia de datos sobre la recepción del tango en este país.

<sup>11</sup> *L'Italia*, 17-1-1914.

<sup>12</sup> *Rassegna Contemporanea*, 25-1-1914.

<sup>13</sup> *L'Italia*, 17-1-1914 .

<sup>14</sup> *Il Corriere della Sera*, 2-1-1914.

<sup>15</sup> *L'Italia*, 17-1-1914.

<sup>16</sup> Interrogado sobre los motivos de su invención, Jean Carrère asegura que actuó movido por el deseo de combatir una danza fea y triste “y porque la fealdad y la tristeza son una inmoralidad” [*Il Corriere della Sera*, 5-2-1914]. Pero en alguna fuente se sugiere que su mujer es profesora de danzas en París y pretende ganar alumnos enseñando a bailar la furlana (no he podido confirmar la veracidad de este dato y por lo tanto lo mantengo como hipótesis).

<sup>17</sup> *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Torino, Utet, 1987, p. 307.

<sup>18</sup> *El tango argentino*, humorada en un acto y tres cuadros, música: Valverde y Foglietti. Letra: Luis de Larra y Miguel Fernández La Puente. Estreno: 18 marzo 1914, Teatro Cómico, Madrid. [catálogo SGAE 4051]. Cfr.: Cámara, 1993.

<sup>19</sup> “El Papa no quiere al tango porque a menudo/ el caballero empuja y se refriega/ sobre la panza de su compañera,/ quien hace más o menos otro tanto. En cambio la furlana es más agradable:/ la mujer baila, el hombre la sigue,/ y el único contacto permitido/ se produce en la espalda. Mas, una baile que es del siglo pasado/ con las faldas estrechas mal se danza/ y el Papa en ésto no había pensado//¿Cómo quieres que se muevan? Sólo resta /que la Curia permita, con un permiso especial, / que las señoras se alzen las faldas.”. *Trilussa, Ommini e Bestie* (1913), Milano, Mondadori, 1922.

<sup>20</sup> “Bailaba David ante el arca/ bailaba Salomé con San Juan/ y baila de San Pedro también la barca/ todo *baila/engaño* desde hace mil años/ que de danzas la Iglesia jamás fue parca/por el contrario...entre fraudes, maleficios y engaños/

hizo siempre bailar la Humanidad/ para saciar su voracidad”. *L'Asino*, 24-1-1914.

<sup>21</sup> Otro breve ejemplo de las informaciones escondidas en un texto es el verso contrafactum que me cantaron entre risas dos adultos de la localidad italiana de Bassano Romano durante una exhibición de un conjunto que tocaba músicaailable en ocasión de la fiesta local estiva de un partido político. Con música de la conocida “Macarena” -que muchos creen de origen sudamericano, - reemplazaban el primer verso de su estribillo por: “Ostia, Fregene, Ladispoli, Maccarese” y reconocían que se adaptaba bien a su entorno. Es fácil saber que se trata de cuatro localidades de la provincia de Roma, a la que pertenece Bassano Romano, y entender que la observación previa que me formularon (“La Macarena no es sudamericana, sino italiana. Los mismos sudamericanos han adoptado esta variante aquí”) esconde un mecanismo de apropiación -bien que de escasa trascendencia- formulado en clave festiva. En Cámara 1999 se exponen otros fenómenos que requieren un conocimiento idiomático específico, como es el caso de los tangos bilingües.

<sup>22</sup> “Bailan el tango todos los santurrones / hasta el Papa con nombre Gentiloni”

<sup>23</sup> *Il Corriere della Sera*, 20-1-1914. Las cursivas son mías.

<sup>24</sup> Si Carlos Vega la hubiese visto cuando escribió aquello de que en las esquinas de los suburbios rioplatenses “se bailaba peleando” y que “los hombres de todo el mundo danzan hacia adelante por un recelo porteño” -1956: 200- la habría incorporado a su serie de documentos probatorios.

<sup>25</sup> En 1913 se cumplen los treinta años de la muerte de Richard Wagner y por ello queda sin efecto su prescripción de limitar la representación de Parsifal al *Festpielhaus* de Baureuth. Por este motivo, ese año numerosos teatros líricos de todo el mundo montan esta obra, lo cual provoca comentarios casi cotidianos en la prensa.

<sup>26</sup> De paso, la descripción que traza Picchetti de sus sensaciones al bailar el tango con su mujer ante el público constituye una declaración acerca de la actitud comunicativa permeada de profunda comprensión mutua entre los componentes de la pareja, requisito que los bailarines siguen señalando hoy como indispensable para la correcta y gratificante realización de esta danza (véase la carta de Antonello Lanzi, por ejemplo).

<sup>27</sup> La aplicación de este método de análisis musical, que Nattiez señala

como “tal vez el más practicado por el etnomusicología” [1989: 127] y que ha sido utilizado también por en musicología histórica, requiere siempre una adaptación al tipo de música estudiado y a los objetivos perseguidos.

<sup>28</sup> Por ejemplo, la lectura del texto de Adorno sobre la música ligera [1971, orig. 1941] permite confirmar que la macroforma de los tangos italianos de entreguerras responde a una receta consensual. Por otra parte, en los catálogos de las casas discográficas encontramos la enorme difusión de canciones locales o extranjeras que son imitadas -cuando no directamente plagiadas- por creadores locales (es el caso del tango *Fammi sognar* de Simonetti y Liberati, que es paráfrasis de la famosa *Santa Lucia* de Cossovich y Cottrau, y también el de *Signora* de Godini y Penati, que imita la estructura melódica y armónica de *Amapola*, de Lacalle).

<sup>29</sup> Nombre de la fonoteca nacional italiana.

## BIBLIOGRAFÍA

Sobre los marcos teóricos utilizados en mis trabajos sobre el tango italiano, remito a la bibliografía contenida en los textos que he publicado al respecto.

**Adorno, T. W. (1971):** *Introduzione alla sociologia della musica*, Milano, Einaudi [ed. orig.: 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie. Awölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Ed. orig. del ensayo citado: 1941, “On Popular Music” (con George Simpson), en: *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9: 17-48].

**Cámara, E.**

**(1993):**, “Tango de ida y vuelta”, *Revista de Musicología*, vol. XVI N° 4, *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología “Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones”*, Madrid, 3-10/IV/1992: 2147-2169.

**(1995):** “Scandales et condamnations: l'introduction du tango en Italie (1913-1914)”, en: PELINSKI, Ramón, ed., *Tango nomade (études sur le tango transculturel)* Montréal. Triptyque: 173-234.

**(1996):** “Recepción del tango en Italia”, *TRANS (Revista Transcultural de Música)* 2, <http://www2.uji.es/trans/>

**(1998):** “Rasgos musicales de los tangos italianos de entreguerras”, en: Luis Costa (editor), *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Valladolid, 22-24 de marzo de 1996), Santiago de Compostela. Sociedad Ibérica de Etnomusicología: 179-190.

**(1999):** *Passione argentina (tanghi italiani tra gli anni Venti e Trenta)*. Roma. Discoteca di Stato.

**Cámara, E. y Campra, R. (1988):** “El tango rioplatense: un mito urbano”, *Heteroglossia(Quaderni dell'Istituto di Lingue Straniere, Università degli Studi di Macerata)* 2, Ancona. Nuove Ricerche: 157-159.

**Martí, J. (1996):** “El patrón de rechazo. Música denostada y práctica científica musicológica”, *Nasarre* 12/2: 257-282.

**Nattiez, J.-J. (1989):** *Musicologia generale e semiologia*. Turín, E.D.T. [ed. orig.: 1987, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris. Christian Bourgois éditeur].

**Pichetti E. (1935):** *Mezzo secolo di danze. Ricordi della mia vita e del mio insegnamento. La danza attraverso i secoli. Ballerini celebri. Balli antichi e moderni. Comportamento in società*. Roma. Vis.



# Luis de Pablo: notas para una etnomusicología surrealista

Gotzon Ibarretxe Txakartegi  
Universidad Pública de Navarra

## Resumen

Si el montaje surrealista halló su forma más adecuada en el *collage* de objetos, textos y colores, lo que se puede entender como etnografía surrealista, o la etnografía inspirada en esa tradición, insiste también en la superposición de fragmentos, identidades y tradiciones. En el caso de la actual etnografía vasca hay quien señala la carencia de un complemento surrealista a la pasión primitivista autóctona del barandiaranismo; y con ello, reivindica más mestizaje entre esencias culturales vascas y la fragmentariedad de las formas caóticas del momento. Así pues, partiendo de esa idea, trataré de mostrar un ejemplo de creación musical híbrida que, más allá de cánones académicos, se mueve a través de diversos países, culturas, lenguas y géneros: la obra musical de Luis de Pablo y su pensamiento.

## Laburpena

Muntaia surrealistak objektu, testu eta kolorezko collageetan aurkitu baldin bazuen bere formarik egokiena, etnografía surrealista bezala uler daitekeen, edo tradizio horretan iradokitako etnografiak, pusketa, nortasun eta tradizioen gainjarpenean dihardu baita ere. Egungo euskal etnografiaren kasuan, barandiaranismoaren bertako primitiboekiko zaletasunaren aurrean, osagarri surrealista baten gabezia nabarmentzen duenik ere bada; eta horrekin, iraganeko euskal esentzia kulturalen eta oraingo anabasazko formen zatikakotasunaren artean mestizaje gehiago berreskatzen du. Hala bada, ideia horretatik abiatuz, kanon akademikotaz landa, zenbait lurralde, kultura, hizkuntza eta jenerotan zehar mugitzen den musikagintza hibridoaren adibide bat azaltzen saiatuko naiz: Luis de Pablo-ren lan musikala eta bere pentsamendua.

El objetivo de esta comunicación no es otro que plantear una pequeña reflexión sobre el quehacer etnomusicológico en relación a ciertos cánones disciplinarios y valores ideológicos. Para ello, parto de un trabajo previo realizado en torno a cuatro compositores vascos de la Generación del 51, de los que retomo el caso

de Luis de Pablo<sup>1</sup>. Además, me ubico en el meollo de una reciente discusión en torno a la antropología vasca y su relación con la ideología nacionalista. Por lo que el título de esta comunicación resulta de parafrasear el onceavo capítulo “Euskadi fantome: Notas para una etnografía surrealista” del libro del antropólogo Joseba Zulaika *Del Cromañón al Carnaval: Los vascos como museo antropológico* (1996), del que extraigo algunas ideas que considero válidas para introducir y resituar la obra y el pensamiento del compositor bilbaíno.

En efecto, la discusión parte de ese libro donde -entre otras muchas cuestiones- Zulaika propone la figura del poeta Mikel Lasa y su obra *Memory Dump* como “ejemplo singular de escritura híbrida y errante, moviéndose entre diversas lenguas, culturas, países, géneros, sensibilidades, sin imposiciones autoriales ni cánones literarios ni muletas disciplinarias” (1996:242-243): un texto que recoge a modo de collage poemas, ecos carnalescos de viajes lejanos, citas, inscripciones corporales, sueños, comentarios literarios, sociales o sobre el estado del conocimiento, sobre el quijotismo vasco, recuerdos, notas biográficas, etc.

El texto de Lasa representaría el modelo ideal de etnografía surrealista, en la Euskadi que va de 1960 hasta 1990, entendiendo este tipo de literatura etnográfica como estilo de escritura que recrea, cuestiona, provoca y transgrede paródicamente las normas más básicas de la cultura, la vida, arte e ideología de una sociedad; esto es, una escritura etnográfica crítica que recurre a la parodia como tropo fundamental, pero configurando un para-canto que no necesariamente resulta ni del desprecio, ni la imitación satírica, ni la ridiculización burlesca (ibid.:226).

En suma, la de Zulaika sería una propuesta para una antropología posmoderna vasca -influenciada mayormente por Benjamin- que trataría de complementar la tradición primitivista del barandiaranismo, y se inspiraría en el montaje surrealista del collage, para interpretar la Euskadi fantasmática del fin de milenio, donde se yuxtaponen las ruinas del museo de San Telmo y el esplendor del Guggenheim, o los fetiches cromañones con los caballos-miniatura de las cuevas de Santimamiñe y la cultura modernista del glamour/carnaval americano con las esculturas minimalistas de Nueva York. Todo ello sería también una manera de

cuestionar la autoridad omnipresente y omnisciente del autor, así como la reproducción de dicotomías esencializadas como tradicional/moderno, étnico/cosmopolita, nacionalista/antinacionalista; presentando así a Euskadi como un país privilegiado para cuestionar grandes narrativas de la modernidad producidas por la Razón, el Estado o el Arte Universal.

Ahora bien, estas ideas han tenido contestación, cuando menos, por falta de coherencia, ya que -como dice C. Martínez Gorriarán- “Zulaika realiza auténticos portentos de equilibrismo para sostener simultáneamente, y como partes conexas de un todo, dos concepciones antagónicas de la etnografía: el etnicismo ahistórico de Barandiarán y la posmoderna. Concepciones que vincularían coherentemente una continuidad histórica, que atraviesa la concepción histórica de Caro Baroja y la última renovación del «*etnicismo científico*» (1997:206). Por otro lado, Zulaika contrapone al modelo surrealista la “etnografía proustiana” de Mikel Azurmendi: un tipo de etnografía, paradójicamente, cercana a Zulaika en cuanto a presupuestos epistemológicos de inicio, aunque acusada por éste de no cumplir debidamente con la tarea propia del etnógrafo; es decir, llegar a descubrir el “punto de vista del nativo”, a través de un “trabajo de campo” basado en las voces de los informantes.

Según C. Martínez, desde la perspectiva de Zulaika se desestiman la experiencia biográfica y las aportaciones memorísticas propias, en aras de una memoria colectiva supuestamente desvelada mediante las respuestas de esos informantes. Así, el etnógrafo vasco tiene que fingir hasta el final que está descubriendo al otro, nativo, en vez de presentar la “reconstrucción del sentido de lo vivido mediante activación proustiana de la memoria, uso de todas las informaciones disponibles para configurarlas en una explicación probable, y asunción de la responsabilidad propia en lo significado”. Y es precisamente en esta línea en la que M. Azurmendi ha configurado sus obras acerca de la cultura tradicional vasca; inspirándose así en “una concepción enciclopédica de la investigación que, contra el aislamiento etnográfico en el trabajo de campo, requiere de todas las disciplinas humanísticas” (ibid.:215). Y es por ello, también, que Azurmendi ha practicado una etnografía libre de ataduras científicas y etnicistas, en sintonía con una tradición ilustrada, comprometida únicamente con la emancipación y misión civilizadora de la cultura.

Sin duda, este posicionamiento de clara ascendencia ilustrada también ha hecho mella en el mundo de la creación artística, y en concreto entre los autores de las vanguardias históricas, que muchas veces han operado con esas mismas herramientas conceptuales, o similares. Pero, además, los movimientos de vanguardia han vehiculado modelados comunes, de entre los cuales quizás sea el surrealismo la corriente que más fronteras disciplinarias ha franqueado. De hecho, la versatilidad de los collages surrealistas ha posibilitado la hibridación en ámbitos diversos como la pintura, poesía, ensayo, música, etc. Y es desde esta óptica que planteo aquí el encuentro entre la obra musical y el pensamiento de un compositor, Luis de Pablo, con las propuestas más recientes en materia antropológica y, por extensión, etnomusicológica.

Conviene recordar que en la actualidad el mundo etnomusicológico vasco no tiene la suerte de disponer de textos escritos por personalidades de la talla de Zulaika o Azurmendi, sobre los cuales plantear una discusión paralela; ni unas críticas tan certeras como las de C. Martínez. Por ello, es preciso aprovechar los destellos creativos que puedan apuntar hacia esa etnografía -o en este caso, etnomusicología- surrealista sugerentemente apuntada por Zulaika. De ese modo, también, tomarán sentido esas críticas, frente a posibles interpretaciones etnicistas de -al menos- lo que se hace y se ha hecho hasta el momento.

Para empezar, ante el riesgo de afirmar que todo puede ser considerado etnomusicología, y sin esperar que ninguna autoridad o comunidad académica otorgue tal distinción -como ocurría con la obra poética de M. Lasa (ibid.:215)-, trataré de mostrar que las ideas de Luis de Pablo acerca del significado y uso de referentes culturales diversos, son sólo eso: notas para una etnomusicología surrealista; ahora bien, esta vez coherentemente orientada en un sentido no etnicista. Además, trataré de ver el modo en que sus ideas son consecuencia de una trayectoria biográfica, y la manera en que éstas vienen plasmadas en sus creaciones musicales. Veamos esto.

Es cierto que para hablar de la música de Luis de Pablo (n. 1930) no basta con diseccionar analíticamente sus partituras, sino que es preciso ahondar en toda una dimensión intelectual o de pensamiento que él ha desarrollado a lo largo de muchos años. Sin embargo, el alcance y la exhaustividad de sus ideas es tal que, para las dimensiones de esta

comunicación, me conformaré con resaltar algunos de los puntos más sobresalientes que inciden directamente en el cómo y para qué valerse de diferentes culturas musicales a la hora de componer.

Es de reseñar el gran interés de Luis de Pablo por el estudio de las tradiciones musicales no occidentales, que incluso proyectó en sus experiencias como profesor (fundamentalmente en Estados Unidos y Canadá, en menor medida en España, y esporádicamente en Francia, Italia, Japón, Argentina, etc.), donde L. de Pablo enseñó lo que menos cabida tenía y tiene en los Conservatorios de música occidentales; es decir, el análisis formal y estudio de las obras más representativas del presente siglo, y el estudio de la forma, la escalística, los juegos rítmicos y tímbricos, etc. de diversas tradiciones musicales no occidentales. Todo ello lo hacía -según él- con el propósito de “mostrar cómo y en qué algunos aspectos de las músicas no occidentales pueden estimular la imaginación de un joven compositor de nuestra tradición. No se trataba de una lectura etnomusicológica, sino claramente utilitaria” (Pablo, 1993:1-2).

El conocimiento de nuevas tecnologías y el estudio de las mal denominadas “músicas étnicas” se encontrarían dentro de lo que él considera no sólo recomendable, sino imprescindible a la hora de enseñar a componer (Pablo, 1993:4)<sup>2</sup> Además, para el compositor bilbaíno, la música tiene un cometido muy importante en la sociedad y éste es el de su “contenido ético” o búsqueda de sentido en el contexto de vida específico del creador. Esta idea reivindicada desde sus primeros escritos se va a convertir en *leitmotiv* a lo largo de su vida. Según él, el músico tiene dos posibilidades a la hora de tomar partido en ese contexto de vida: convertirse libremente en una fuerza transformadora que aspira a más altas cotas de excelencia o “perfectibilidad humana” y para el mayor número de individuos posibles o, por el contrario, apoyar a un determinado interés de grupo -o el apoyo indirecto mediante la inhibición- (Pablo, 1968:30) . Será la primera opción, sin duda, la representativa del “contenido ético” que él defiende para la creación artística. En este sentido, para L. de Pablo, el arte y los artistas tienen una función histórica trascendental que cumplir, y es conseguir mediante sus logros artísticos un avance cualitativo y cuantitativo en la configuración de la conciencia colectiva.

Pero, para cumplir con ese comportamiento ético, el creador tiene que estar estéticamente avanzado. Muy al estilo de los artistas de vanguardia lo estético no es un añadido prescindible, sino un componente fundamental en el entramado cultural. Por ello, lo más importante será que el artista, en este caso el compositor, no focalice su obra en una sola dirección y adopte una actitud antidogmática y abierta a las múltiples realidades. Dice así:

“De ahí que hayamos dicho tantas veces que el compositor debe ser un intelectual, que la intuición sola no basta y que es preciso un compromiso real con su momento, en lo que éste tenga de más rico y contradictorio. Por así decirlo, la lucha diaria para arrancar una parcela del inconsciente en favor de la consciencia, en la seguridad de que el material que aquél nos ofrece no se ha de acabar, no en una, sino en cien vidas de implacable autoanálisis. En el caso contrario, el riesgo inminente de absoluto voluntarismo (...) siempre podrá entorpecer el que debiera ser progresivo desarrollo de la contemplación y creación libres”  
(Pablo, 1968:37-38)

Es evidente que hay una relación entre el pensamiento de L. de Pablo y la tradición de los racionalismos de comienzos del siglo XX, puesto que la idea del creador que investiga y trabaja activamente en la vanguardia del arte para, luego, servir más y mejor a la sociedad, es común a gran parte de las vanguardias racionalistas históricas como el constructivismo, la Bauhaus o De Stijl. Por otra parte, la propia actividad de L. de Pablo como compositor es una proyección consecuente de sus postulados teóricos, ya que no ha cejado nunca en el empeño de compromiso y búsqueda de las más variadas formas de acceso a las diferentes realidades musicales del mundo.

Esa misma creencia en el creador de vanguardia como avanzadilla y único capaz de madurar la conciencia colectiva por medio de su “verdadero arte”, acompaña también a la idea de que la expansión de la “música de consumo” va unida al genocidio cultural y a la pérdida de identidad (algo, sin duda, criticable, pero en el que no entraré ahora). Luis de Pablo traslada el tono dramático de su discurso al hecho de que se implante a nivel mundial esa música occidental de consumo; de ahí que afirme lo siguiente:

“La agresión constante de la música occidental de consumo, traducida a los «dialectos± locales, está arrinconando a las diversas tradiciones que otras culturas han producido. Es del dominio público que empieza a resultar más fácil escuchar la tradición iraní en París que en Teherán (...) Hoy por hoy las tradiciones musicales no occidentales no parecen ofrecer un punto de apoyo suficiente como para, desde ellas, asimilar lo que crean oportuno sin perder su identidad y pudiendo escoger libremente. Sin duda no es culpa suya. Un ejemplo entre mil: en los últimos años se ha asistido a un sarampión apasionado por las polifonías africanas entre bastantes compositores occidentales. Paralelamente, se ha producido una música urbana en las ciudades del Africa Ecuatorial, basada en los detritus tecnológicos y estéticos de la música occidental de consumo” (Pablo 1994:3).

Como se ve, De Pablo denuncia la “pérdida de identidad” que puede suponer la imposición de modelos y modas musicales operada en el encuentro de culturas, más que nada cuando una sociedad, como la occidental, actúa desde el poder y el dominio económico sobre otras. Sin embargo, esto no nos puede llevar a equívocos y pensar que para el compositor bilbaíno la música de un grupo social determinado sea un bien cultural que hay que preservar del peligro de contacto exterior. Es justamente lo contrario lo que él propone, ya que ha reivindicado desde siempre, y lo sigue haciendo, con toda su fuerza retórica y capacidad creadora, el mestizaje cultural. Para él, es razonable pensar “que no hay forma de evitar, QUE NO SE DEBEN EVITAR los cruces culturales, que es necesario conservar todo lo válido que la técnica musical haya podido producir donde y cuando sea” (Pablo, 1994:2). En este sentido, matiza sobre el tipo de relaciones que debieran establecerse entre las culturas, y reivindica la actitud de “no educarLE, sino educarNOS mutuamente” (ibid.:3).

Es en esta línea de pensamiento donde hay que ubicar, también, el discurso sobre los nacionalismos de L. de Pablo. De ahí que cuando opina sobre los nacionalismos en el área musical luso-hispano parlante -entendiendo que se refiere sólo a la Península Ibérica-, plantea el concepto de autarquía como algo contrapuesto al concepto de interdependencia cultural. Dice así:

“Si hoy tiene algún sentido hablar del área musical luso-hispano parlante como entidad autónoma, ese sentido no puede ser sino táctico: hacerse presente en el mundo de la cultura musical por el único procedimiento conocido: calidad en el producto, en su presentación y en su estudio. La época de los nacionalismos mesiánicos debiera pertenecer al pasado: sus manifestaciones actuales no son demasiado estimulantes. Nuestras raíces, si no están dañadas por tantos años de incuria (no precisamente «liberal»), deben ser redefinidas, RE-vividas constantemente. Y ésa es una de las tareas del artista, asistido por un marco cultural de límites siempre fluctuantes pero cada vez más amplios. Pensar hoy en una autarquía musical es como pensar en una autarquía económica. En un mundo tan interdependiente como el nuestro, es necesario, primero SABER DE QUÉ SE DISPONE y después obrar con inteligencia abierta y preparada. Pero soñar con un aislamiento apoyado en un espíritu nacional eterno e inamovible es, no ya absurdo, sino estéril y hasta suicida” (Pablo, 1994:4).

También se muestra muy escéptico cuando se le pregunta por la tradición musical española: tradición que -como dice él- “si existe, es una tradición con hipo, o como el Guadiana, que aparece y desaparece” (García, 1987:15); incluso niega la existencia de una tradición compartida, a modo de lo que desde una interpretación nacionalista ha venido en llamarse *escuela nacional*. Al menos lo niega en referencia a algunos autores anteriores al siglo XIX:

“Es absurdamente abusivo, por ejemplo, que Arriaga sea un compositor español. Cuando hacía su música no existían las escuelas nacionales. Arriaga suena a lo que es: un discípulo de Cherubini y Fetis con grandísimo talento. (...) Con Victoria ocurre lo mismo: es español porque nació en Ávila, pero su música es franco-flamenca pasada por Italia. Era un estilo internacional y se precisaría un oído muy fino para distinguir a un polifonista español de un italiano o un francés. Lo que se llama escuelas nacionales es un fenómeno muy preciso y concreto que se produce en un momento muy determinado. Proyectar fantasmas actuales sobre el pasado me parece abusivo, además de una forma de perder el tiempo” (Villasol, 1990:29).

Por lo demás, según de Pablo, ante la imposibilidad actual de ese proyecto colectivo de comunidad española, perdido hace tiempo, el

concepto mismo de “identidad española” queda en el aire, y al creador no le queda más remedio que lo personal y lo minoritario. Esto es, el creador puede enraizarse en diferentes ámbitos culturales que están más en sintonía con su sensibilidad y sus inquietudes que los lugares de origen. En su caso personal, dice: “Creo que compongo para un grupo de gente, internacional, pero reducido” (García, 1987:21)

Existe, por lo tanto, en Luis de Pablo un deseo de resolver esa lucha permanente entre libertad individual e identificación con un colectivo. Por un lado, se siente vinculado a distintas realidades socioculturales que repercuten hasta niveles inconscientes, y dice: “los seres humanos tenemos muchas raíces y muchas de ellas, créame que ni las conocemos” (Gandariasbeitia, 1994:52). Por otro lado, reclama la libertad necesaria para actuar a su manera con el carácter y la sensibilidad personales: “Lo único que he reivindicado siempre es la libertad de hacer lo que quiera en música, expresarme libremente. ¿Puede encontrarse en esto el temperamento español? Es posible, pero por definición todo temperamento es inaccesible y por tanto no sabemos en qué consiste” (Villasol, 1990:29)

Es esa libertad que él reclama para sí la que explica que su exhaustivo catálogo de obras esté no sólo repleto de materiales recogidos de diversas culturas musicales mundiales, sino que además en esas obras utilice variadas técnicas compositivas: desde la introducción de tríadas mayores y menores en un contexto musical no tonal, hasta la configuración de formas musicales aleatorias. Su estilo, muchas veces tildado de ecléctico, responde, en todo caso, a ese anhelo de enriquecimiento personal y, quizás, a lo que Marco había calificado como “la vieja utopía del hombre universal” (Marco, 1971:24). Pero veamos cómo se traduce esto en el terreno de la creación musical.

Cabría preguntarse por el papel que juega, en concreto, el folklore dentro de su concepto de identidad. Y también, cabría preguntarse acerca de la razón -o quizás la sinrazón- del uso del material folklórico en la música actual. Indudablemente, a Luis de Pablo el folklore no le interesa como seña de una identidad determinada o bandera de ninguna ideología nacionalista. Por otra parte, es verdad que la importancia del elemento popular en la creación pablana es, como dice él, muy “sui generis”, ya que después de un primer rechazo por los nacionalismos musicales, a

partir de los años sesenta comenzó a interesarse por las tradiciones musicales de todos los rincones del mundo, y es entonces cuando pensó en el sentido que podía tener en su música el uso de esos materiales musicales tradicionales. Decía lo siguiente: “Pensé que mi música podía ser un elemento de unión con otros hombres, que podía entenderse hasta en las antípodas” (Zubikarai, 1982:7).

También los elementos del folklore vasco que podemos encontrar en su música tienen que entenderse desde esa perspectiva de diálogo intercultural, como cuando, por ejemplo, en su pieza *We* -para cinta magnética, escrita en su primera versión entre 1969-70-, trata de establecer una reciprocidad entre vascos y polacos, configurando unos momentos climáticos mediante el sonido manipulado de una *triki-trixa* vasca y una música de boda polaca. Durante los cuarenta minutos de duración que tiene la obra se presentan los más variados acontecimientos sonoros: desde el gregoriano, cantos litúrgicos persas o de la Iglesia copta etíope, o cantos e instrumentos tradicionales de África, Asia, Perú, Méjico, Cuba, etc.; hasta voces en lenguas tibetana, armenia, malgache, sánscrito, bamileke, vietnamita, etc., o fragmentos de discursos políticos.

Para entender aún mejor cómo funcionan los procesos identitarios en L. de Pablo es importante conocer estas piezas musicales escritas a partir de los años sesenta, cuando -como he dicho- él manifiesta un interés por las diferentes tradiciones musicales. Por otro lado, hay un gran período en la creación de L. de Pablo caracterizado por la composición a través de lo que en un principio se denominaron “unidades mínimas de comunicación musical” y luego pasaron a llamarse simplemente “módulos”. Estos módulos consisten en elementos formales autónomos que se pueden combinar libremente. Además, la práctica modular es una buena plataforma para componer *collages*, por esa potencialidad de los módulos para actuar como unidades expresivas mínimas o microestructuras que se pueden juntar para conformar una macroestructura o unidad mayor y diferente.

La característica principal de los módulos es, en efecto, su capacidad para funcionar como unidades expresivas autónomas y, a su vez, la capacidad de combinarse para crear estructuras diferentes y de dimensiones mayores; de manera que la tarea del compositor no difiere mucho de la del *bricoleur* lévi-straussiano que toma sus elementos de los

restos fragmentados de viejas cadenas sintagmáticas para construir con ellos ese nuevo paradigma. Como dice el propio Lévi-Strauss, el *bricoleur* “no opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos” (Lévi-Strauss, 1984:35). Pues bien, también el compositor bilbaíno es un *bricoleur* y cumple con ese mismo cometido cuando confecciona sus *bricolages* multiculturales.

Así, por ejemplo, en otra obra de raíz modular como *Zurezko Olerkia* (Poema de madera, 1975) trata de establecer un puente de conexión entre el sonido de la *txalaparta* y la música de ciertos indios americanos. El propio L. de Pablo explica que la idea surgió a raíz de la lectura de un artículo que describía la música que ejecutaban esos indios americanos por medio de maderas y huesos. Fue entonces cuando se le ocurrió plantear una especie de desagravio a una cultura machacada por españoles y anglosajones, emulando su plástica a través de los maderos percutidos de la *txalaparta*. De manera que, según L. de Pablo, la obra podría ser “un canto ancestral vasco rodeado de una serie de voces que fueran como la encarnación de un mundo en paz” (Rupérez, 1983:14)

Como se ve, el carácter humanista, también utópico, de su música viene de la mano del mestizaje cultural que siempre ha propugnado. Por ello, más que una utilización ingenua del folklore hay que hablar de una interpretación consciente de éste. En este caso, se trata de una interpretación claramente orientada hacia esa perfectibilidad humana ya apuntada. De modo que no existe el menor resquicio etnicista en sus presupuestos de partida, y si nos atenemos al concepto de identidad -de procedencia múltiple, sin centros- que él maneja, la relación entre creación e identidad se hace casi intangible.

Es más, debido al desapego intencionado con el que se vincula a toda tradición, es difícil hablar de vasquidad o españolidad en la obra de L. de Pablo. En el caso de la vasquidad de su obra, por ejemplo, ésta coincidirá con la suya personal, no bastando con decir que una obra es vasca porque el autor es vasco de nacimiento, sino porque ese autor participa de esa cultura vasca en alguna medida y de un modo determinado. Así pues, el aporte experiencial personal y la intención de uso coinciden con el uso efectivo de unos referentes, esta vez tradicionales: contenido y forma son dos aspectos de la misma cosa y se enmarcan en una misma unidad de sentido.

En definitiva, y para acabar, se puede decir que la obra de Luis de Pablo es un ejemplo de creación híbrida guiada por un pensamiento que se mueve a través de diversos países, culturas, lenguas y géneros, más allá de imposiciones autoriales, cánones académicos y corsés disciplinares. Aquí sí que se puede afirmar que frente a las recolecciones intemporales del P. Donostia, plasmadas en su obra etnomusicológica y en sus partituras, el pensamiento y las partituras de Luis de Pablo son un complemento interesante, que registra singularmente el surrealismo etnomusical del País Vasco de las últimas décadas, a modo de *collages* de ideas y formas poético-musicales. Pero el surrealismo etnomusical pablano es creíble, no por los *collages*, sino por lo que inspira a éstos; es decir, su compromiso humanista con la cultura y la creación como procesos de liberación; y en lo que le ha tocado vivir, una emancipación de sentidos etnicistas, más concretamente nacionalistas, vengan éstos de donde vengan.

## NOTAS

<sup>1</sup> El trabajo de investigación lleva por título “Identidad y creación musical vasca en torno a la Generación del 51: A. Larrauri, A. González Acilu, C. Bernaola y L. de Pablo”, y lo realicé gracias a la Beca de Musicología (año 1996) concedida por la BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa).

<sup>2</sup> Evidentemente, estas palabras son de hace bastantes años, y de un momento histórico de especial tono reivindicativo, sin embargo se puede decir que, aunque con algunos matices, L. de Pablo se ha guiado, básicamente, por unas coordenadas de pensamiento similares.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Gandariasbeitia, M. J. (1994):** “Luis de Pablo: compositor”, en *Deia* 22/3/94.

**García del Busto, J. L. (1987):** “Un diálogo con Luis de Pablo”, en *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid. Taurus.

**Lévi-Strauss, C. (1962):** El pensamiento salvaje. México. FCE, 1984.

**Marco, T. (1971):** Luis de Pablo. Madrid. Dirección General de Bellas Artes.

**Martínez Gorriarán, C. (1997):** “Antropología fantome: sobre la literatura etnográfica vasca reciente”, en *Cuadernos de Alzate* 17. Diciembre de 1997, pp. 204-217.

# MÚSICA Y EDUCACIÓN



# Educación musical y pedagogía crítica

**Jordi Raventós Freixa**

IES de Sabadell

## *Abstract*

Due to the inclusion of the music Education in the curriculum of the Secondary Education in Spain some years ago, the research in Music is acquiring a new dimension. Through the ethnomusicology, the music Education can be understood from a multicultural perspective. In this way, the research in music Education can be designed on the base of an interdisciplinary gathering of the critic education, the cultural studies and the ethnomusicology, so the reflection on the terms of this gathering and the implications offeral establishes a previous steps necessary for the development of multiculturalism in the music Education.

## *Resumen*

Desde hace algunos años, y con motivo de la inclusión de la educación musical en el currículum de la enseñanza secundaria, la investigación en música está adquiriendo una nueva dimensión. A través del prisma de la etnomusicología, la educación musical puede entenderse desde una perspectiva multicultural. En este sentido, la investigación en educación musical puede diseñarse sobre la base de una confluencia interdisciplinar de la pedagogía crítica, los estudios culturales y de la etnomusicología, por lo cual la reflexión acerca de los términos de esta confluencia y las implicaciones que ofrece constituye un paso previo necesario para el desarrollo de dicha multiculturalidad en la educación musical.

El objetivo de esta intervención es contribuir al debate acerca de las prácticas de investigación y docentes en educación musical desde una perspectiva multicultural. La idea central es que dichas prácticas pueden diseñarse sobre la base de una confluencia interdisciplinar de la pedagogía crítica, los estudios culturales y la etnomusicología. ¿En que términos puede producirse esta confluencia y que implicaciones ofrece?.

## Pedagogía crítica

En primer lugar, la pedagogía crítica es una teoría general de la educación que nos puede proporcionar un marco general para entender la práctica docente. En este sentido, la pedagogía crítica constituye una respuesta a la pedagogía tradicional centrada en el proceso de transmisión de información y resalta la importancia del conocimiento informal que los alumnos construyen en medios externos al aula. La pedagogía crítica asume y toma conciencia que, la actualidad es

“un período lleno de constantes cambios culturales, políticos y económicos, que enfrentan continuamente a la educación y a las educadoras y educadores en nuevas situaciones. Este hecho hace necesaria la permanente actitud reflexiva crítica ante el modelo de sociedad y sus consecuencias culturales”. (Ayuste et alii 1994: 7)

Esto significa que la escuela y los profesores deberían tener en cuenta tanto las relaciones internas de la escuela como las que se producen en el exterior, entendiendo que “atributos como clase, raza o género posicionan a la persona en una situación u otra en relación al discurso pedagógico”, constituyendo lo que el pedagogo Basil Bernstein ha denominado *pedagogía local* “aquello que ocurre en la calle, en la familia y en la comunidad” (*ibid.*:47)<sup>1</sup>.

En el ámbito de la práctica cotidiana, profesores y alumnos interactúan sobre el fondo en conflicto de esta pedagogía local y el currículum oficial. Comprender los términos de esta interacción es otro de los objetivos de la pedagogía crítica. Para ello se han dado diversas estrategias para penetrar en su entramado, siendo la más conocida la investigación-acción (Carr-Kemmis 1988). Sin embargo, la observación etnográfica ha sido adoptada también por algunos teóricos en pedagogía como método de acceso al análisis del aula como lugar de producción cultural. En este terreno, destaca la labor del pedagogo inglés Peter Woods.

Este autor contempla la potencialidad de la etnografía para superar las dificultades de la asociación entre práctica educativa y la investigación (1987:15). Para él, la situación ideal es “en principio amalgamar en una misma persona ambas funciones: la producción de

conocimiento y la demostración de la aplicabilidad a la práctica educativa” (1987:16). Esta afirmación descansa en la convicción de que “hay ciertos paralelismos (entre la etnografía y la enseñanza) que las convierten en co-empresas eminentemente adaptables entre sí” (*ibid.*). Su argumento es éste:

“En primer lugar, ambas conciernen al hecho de «contar una historia». Ambas investigan, preparan sus respectivos terrenos, analizan y organizan y, finalmente, presentan su trabajo en forma de comentario sobre determinados aspectos de la vida humana (...). Más que resultado del método científico, la manera en que se las identifica (a las formas culturales), se las comprende y se las procesa es una cuestión de estilo, de percepción, de procesos interpretativos, de «sensibilidad», habilidad difícil de explicar con exactitud, pero que implica la empatía con los demás, una capacidad de «comprensión», todas las cuales son propiedades esencialmente artísticas. Es posible que estos atributos se consideren de utilidad para el maestro. En tanto son al mismo tiempo empresas científicas y artísticas, la etnografía y la enseñanza tienen una cierta afinidad básica.

Los maestros cuentan con una notable experiencia como observadores participantes y como entrevistadores sobre esta base” (1987:21).

Los maestros han reflexionado cotidianamente hacia la comprensión de una información que necesitan conocer “para establecer las condiciones de su trabajo y para comprender el cumplimiento de sus deberes” (*ibid.*). Hacer consciente todo esto implica adoptar una perspectiva etnográfica en la labor docente, para “evaluar su trabajo, en la motivación y el aprendizaje de los alumnos o en su propia carrera o desarrollo”; la etnografía puede proporcionar “*control* sobre el trabajo realizado” (1987:22), permitiendo la sistematización de “muchísimo conocimiento de primera mano, anecdótico, de ‘receta’”, en el cual aunque “en éste haya un fondo de sabiduría, en más de un sentido es indisciplinado” y no constituye una “base adecuada para la acción profesional” (1987:17). Además, tal como dice Woods (*ibid.*), “quizá la base de la habilidad de un maestro sea su capacidad para realizar conjeturas en la mayor parte de los casos”; y es, precisamente, esta habilidad lo que puede acercar al profesor al etnógrafo.

Hacer consciente todos estos paralelismos entre la etnografía y la enseñanza, que pueden convertirse en co-empresas adaptables entre sí, significa, en el campo de la docencia en música, que los profesores pueden adoptar de forma sistemática la investigación integrando la perspectiva etnomusicológica en su labor docente.

## **Estudios Culturales**

Pero, si adoptar esta perspectiva etnomusicológica implica también aceptar las presiones de la pedagogía local, esto nos lleva a la aceptación de la presencia de las formas de cultura popular que los alumnos llevan consigo al aula. Y es precisamente en el campo de los estudios culturales donde se ha sistematizado de una forma más completa el estudio de la cultura popular, impregnando también la mayor parte de los estudios sobre música popular. El papel de los *estudios culturales* al interior del triángulo interdisciplinar propuesto al principio es proporcionar al profesor teorías y métodos de acercamiento a la pedagogía local. Pero, ¿en que términos?

En principio, los estudios culturales partieron del hecho de

“pensar a través de las implicaciones de la extensión del término ‘cultura’ para que incluyeran actividades y significados de la gente común, precisamente los colectivos excluidos de la participación de la cultura cuando es la definición elitista de cultura la que gobierna” (Barker-Beezer 1994:8).

De este modo, se diseña un campo de estudios que busca la comprensión de las relaciones entre poder, ideología y resistencia a través de las conexiones entre productos culturales y relaciones culturales (*ibid.*:10). Se acepta que los medios de comunicación, en tanto que es uno de los factores más importantes de esta pedagogía local, no son solamente un medio de codificación ideológica para oyentes pasivos, tal como lo entendían muchos representantes de la investigación en comunicación de masas. En esta perspectiva, cuyo representante más importante es Theodor W. Adorno, se consideraba que la cultura de masas

había supuesto “una degradación de las formas simbólicas a la categoría económica de mercancías y una producción de las mismas al modo industrial, socavando la singularidad, originalidad y el valor del arte creativo y del buen gusto”; en este estado de cosas, los productos populares de la cultura de masas constituían una especie de “seudocultura” (Ariño 1997:148 y ss.).

Respondiendo críticamente a esta visión, en las últimas décadas, los *Cultural Studies*, adoptando las múltiples perspectivas de los discursos posmodernos del feminismo, el poscolonialismo o el postestructuralismo, ofrecen una visión alternativa que pretende no atribuir efectos *a priori* en el consumo de la cultura popular con el objetivo de “superar el determinismo burdo” del punto de vista anterior. Por el contrario, los estudios culturales afirman “la creatividad y autonomía de las audiencias” (*ibid.*: 186). Esto significa que el poder de los medios “se halla diferido necesariamente hasta el momento de la decodificación, hasta el encuentro con la audiencia”, posibilitando así decodificaciones creativas y desviadas en relación a la influencia mediática que se postulaba en principio (*ibid.*: 191) Tal como dice Henry Giroux,

“el modo en que estas formas son mediadas y recibidas, el modo en que sirven para construir una forma particular de implicación, dependen menos de la producción de significados que de las relaciones afectivas que construyen con sus públicos” (Giroux 1997:222)

Tal como dice Paul Willis, los medios “no son manipuladores ocultos de una juventud crédula y pasiva sino los medios por los cuales circulan nuevos significados y prácticas. Son «recursos utilizables» creativamente apropiados por la gente joven” (*cit.* en Barker-Beezer 1994:16)<sup>2</sup>.

La cultura popular de los medios de comunicación, por tanto, “no se puede reducir a sus efectos significantes” (Giroux 1997:222) sino que es necesario observar también los procesos de apropiación de la gente, es decir “los procesos entrelazados de significado, poder y deseo que caracteriza la fuerza de las relaciones culturales presentes en un momento y lugar determinados de la historia” (*ibid.*), es decir, las condiciones en que la gente se apropia de los objetos culturales o, en

términos de Basil Bernstein, todo aquello que constituye la *pedagogía local* de la que hablábamos al principio. Pienso pues que las perspectivas y los trabajos de estudios culturales, así como su utilización de los métodos cualitativos etnográficamente orientados, pueden ayudar al profesor-investigador en la comprensión de la compleja red que constituye la pedagogía local.

### **Etnomusicología y estudios de música popular**

En el campo musical la perspectiva abierta por los estudios culturales ha sido adoptada por numerosos autores en sus estudios sobre la música popular<sup>3</sup>. Lo básico de la cuestión es comprender que la preocupación de la gente no está en averiguar el sentido inmanente de una estructura musical, a la manera de los musicólogos, sino lo pertinente es la manera en que puede usar una música: se trata de poner el acento en las “apropiaciones activas y creativas por parte de las audiencias de los significados y placeres de la música popular” (Hesmondhalgh 1998: 303). Desde este punto de vista, la comprensión básica de los estudios sobre música popular es que ésta funciona como un poderoso medio para construir identidades sociales y un artefacto mediante el cual los jóvenes se debaten por el significado del placer (Frith 1981). Las músicas de los alumnos son como ‘recursos utilizables’ que la gente joven puede apropiarse creativamente.

### **Conclusión: educación musical multicultural**

Implicito a todos estos planteamientos está la posibilidad de construir una verdadera educación musical multicultural, en dónde lo que está en juego es la integración de la “diferencia” en el discurso pedagógico. El multiculturalismo no implica solamente la integración de formas culturales ajenas a la propia tradición, sino que, a través del

reconocimiento de “la construcción histórica y social del conocimiento mismo”, también se propone entender que las escuelas no son un lugar para la homogeneidad (Giroux 1997:265), sino

“sitios contradictorios donde tiene lugar una lucha mediante la cual se producen valores, formas de tratamiento, conocimientos y posiciones subjetivas diferentes” (ibíd. 267)

También, según Giroux, implícito al multiculturalismo se halla un ataque a la idea de que “tenemos en común un legado intelectual, artístico y moral, procedente en gran medida de los griegos y la Biblia” que sería el garante de acceder a un conocimiento pleno; el multiculturalismo es una crítica a este modo de ver las cosas (Giroux 1997:265).

Todo ello implica que el profesor-investigador asuma la crítica cultural, las voces de los alumnos y la autocrítica respecto a “la política de su propia representación” (Giroux 1996:243). Creo que estos objetivos, en el campo de la educación musical, pueden ser abordados a través de la confluencia interdisciplinar propuesta.

También, va un poco más allá de las teorías constructivistas que inspiran la Reforma Educativa en España, ya que amplía el objeto del conocimiento pedagógico hacia el reconocimiento y valoración de la importancia de la acción efectiva del contexto cultural -la “pedagogía local”- en la producción de sentidos, en lugar de concentrarse solamente en la investigación de las estructuras psicológicas cognitivas, tal como se da en el constructivismo pedagógico.

En consecuencia a todo ello, creo que sería interesante para la discusión sobre el desarrollo curricular debatir el triángulo interdisciplinar, propuesto aquí modestamente y de forma muy general, a la luz de estos objetivos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Esta formulación de Bernstein aparece en su obra *Clases, códigos y control*, vol. 4 (1990).

<sup>2</sup> Estas ideas de Paul Willis están contempladas en su obra *Common Culture* (1988, Open University Press)

<sup>3</sup> Pablo Vila (1996) ofrece un amplio comentario crítico de las diversas perspectivas teóricas utilizadas en música popular.

## BIBLIOGRAFÍA

**Ariño, A. (1997):** *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad.* Barcelona. Ariel

**Ayuste, A., Flecha, R., López, F. y Lleras, J. (1994):** *Planteamientos de la pedagogía crítica. Comunicar y transformar.* Barcelona. Graó Ed., col. Biblioteca del Aula, 3

**Barker, M. y Beezer, A. (eds.) (1994):** *Introducción a los Estudios Culturales.* Barcelona. Bosch

**Carr, W. y Kemmis, S. (1988):** *Teoría crítica de la enseñanza. La investigación-acción en la formación del profesorado.* Barcelona. Martínez-Roca

**Frith, S. (1981):** *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll.* New York. Pantheon Books.

**Giroux, H. A.**

**(1994):** “Jóvenes, diferencia y educación postmoderna”, en Castells, Flecha, Freire et alii.: *Nuevas perspectivas críticas en educación*, pp. 97-128, Barcelona. Ed. Paidós

**(1996):** *Placeres inquietantes. Aprendiendo la cultura popular.* Barcelona. Paidós

**(1997):** *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas.* Barcelona. Paidós.

**Hesmondhalgh, D. (1998):** “Repensar la música popular después del rock y el soul”, en Curran, J., Morley, D., Walkerdine, V. (comp.): *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, pp. 297-322, Barcelona. Paidós

**Vila, P. (1996):** “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones”, *Trans. Transcultural Music Review*, 2, ([http:// www2.uji.es/trans](http://www2.uji.es/trans))

**Woods, Peter**

(1987): *La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa*. Barcelona. Paidós.

(1998): *Investigar el arte de la enseñanza. El uso de la etnografía en educación*. Barcelona. Paidós.

# Las músicas del currículum\*

**Francisco José García Gallardo**

Universidad de Huelva

## Resumen

A lo largo de la comunicación plantearemos varias cuestiones que nos hagan reflexionar sobre las “músicas” utilizadas por los docentes para el desarrollo y concreción del currículum en Educación Primaria y Secundaria. Desde las disposiciones legales (enseñanzas mínimas, currículo oficial, proyecto curricular de etapa, programación de aula) hasta el libro de texto serán cuestionados para proponer una educación musical que desmienta algunas de las pretendidas verdades eternas de la música occidental.

## Résumé

Tout au long de la communication nous poserons plusieurs questions qui nous amèneront à réfléchir sur les “musiques” utilisées par les enseignants pour développer et mettre en pratique le curriculum dans le primaire et le secondaire. Tout, depuis les textes officiels (les enseignements de base, le curricula officiel, le projet pédagogique correspondant à une étape de la scolarité, le projet pédagogique englobant toutes les disciplines d'une classe) jusqu'au manuel sera étudié afin de proposer une éducation musicale qui remettrait en question quelques unes des prétendues éternelles vérités de la musique occidentale.

## El Currículo oficial

La “Música”, como área de la Educación Primaria y de la Educación Secundaria, “debe” desarrollarse a lo largo de estas etapas educativas según la normativa legal “de obligado cumplimiento” fijada en el Boletín Oficial del Estado, así como en los boletines oficiales de las distintas Comunidades Autónomas con competencias en materia de educación. Nos encontraremos entonces con los Reales Decretos de Enseñanzas mínimas que luego han sido concretados en otros Decretos que establecen los respectivos currículos básicos oficiales en un denominado “Primer nivel de concreción” en cada Comunidad.

Nuestro marco de referencia, tanto en esta comunicación como en la actividad docente diaria en nuestras escuelas e institutos, lo situaremos en este Currículo Oficial. Y entre los numerosos decretos este, de Educación Secundaria Obligatoria en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Cultura, puede ser uno de ellos:

“Real Decreto por el que se establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria. Se trata [...] de una norma oficial, que corresponde al primer nivel de concreción del currículo para esta área [de Música]: el nivel del currículo oficialmente establecido, que constituye base y marco de sucesivos niveles de elaboración y concreción curricular” (M.E.C. 1992a: 3)

Es éste un currículo, a la vez que “oficial” y recogido en una normativa legal “de obligado cumplimiento”, “abierto” y “flexible”. Por ello, deberá ser concretado localmente en los centros educativos y aún por los propios maestros/profesores:

“[...] los objetivos educativos, los contenidos, los criterios de evaluación y la metodología son los elementos constitutivos del currículo. A través de los mismos se manifiestan los propósitos educativos del currículo. Ahora bien, en el ámbito de su responsabilidad y dentro del marco del ordenamiento educativo, los Profesores contribuyen también a determinar los propósitos educativos cuando a través de los proyectos de etapa, de las programaciones y de su propia práctica docente proceden a concretar y desarrollar el currículo [...] Es preciso, ante todo, que los equipos docentes elaboren para la correspondiente etapa proyectos curriculares de carácter general, en los que el currículo establecido se adecue a las circunstancias del alumnado, del centro educativo y de su entorno sociocultural.” (M.E.C. 1992b: 5-6)

Esto supone la aparición de dos nuevos niveles de concreción a sumar al primero del currículo oficial: un segundo nivel en el que el equipo de profesores de la etapa elabora el Proyecto curricular de etapa, y un tercero en el que el profesor del ciclo elabora la programación del aula. Este Proyecto curricular “es el proceso de toma de decisiones por el cual el profesorado de una etapa educativa determinada establece, a partir del análisis del contexto de su centro, una serie de acuerdos acerca de las estrategias de intervención didáctica que va a utilizar, con el fin de

asegurar la coherencia de su práctica docente” (M.E.C. 1992c: 19), entre éstas la secuencia de objetivos y contenidos por ciclo.

Presuntamente la Administración realiza satisfactoriamente su tarea elaborando esta normativa tras el consenso, consultando a los diversos sectores implicados en el Sistema educativo, publicando materiales, convocando cursos, cursillos y otras actividades formativas para el profesorado, etc., etc. Y presuntamente los docentes asumimos estos presupuestos como profesionales de la enseñanza y trabajadores de la Administración. Sin embargo, en nuestra comunicación y utilizando una terminología emanada de la propia legislación educativa, me permitiré cuestionar algunos elementos de esta situación, esperando que puedan ser utilizados como referencia en el debate que sigue a las distintas aportaciones de esta Sesión del Congreso. Por eso hablaré de los “niveles de confusión”.

### **Primer nivel de confusión: estrategias de elaboración del proyecto curricular**

Muy buenas intenciones han de guiar la elaboración de estos proyectos curriculares en nuestros centros educativos. Esta elaboración debe concebirse como un proceso pues el Proyecto curricular “nunca está acabado y siempre necesita una revisión, ya que siempre es posible mejorar la calidad de la enseñanza que se imparte en un centro. Los alumnos cambian, el contexto también, la experiencia y los recursos del centro se incrementarán, y todo esto obliga a ir introduciendo modificaciones y mejoras en el Proyecto curricular” (M.E.C. 1992c: 79). Una serie de buenas intenciones basadas en supuestos tan obvios unos (cambios en contextos, personas,...) como discutibles otros (incremento de los recursos) en nuestra sociedad posmoderna y neoliberal.

Pero el nivel de confusión no ha hecho más que empezar aún antes de entrar en las propias estrategias. A modo de introducción en el documento ya citado, elaborado por el M.E.C. (1992c), se pone en situación al lector, docente que busca las ansiadas recomendaciones que aclaren la normativa legal de obligado cumplimiento:

“El documento en el que se plasman las decisiones curriculares que guían la actividad docente en un momento determinado de la historia del centro es fundamental para que pueda seguir dándose el proceso de reflexión y revisión sin rupturas ni discontinuidades” M.E.C. (1992c: 79)

Claro que, la flexibilidad y apertura del currículo no debe entonces ser entendida como ruptura sino como continuidad y, por ello, la tarea del docente que ha de contextualizar el currículo oficial tendrá que hacerse sin rebasar los límites o márgenes de lo considerado permanente pero que no ha sido claramente explicitado. Quizás se nos esté pretendiendo desvelar o dar por supuesto la existencia de una verdad y un conocimiento indiscutibles, conocidos y asumidos por todos (al menos por los miembros de la comunidad educativa). Sin embargo, otras voces menos oficiales se pronuncian sobre la parcialidad de estas formas sociales y prácticas educativas mostrando cómo “ciertas estructuras de poder producen formas de conocimiento que legitiman un tipo particular de verdad y estilo de vida [...] Como señala Foucault, en este caso el poder [en un sentido amplio] no sólo produce un conocimiento que distorsiona la realidad, sino que al mismo tiempo produce una peculiar versión de la «verdad»” (Giroux 1990: 38)

Y para que no quede duda, los planteamientos oficiales se sugieren utilizando argumentos y expresiones comunes y fáciles de entender para “cualquier” docente y ciudadano de hoy:

“Tener recogido por escrito el proyecto permite también comunicarlo a los demás, a los padres, a los alumnos cuando se considere necesario, y, lo que es fundamental, a los profesores y profesoras que puedan cambiar de un año a otro haciendo con ello menos nociva la influencia de la movilidad del profesorado. El Proyecto es en este sentido la memoria del centro, que evitará tener que volver a empezar de cero cada vez.” M.E.C. (1992c: 79-80)

Para concluir con este primer nivel de confusión sólo citaremos algunas de las estrategias de elaboración ofrecidas por el M.E.C., la denominada “Dimensión arriba-abajo abajo-arriba”:

“Una de las dimensiones a partir de la cual se puede analizar el proceso de elaboración de un Proyecto curricular es la que se refiere a cuál es el colectivo que realiza la primera propuesta y

que podría denominarse en términos coloquiales arriba-abajo, frente a abajo-arriba [...] La estrategia ‘arriba-abajo’ tiene la ventaja de ser más rápida y eficaz [...] La estrategia ‘abajo-arriba’, es más lenta, ya que son tres los grupos que trabajan por separado, lo que exige posteriormente revisar la coherencia vertical de las decisiones tomadas, pero puede ser la más acertada si no se está seguro de que los coordinadores de los ciclos puedan realmente representar al resto de sus compañeros [...]. Por otra parte, al tratarse la dimensión de un continuo y no de una variable dicotómica, pueden encontrarse situaciones intermedias, que probablemente sean las más frecuentes. Es decir, puede haber ciclos en los que el coordinador sea muy representativo y otros en que no, lo que puede llevar a estrategias mixtas.” M.E.C. (1992c: 80-81)

Que sean los oyentes de esta comunicación o los posibles lectores de la misma en las Actas de este congreso, quienes saquen sus propias conclusiones sobre las “estrategias” recomendadas. Nosotros seguiremos con el segundo nivel de confusión.

## **Segundo nivel de confusión: contenidos del Currículo oficial**

Es el momento de ocuparnos de la Música como área del currículo abierto y flexible, que recogida como Enseñanza mínima para los alumnos de Primaria y Secundaria, deberá ser localmente contextualizada. Está claro que este área ha de seguir los mismos planteamientos que el resto de áreas del currículo que la Administración presenta:

[El currículo] supone la definición de las intenciones que el Sistema Educativo tiene para con sus alumnos. Es decir, lo que se quiere que un alumno o una alumna haya desarrollado como consecuencia de la intervención escolar [...]. Es necesario que la institución escolar defina qué capacidades de desarrollo y qué contenidos culturales, de entre todos los posibles, van a ser objeto de su intervención” M.E.C. (1992c: 24)

Al igual que ocurría con la verdad y el conocimiento peculiar y particular, producidos y legitimados por ciertas estructuras de poder y por intereses particulares, en este terreno en el que ahora nos movemos encontraremos similares procesos en “la música” o “las músicas” del currículo oficial. Se nos presentan los contenidos del área de Música con continuas referencias a “la música”, su práctica y elementos, como “una” y se conceden ocasiones marginales a la música de “otras” culturas. Nuestra propuesta es que aunque se hable de música, acogamos a distintas músicas posibles y quizás más vitales y relevantes para distintos alumnos y grupos que una única música.

Del currículo establecido y de sus variados niveles de concreción se desprende una “racionalidad limitada y en ocasiones incompleta, pues ignora los sueños, las historias y las visiones que la gente lleva a la escuela. Sus preocupaciones centrales están fundamentadas en una falsa noción de objetividad y en un discurso que encuentra su expresión quintaesencial en la tentativa de proponer como universales algunos principios [...]” (Giroux 1990: 46). Mientras que la LOGSE parece ofrecer una concepción educativa que implique en el ámbito musical y cultural el asumir, desde valores críticos, solidarios y tolerantes, las músicas del entorno social y cultural de los estudiantes, los diseños curriculares y planes de estudio en los centros de Primaria, Secundaria y de formación del profesorado vienen silenciando determinadas músicas y prácticas musicales. Con el pretexto de flexibilidad, apertura y posterior concreción se pretende superar esta objeción y crítica pero, como veremos, encontramos “referencias demasiado abiertas y ambiguas que en muchos casos inducen a ser interpretadas desde un punto de vista hegemónico de la música occidental [...] Para evitar esta posible interpretación sesgada, el currículo no tendría que dejar de ser abierto y flexible, son los «expertos» diseñadores de currículos quienes, en primer lugar, no deberían aceptar la realidad musical heredada como objetiva e incuestionable. Y por otro lado, son los profesores y profesoras, consumidores y productores de conocimiento, los que han de interpretar y concretar el currículo oficial [...] seleccionando la materia musical y sus modos de enseñanza desde una perspectiva crítica (Arredondo y García Gallardo 1998: 93).

Para argumentar estos planteamientos transcribimos algunos de los contenidos del área de Música como aparecen en el Real Decreto que

establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Cultura (M.E.C. 1992a: 17-23):

Contenidos de “Expresión vocal y canto”

1.4. Estilos vocales y tipos de canto a través de la Historia.

Contenidos de “Lenguaje musical”

4.3. Elementos de la música: ritmo, armonía, melodía y textura.

Actitudes de “Lenguaje musical”

4.1. Valoración de la obra musical en su conjunto y en cada una de sus partes.

4.4. Concentración y respeto durante las audiciones.

4.5. Interés por la lectura y escritura musical.

Contenidos de “La música en el tiempo”

5.1. Música culta y música popular.

5.2. El compositor y su obra.

5.3. Los grandes períodos de la historia de la Música: formas y estilos.

5.6. La música de otras culturas.

Una primera observación nos podría sugerir ambigüedad e inconcreción en relación a “la música” que continuamente aparece mencionada. Aunque también es posible que el legislador y/o el experto en diseñar el currículo entiendan que con los elementos y contenidos aportados se vea claramente a qué música se está refiriendo aún sin mencionarla: ¿se trata de la música clásica o culta occidental? En relación a este hecho escribe Christopher Small:

“comencemos por examinar un fenómeno que es familiar para la mayoría de los amantes de la música: *la gran tradición occidental posrenacentista*, que se extendió aproximadamente entre 1600 y 1910. Es el período de casi todos los bien conocidos ‘grandes’ del repertorio operístico y de concierto, y se le suele conocer, sobre la base del rasgo técnico que más destaca en él, como el período de la armonía funcional tonal. Estamos tan próximos a esta música que, para muchos aficionados, es ella la

*que ocupa la totalidad del campo de su percepción musical, y se convierte en la encarnación específica de lo que ellos consideran las verdades eternas del arte.” (Small 1989: 18) [las cursivas son nuestras]*

Revisando los contenidos antes seleccionados (estilos vocales y tipos de canto a través de la Historia; elementos de la música: ritmo, armonía, melodía y textura; obra musical; concentración y respeto durante las audiciones; lectura y escritura musical; música culta y música popular; el compositor y su obra; grandes períodos de la historia de la Música), nosotros nos preguntamos: ¿habrán caído nuestros legisladores y expertos en la tentación referida por Small?.

Supuestas verdades eternas podrían ser presumibles si no se asume con una visión crítica el currículo oficial, con una perspectiva que vaya más allá de la concreción local y contextualización. Porque ¿es posible seguir asumiendo como permanente y único este conocimiento particular?:

- hoy se hace insostenible continuar con la dicotomía culto-popular (García Canclini 1992);

- no todas las músicas necesitan oyentes sentados, callados y sumisos a los intérpretes como podemos comprobar en prácticas musicales de nuestro entorno. Y aún más, no fue siempre así en la propia música denominada culta o clásica, “es posible que Mozart hubiera encontrado un poco desalentadoras las buenas formas calladas del público de hoy” (Small 1998: 27);

- la música no puede reducirse al concepto de obra musical. “La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente [...] cuando toma parte en un acto musical.” (Small 1998: 18) Se piensa que el significado del arte reside en objetos aislados e independientes, que “la obra musical existe sin relación a ningún acontecimiento, ni conjunto de creencias religiosas, sociales o políticas [...] Para otras culturas musicales, incluida la de nuestro propio pasado, esta actitud les resultaría extraña.” (Small 1998: 17);

- delimitar como elementos de la música: ritmo, armonía, melodía y textura, puede dejar fuera de juego a prácticas musicales y músicas

incluso de nuestra época y sociedad actual que escapan a este principio. T. Rice se llegaba a plantear si la melodía, la armonía y el ritmo eran los procesos formativos en música, o si más bien estos procesos venían determinados por la relación entre música y política, economía, estructura social, eventos musicales y lenguaje (Rice, 1987: 472);

- la música es a veces reducida a la partitura, y la escritura y lectura musical son presentadas como básicamente necesarias e indispensables para hacer música. De nuevo podemos combatir estas presunciones argumentando que esto no fue siempre así en nuestra cultura ni en todas las prácticas culturales aparecen estos rasgos de determinadas músicas. “La mayoría de los músicos del mundo no hacen uso de partituras musicales o en todo caso las usan de manera muy limitada. Sólo tocan y cantan, recurriendo a melodías y ritmos recordados y a sus propios poderes de invención, siempre dentro del orden de su tradición [...] Sin embargo, los filósofos y los musicólogos, y a veces hasta los compositores, que deberían saberlo mejor, meten las cabezas en sus partituras, donde creen que reside la esencia de la música.” (Small 1998: 17)

Andrea Giráldez (1998) se posiciona ante esta situación hegemónica de la música culta occidental en detrimento de otras manifestaciones musicales proponiendo una educación musical desde una perspectiva multicultural, importante reto que busca soluciones a un problema intelectual y moral:

“la creencia de que la música culta occidental (y concretamente la tradición musical de la Europa occidental) es más ‘natural’, compleja, expresiva y significativa que otras músicas ha llegado a ser un problema tanto intelectual como moral. Es un problema intelectual porque manifiesta una visión parcelada de la realidad y niega la «naturalidad», complejidad, expresividad y significado de las músicas no occidentales, ignorando la posibilidad de estéticas alternativas. Es un problema moral porque supone que la música no-occidental y, consecuentemente, las culturas no-occidentales son inferiores.” (Fung 1995: 36, citado en Giráldez 1998: 222)

### Tercer nivel de confusión: el libro de texto

Vistas algunas de las confusiones generadas por los currículos oficiales, la parcialidad del conocimiento y la complejidad de la música expresada en singular, ¿cómo afronta el docente estas cuestiones que habitualmente no han sido planteadas en su época de estudio en los centros universitarios de formación del profesorado o en los Conservatorios de Música de nuestro país?

Ante la diversidad de culturas y prácticas musicales, Patricia S. Campbell (1997) se acerca a la educación musical en las escuelas americanas desde una perspectiva multicultural y global demandando un profesorado con competencia musical que además pueda actuar como mediador cultural:

“Los profesores competentes centran su atención en los rasgos característicos de un estilo de tal modo que cada tradición musical se realice manteniendo dichos rasgos intactos y evitan la homogeneización de todas las tradiciones del mundo en un único estilo de *música de escuela* [...] Deben aprender una amplia variedad de estilos musicales y luchar por una multimusicalidad que les permitirá pensar y hablar en más de un ‘dialecto musical’ [...] Los mejores profesores también actúan como mediadores culturales. Poseen una sensibilidad intercultural y habilidades sociales para facilitar la formación de estudiantes procedentes de culturas, etnias, clases socioeconómicas y estilos de vida distintos” (Campbell 1997: 10-11).

Andrea Giráldez escribe sobre las objeciones del profesorado a esta educación musical multicultural:

“Muchos profesores manifiestan que no pueden enseñar «otras» músicas con la misma garantía de «éxito» con que enseñan aquella en la que fueron formados. Otros objetan que la utilización de cualquier material distinto al de la tradición musical que consideran como propia va en detrimento de esta última. Finalmente, algunos manifiestan genuinamente que aunque desearían proporcionar una experiencia musical más rica y más amplia, consideran que no poseen la formación adecuada para hacerlo. [Las objeciones] se basan en la idea de que al abordar una multiplicidad de estilos considerando que todos ellos son

igualmente válidos, se pierde «identidad» cultural” (Giráldez 1998: 223)

¿Que hará nuestro pobre compañero o compañera docente ante este cúmulo de confusiones, el cumplimiento obligado de normativas legales, currículos tendenciosos, estrategias desorientadoras, músicas y educación multicultural,...?. Llegó el momento de abordar el centro del tercer nivel de confusión: el libro de texto.

El tan discutido libro de texto, pero siempre utilizado y “actualizado” continuamente por las editoriales, se nos presenta como la solución universal a nuestros problemas. Como viene siendo obligado el libro del alumno es necesariamente complementado, y más en el área de Música, con diverso material: cintas de audio y, a veces, carteles, pegatinas, etc. Al mismo tiempo el profesor cuenta con una estupenda Guía donde aparecen todos los elementos del currículo muy bien ordenados y presentados, objetivos, contenidos, actividades, criterios de evaluación, programaciones de aula, orientaciones, etc., etc. Libros y guías que evitan el terrible problema de la Secuenciación e, incluso, incluyen la parte proporcional que nos corresponde como “propia” a cada Comunidad Autónoma y que supuestamente nos define social, cultural y musicalmente. En relación a este último asunto puede incluirse un cancionero así como su grabación en una cinta que acompaña al material, un número variable de canciones con las que se pretende dar a conocer el folklore y las tradiciones de la región después de haber sido recopiladas de cancioneros populares y se presenta como un material de gran riqueza cultural. Esta situación en cuya descripción hemos intentado respetar la terminología que se utiliza en algunos de esos textos -folklore, tradiciones de la región, retomados de cancioneros populares (que a su vez son recopilaciones de otros cancioneros o de la tradición oral), sabor popular,...- da idea de unas prácticas musicales muy particulares que están desaparecidas y hoy recopiladas, que caracterizan a unas regiones o Comunidades Autónomas y que son identificadas con el pueblo. Cuestiones todas estas más que discutibles y difíciles de seguir manteniendo en nuestros días. Pero aún nos sorprendemos más cuando en una de estas publicaciones encontramos canciones y piezas que hoy son interpretadas en numerosos contextos, al menos en Andalucía: canciones infantiles, villancicos y sevillanas (algunas de las cuales hemos seleccionado para oír durante la

presentación de esta comunicación). La sorpresa no radica en las piezas mismas, sino en su interpretación por un coro de niños acompañados por varios instrumentos. Un coro en el que las voces interpretan la pieza de un modo difícil de encontrar en ese pueblo demandado. Unos instrumentos asimismo poco “populares” o discutiblemente característicos de la “región” andaluza, y una utilización de los mismos demasiado estereotipada. De nuevo habría que citar las demandas de Patricia S. Campbell sobre la competencia musical del profesorado y su actuación como mediador cultural, de su acercamiento crítico tanto al currículo como al libro de texto que en este caso nos está ofreciendo ese no deseado estilo de “música de escuela” homogeneizador que no respeta los rasgos de la tradición musical que paradójicamente se pretende mostrar.

## Conclusiones y propuestas

Desde las disposiciones legales sobre enseñanzas mínimas, el área de Música, así como el resto de áreas curriculares, va siendo contextualizada y localmente determinada a lo largo de varios niveles de concreción (currículo oficial, proyecto curricular de etapa, programación de aula). Utilizando una terminología familiar nos hemos permitido cuestionar esta situación proponiendo tres *niveles de confusión*.

El currículo oficial, diseñado por expertos, habrá de ser interpretado y concretado por la comunidad educativa, por profesoras y profesores que seleccionen la materia musical y sus modos de enseñanza. Sería deseable asumir esta tarea desde una *perspectiva crítica* que desmienta y discuta la parcialidad de un conocimiento que distorsiona la realidad y que legitima un tipo particular de verdad y estilo de vida (Giroux 1990). Para aquellos que consideran la realidad musical heredada como verdad eterna, fundándose en una falsa noción de objetividad y universalidad, silenciando determinadas músicas y prácticas musicales, hemos propuesto el cuestionamiento de los contenidos del currículo.

En esta comunicación hemos acudido a Christopher Small (1989, 1998), Patricia S. Campbell (1997) y Andrea Giráldez (1998), de quienes

hemos tomado sugerencias para proponer una educación musical que desmienta algunas de las pretendidas verdades eternas de la música occidental, una educación musical asumida desde una perspectiva multicultural.

\* Algunas de las ideas desarrolladas en esta comunicación ya fueron apuntadas en el artículo “Música popular moderna en la formación del profesorado” (Arredondo y García Gallardo 1998) publicado en el número 12 de la revista *Eufonía*.

# BIBLIOGRAFÍA

**Arredondo, H. y García Gallardo, F.J. (1998):** “Música popular moderna en la formación del profesorado”, en *Eufonia. Didáctica de la Música*. Número 12, año IV, julio 1998. pp.91-98.

**Campbell, P.S. (1997):** “La diversidad de culturas y los mundos musicales en las escuelas”, en *Eufonia. Didáctica de la Música*. Número 6, año III, enero 1997. pp.7-14.

**Fung, V. (1995):** “Rationales for teaching world musics” en *Music Educators Journal*. Vol.82.

**García Canclini, N. (1992):** *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Sudamericana.

**Giráldez, A. (1998):** “Educación Musical desde una Perspectiva Multicultural: Diversas Aproximaciones”, en *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Benicàssim, Villa Elisa, mayo de 1997. (Ramón Pelinski y Vicent Torrent, editores), pp. 219-230. Sabadell. SIBE.

**Giroux, H.A. (1990):** *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Madrid. Paidós. MEC.

## **Ministerio de Educación y Ciencia**

**(1992a):** *Secundaria Obligatoria. Música*. Madrid. M.E.C.

**(1992b):** *Primaria. Decreto de Currículo*. Madrid. M.E.C.

**(1992c):** *Primaria. Proyecto Curricular*. Madrid. M.E.C.

**Rice, T. (1987):** “Toward a Remodeling of Ethnomusicology”, en *Ethnomusicology*, v. 31, nº3, otoño de 1987. pp.469-488. Traducción de Pilar Orge Sánchez, U.B.A.

## **Small, C.**

**(1989):** *Música. Sociedad. Educación*. Madrid. Alianza.

**(1998):** “Musicar - Un ritual en el espacio social”, en *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Benicàssim, Villa

Elisa, mayo de 1997. (Ramón Pelinski y Vicent Torrent, editores), pp. 13-34. Sabadell. SIBE.



# **Construcción de objetos musicales: la experimentación con materiales sonoros.**

**Isabel Angulo**

I.E.S. Sentmenat

## *Resumen*

En esta comunicación se pone de manifiesto que las dificultades para obtener materiales didácticos para el aula de música en diversos Institutos de Secundaria, pueden estimular y favorecer el aprendizaje incidiendo en los procesos y procedimientos educativos. A través de la manipulación de diferentes materiales y de la construcción de objetos musicales se llega a la creación de nuevas fórmulas que enriquecen la experiencia sonora y la interacción de los alumnos.

## *Abstract*

This paper draws attention to the fact that the difficulties in obtaining didactic materials for the use in the Music classroom in several high schools may encourage and favor learning. Thus stimulating the process and practice of training. Using different materials and building musical objects we are led to the creation of new formulas that enhance the experience of sound and students' interaction.

**E**sta experiencia comienza hace quince años, cuando ser profesor de música en el bachillerato incluía tener conocimientos, una titulación equiparable y ciertas dosis de imaginación para suplir la falta de instrumentos musicales y material didáctico.

En mi periplo como interina por diversos Institutos jamás hubo piano, el equipo de música más sofisticado que encontré fue un tocadiscos de la época de los Picapiedra con los discos de 75 más rayados que se puedan imaginar. En ningún caso pude conseguir un magnetofón propio y, ocasionalmente, algunos seminarios se apiadaban de mi situación y me prestaban el suyo. En uno de los institutos de la provincia de Barcelona se daba la curiosa circunstancia de que, con un alumnado que hablaba

catalán desde su nacimiento, con dos cadenas de televisión que emitían en catalán, con profesorado autóctono de la asignatura de lengua catalana, el seminario de catalán tenía **tres** magnetofones, por no hablar del de Historia, o el de Religión (?), y en el seminario de Música no había ninguno, aunque fuera obvio que el profesor de música más dotado no podía cantar un acorde o imitar el sonido del oboe o el arpa.

A la falta de profesores especialistas se sumaba que la dotación económica de cada seminario venía dada por un ingenioso sistema de reparto proporcional del presupuesto general en base al porcentaje de horas de cada asignatura dentro del horario marco. Evidentemente la asignatura de música con dos horas semanales (alguna más si se sumaban las horas de EATP) contaba con un presupuesto anual que rondaba las 8.000 pesetas.

Lo que empezó como una reivindicación por parte de los alumnos espoleados por su profesora interina de música, ha resultado ser una de las experiencias educativas más interesantes y divertidas de cuantas propongo a lo largo del curso a mis alumnos. (Schafer 1992: 11)

A todos los maestros se les debería permitir formas personales de acción. (...). Como músico práctico he llegado a convencerme que sólo es posible estudiar el sonido haciendo sonidos, la música haciendo música. Todas nuestras investigaciones acerca del sonido deben ser verificadas empíricamente, produciendo sonidos y examinando los resultados. Obviamente, no siempre se puede formar en el aula una orquesta sinfónica para percibir las sensaciones buscadas por lo que habrá de utilizarse cualquier cosa que esté disponible. Puede ser que los sonidos que se obtengan sean toscos, que carezcan de gracia y de forma, pero serán nuestros. Habremos hecho un contacto real con el sonido musical, y esto es más vital que el programa de audiciones más engolosinado que uno puede imaginarse. Las habilidades improvisatorias y creativas -atrofiadas después de años de desuso- son también redescubiertas y el estudiante aprende algo muy práctico acerca de la dimensión y la forma de las cosas en música.”

En la primera ocasión en la que se realizó la experimentación con materiales sonoros (I.B. "Bisbe Sibilla" de Calella. Barcelona. Curso 85-86) el aspecto reivindicativo quedaba de manifiesto por cuanto que

además de experimentar con la construcción de objetos sonoros (instrumentos musicales), la experiencia incluía un estudio acústico de diversos espacios del centro (escalera principal, pasillos, sala de profesores y gimnasio) y la donación de los “instrumentos” al seminario de música del centro. Ni que decir tiene que a la dirección del Instituto, sobre todo al Jefe de Estudios, no le gustó mucho que en pleno horario lectivo cuarenta personas provistas de toda suerte de artefactos sonoros (entre ellos creo recordar una trompeta “de verdad”), fueran desfilando y experimentando todas las posibilidades tímbricas y dinámicas de los objetos musicales fabricados por los mismos alumnos. La ocasión fue revestida de cierta solemnidad, por si las moscas, y dignificada con calificación de examen en el cuadro de actividades escolares.

La experiencia que del lado del orden establecido fue valorada como un “desbarajuste del centro debido al ruido desproporcionado y caótico” quedaría plenamente justificada para Murray Schafer: (1975: 51-52)

“Si se desea inventar un equipo para el aula moderna, lo primero que debería ser es un divertido lío. El ser humano es fundamentalmente antientrópico, es decir dispone del desorden al orden. Por tanto si deseamos que la idea del orden acuda a la mente del niño deberíamos comenzar con un pequeño caos.(....) confrontado con una información ya elaborada el niño no puede inventar; sólo puede memorizar o en casos extremos, rechazar y destruir.”

Se estableció una complicidad lúdica entre los estudiantes y se dedicaron con el mayor ardor a la experiencia sonora. Para ellos la transgresión de las normas en esos momentos, sobre todo si la “performance” se podía disfrazar de experiencia educativa (examen de acústica) para evitar el castigo, tenía un valor motivador “per se” que superaba cualquier expectativa en cuanto a la participación y la bondad del recurso didáctico.

En el Instituto siguiente (I.B. Cardedeu. Barcelona. Curso 86-87), y una vez inventariados los recursos del seminario de música fue obvio para mí que la experiencia había que completarla y hacerla formar parte de un proceso más amplio que incluyera la grafía musical, la composición de estructuras formales y la organización sonora en pequeñas agrupaciones con plena autonomía a la hora de decidir qué hacer y cómo hacerlo. Partíamos de la premisa de que las obras fueran

intercambiables, es decir de que cualquiera de los alumnos pudiera hacer sonar el objeto musical construido y de que la obra musical tuviera una concreción visual en el papel que hiciera posible la recreación por parte de cualquier ejecutante. (Small 1980: 169)

“El arte sigue siendo un bien cuya producción continúa en manos de los expertos.(...) una verdadera regeneración de la música occidental, y de la sociedad occidental, sólo podrá darse cuando podamos devolver el poder de creación a cada individuo de nuestra sociedad”

Las interpretaciones se filmaron en vídeo y supongo que continúan aún en el inventario del Departamento de Música del Instituto. Algo que me sorprendió enormemente en su momento, fue que cada uno de los grupos, tanto por el tipo de instrumentos, como por la obra en sí que realizaron, tenía una personalidad propia y claramente diferenciada de las demás. Aunque las clases para resolver problemas de construcción, grafía, interpretación... fueron comunes a todos, la creación y los ensayos se llevaron cabo muy en secreto de manera espontánea, ya que todos querían sorprender a sus compañeros el día de la audición y no querían que nadie “copiara“ sus ideas ni sus recursos.

En las encuestas de seguimiento sobre determinadas actividades como la precedente de experimentación y creación, incluso ahora en la en la llamada Era de la Información, la expresión más usada por ellos respecto a lo que más les llama la atención de la actividad sigue siendo “yo no sabía que un (vaso de yogurt, una caja de cerillas, un tubo de desagüe, etc..) sirviera para *hacer música!*”

Actualmente, las dotaciones de los departamentos de música en los centros de secundaria ya sea por la sensibilidad de la APA en muchos centros de reciente creación, o porque otros especialistas pasaron antes haciendo múltiples reclamaciones, empiezan a ser otra cosa.

No obstante, todavía no he dejado de hacer construir a mis alumnos instrumentos sencillos y experimentar con ellos individualmente o en grupo. Siguen teniendo que descubrir las posibilidades expresivas de los objetos sonoros e intentando codificar los sonidos en el papel cuando conviene. No dejan de sorprenderme por cuanto que la tecnología ha entrado de lleno en sus vidas y forma parte de sus recursos personales: el curso pasado, (IES Escuela Industrial. Sabadell. Barcelona) un alumno

de segundo de ESO construyó su primer electrófono con una cajita metálica de cigarrillos, unos auriculares viejos, gomas y papel vegetal; adecuadamente amplificado y gracias a un sistema de afinación móvil sonaba como... un auténtico sitar hindú!

Con todos los experimentos sonoros con los alumnos a lo largo de estos años de práctica docente, he tenido siempre el afán de experimentar el hecho musical de una forma más pragmática que teórica, más sensorial que intelectual y más creativa que repetitiva. Es un hecho que muchos alumnos llegan a la adolescencia con graves problemas de expresión musical y con una gran inseguridad y falta de autoestima respecto a la ejecución en sí misma ya sea instrumental o vocal: “soy un desastre con la flauta...”, “a mí no me sale ninguna canción entera...”, “no sirvo para la música...”, “siempre desafino cuando canto...”, “con lo mal que se me da la música, para qué tengo que estudiarla si no voy a ser músico...” (C. Small 1980: 170)

“Si revelamos así a los niños y jóvenes el sencillo hecho de que el aprendizaje no es una preparación para la vida, sin una experiencia básica de la vida misma, estaremos dándoles confianza en su capacidad para aprender cualquier cosa que deseen aprender. (...)

Uno de mis caballos de batalla en las clases de música es el intentar “curar” las expectativas de la mayoría de mis alumnos respecto al resultado final de la ejecución o experimentación sonora, ya que el modelo que tienen más presente es el grado profesional de las grabaciones que escuchan de sus intérpretes favoritos. En su entorno familiar y social no hay otra posibilidad de contacto con otras ejecuciones no tan perfectas, salvo quizás en los estudiantes de música que se implican (no sé si conscientemente) en un proceso en el cual hay que pasar por estadios sucesivos de habilidad con el instrumento.

En el otro extremo de las posibles formas que toma el aprendizaje de la música “para todos” que propugna nuestro actual sistema educativo estaría el conocimiento de cómo se produce la culturización musical inconsciente que se manifiesta en otras culturas, las cuales se convierten en una fuente inagotable de recursos para nosotros, paradójicamente, *dentro* del aula. (Vallejo 1997: 42)

“...en las situaciones musicales de un poblado (prácticamente a diario) están presentes todos los integrantes del mismo, desde el bebé hasta el anciano. Todo el mundo es libre de intervenir cuando quiera y como quiera, es decir, tocando palmas, bailando, cantando, etc. No existe ningún tipo de formalidad en cuanto a los momentos de participación del grupo; aunque si con los que ejecutan las partes principales.”

Este afán de participación, que lleva a los niños y jóvenes a imitar el modelo copiando los ritmos, melodías y danzas de los mayores, define un perfil de los miembros de la sociedad africana como músicos virtuales, con la música como una necesidad social donde cualquiera participa en la medida de sus posibilidades y el sentimiento de vergüenza por ser un músico malo o mediocre no existe ya que el africano, en general, no acude a escuchar música sino a realizarla y a disfrutarla. (sic)

Durante este curso (I.E.S. Sentmenat), conectar a los jóvenes estudiantes de segundo de ESO con los recursos sonoros de su propia cultura en el pasado, ha sido el objeto de unas cuantas sesiones del Crédito de Síntesis dedicado al conocimiento de su entorno histórico y geográfico.

El conocimiento del hecho musical en otro contexto temporal con medios más limitados que en la actualidad, se ha producido por medio de la experimentación con materiales naturales en la producción de instrumentos musicales, tal y como eran fabricados antiguamente por cualquier persona de la comunidad: en los juegos por los niños, los jóvenes solteros en las rondallas, las herramientas de trabajo utilizadas musicalmente para la fiesta... La habilidad para manejar una simple navaja sobre una caña, cortezas o trozos de madera; la diversidad de recursos en las técnicas de los diferentes instrumentos de viento; o la complejidad rítmica que se puede producir con los aparentemente sencillos instrumentos de percusión arcaicos, han sido algunos de los pequeños milagros que los niños se han descubierto capaces de producir.

Mientras desarrollábamos esta actividad, tropezamos con un debate en toda regla sobre si antiguamente era más fácil o más difícil hacer música. El chico más crítico de todos los grupos sostenía que el hecho de poder entrar en una tienda y adquirir a cambio de simple dinero una flauta (recurso fácil de obtener), estaba imposibilitando que fueran

capaces en la actualidad de producirla con recursos simples (o incluso complejos), y calificó el bisel de su flauta de pico como la técnica de construcción más sofisticada para un instrumento de viento; creo que a sus ojos la flauta menospreciada durante sus años de escuela primaria se revalorizó enormemente cuando comprendió la dificultad para fabricarla. (Schafer 1975: 38)

“ ... el maestro debe acostumbrarse a ser un catalizador de cuanto pueda suceder en clase, más que a dictaminar lo que debe suceder.(...) Vivimos en una época interdisciplinaria, y ocurre a menudo que una clase de música puede convertirse en una sesión sobre otro tema. Nunca me resisto a esto cuando sucede.”

Yo tampoco. Sé bendecir un recurso didáctico cuando me sorprenden sus resultados puesto que yo también aprendo.

## BIBLIOGRAFIA

**Schafer, M.**

(1975): *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires. Ricordi.

(1992): *Limpieza de oídos*. Buenos Aires. Ricordi.

**Small, C. (1980):** *Música. Sociedad. Educación*. Barcelona. Alianza Editorial. .

**Vallejo, P. (1975):** “Hacer música sin «saber música»”: Africa como modelo”, en número 6 sobre Multiculturalidad, pp 42. Barcelona.

## **¿Quién se resiste al cambio?**

# **Los materiales curriculares como reflejo de la realidad en las aulas de música**

**Andrea Giráldez Hayes**

E.U. de Magisterio de Segovia  
(Universidad de Valladolid)

### *Resumen*

En este artículo, tomando como punto de partida algunos de los problemas claves de la Educación Musical actual, de forma especial el enfoque intercultural / multimusical, se analizan las diferencias evidentes entre dicho enfoque y lo propuesto en los materiales curriculares. Para ello se reflexiona sobre los tres “agentes” que intervienen en el problema: la administración (como responsable del currículo), autores y editores (responsables de la elaboración de los libros de texto) y el profesorado (responsable en la selección de contenidos).

### *Abstract*

This paper, taking into account some of the main problems in Music Education nowadays, specially the intercultural / multimusical approach, analyses the differences between this approach and what is being proposed in text books. To do that, there is a reflection about the three “performers” that take part in the problem: the administration (as responsible for the curriculum), authors and editors (as responsables for producing text books) and teachers (responsibles for contents selection).

La educación musical en el ámbito escolar vive un período de progreso y, al mismo tiempo, de ambigüedad y desconcierto. Cuantitativamente, y tras la implantación de la LOGSE, hemos presenciado un crecimiento constante, tanto en el número de alumnos que acceden a las enseñanzas musicales que ofrece la escuela como en el de profesores y profesoras que las imparten. Un profesorado cuyo perfil es sumamente heterogéneo y cuya formación inicial no siempre responde a los requerimientos de las tareas que deberá

desarrollar en el aula. La urgencia del “día a día” permite constatar, en numerosas ocasiones, una inmensa preocupación por descubrir qué y cómo enseñar de forma inmediata, en detrimento de una cierta reflexión sobre los fundamentos y fines de la Educación Musical. En este contexto, gran parte de los materiales curriculares, y en especial los libros de texto, se han convertido en un instrumento imprescindible pero no exento de riesgos.

Con demasiada frecuencia, son estos materiales los que marcan las pautas a seguir. Es en ellos donde se seleccionan los contenidos y donde se determinan, concretan y desarrollan los propósitos educativos marcados por el currículo. La situación es tal que, en diversas oportunidades, se llega a considerar que lo que se propone en los libros de texto necesariamente coincide con lo establecido en las normas oficiales. Algo cuanto menos preocupante, que obliga a considerar la necesidad de revisar y evaluar, desde distintos ámbitos y enfoques, tanto lo que propone el currículo como el contenido de dichos materiales.

Pero esta revisión no puede hacerse desde el vacío; en cierta medida, requiere establecer un eje desde el cual dirigir la mirada y este eje viene dado por los temas que son objeto de investigación y debate en la Educación Musical actual. Desde ese lugar nos proponemos analizar el tema que nos ocupa, tomando en consideración los distintos “agentes” que intervienen en el problema: la administración (que elabora el currículo), los autores y editores de materiales curriculares (que interpretando dicho currículo, seleccionan lo que consideran más importante atendiendo a diferentes criterios) y el profesorado (que, aunque es quien tiene el poder de decidir para qué, qué, cómo y cuándo enseñar, suele considerarse como el aplicador de programas elaborados por la administración e interpretados e instrumentados por las editoriales).

## **La Educación Musical a las puertas del siglo XXI**

Trazar un panorama de la Educación Musical en la actualidad parece un reto difícil de alcanzar, máxime considerando los límites que impone un artículo de estas características. Sin embargo, y de acuerdo a lo expuesto en la introducción, una reflexión previa parece necesaria para abordar el tema que nos ocupa.

A las puertas del siglo XXI, es posible afirmar que la Educación Musical se enfrenta a un período de importantes transformaciones. Al igual que en otros campos del saber, la transición hacia una sociedad global, marcada por los cambios que están teniendo lugar merced a los medios de información y comunicación, han abierto nuevos debates y planteado desafíos de gran alcance.

Como afirma V. Hemsy de Gainza “tras la «movida» metodológica que marcó las décadas centrales del siglo XX, el panorama educativo musical cambia drásticamente: las preocupaciones básicas no pasan hoy de manera exclusiva por los aspectos técnico–didácticos del proceso de enseñanza–aprendizaje de la música sino, más bien, por algunos aspectos contextuales de los procesos educativos: el sentido sociopolítico de la música y la educación musical, el impacto de los medios y la tecnología, entre otros y sin descartar, por supuesto, la necesidad permanente de establecer bases filosóficas más amplias que permitan asumir e integrar en la práctica una diversidad de opciones y modelos de abordaje musical”. (Hemsy de Gainza, V., 1997: 7)

Todo ello está provocando un replanteamiento del rol y la función de la música en la escuela, desde una mirada que no es ajena a la realidad del mundo musical actual; una realidad que, si quisiéramos definir con pocas palabras, estaríamos de acuerdo en calificar como mutante y caracterizada por la presencia de músicas de distintas épocas y culturas que coexisten o se fusionan conformando un entorno sonoro ecléctico y plural.

Esta situación hace necesaria una permanente actitud reflexiva y crítica ante el currículo y los modelos educativos y obliga a pensar en que una perspectiva de la educación (general o musical) basada en la “exclusividad” cultural ya no puede considerarse simplemente como

miope, sino como un síntoma de ceguera y resistencia ante la realidad.

Pero este síntoma se percibe con demasiada frecuencia en las aulas de música, y es esto lo que ha motivado la elección del tema del que estamos tratando y lo que da origen a las tres cuestiones que intentaremos responder a continuación:

- ¿Qué propone el currículo?
- ¿Qué proponen los materiales curriculares?
- ¿Cuál es la respuesta del profesorado al currículo y a las propuestas de los materiales curriculares?

## **El currículo**

Del análisis de los objetivos, contenidos y orientaciones didácticas de los currículos de Música para Educación Primaria y Secundaria obligatoria se deduce que éstos no apuestan abierta y explícitamente por una perspectiva *multimusical*.<sup>1</sup> Sin embargo, y aunque existe un importante “desequilibrio”, tampoco la excluye. Así, por ejemplo, el currículo del MEC para la ESO podemos observar que:

- El objetivo nº 3 dice textualmente:

“Disfrutar de la audición de obras musicales como comunicación y como fuente de enriquecimiento cultural... interesándose por ampliar y diversificar sus preferencias musicales”.

- En los distintos bloques de contenido se hace mención a contenidos tales como:

– la utilización de un repertorio variado que acerque a distintos estilos, épocas, culturas... (Bloque 2. Procedimiento 1)

– Estilos y tipos de danza: étnicas, clásicas, populares, didácticas, modernas, sociales y cortesanas. (Bloque 3. Concepto 3)

– Pluralidad de estilos en la música contemporánea. (Bloque 5. Concepto 5)

– Apertura y respeto por las manifestaciones musicales de otras culturas (Bloque 5. Concepto 6)

Sin embargo, estas tímidas “intenciones” quedan de alguna manera limitadas, si no anuladas, cuando se observa un bloque de lenguaje musical basado exclusivamente en la teoría musical occidental (cito, como ejemplo, textualmente: “formas: tema y variaciones, rondó, sonata, etc.” o “la escala como organización jerárquica de las alturas: tonalidad y modalidad”, aclarando que no hay opciones que hagan pensar en otros tipos de estructuras musicales más allá de las establecidas en la música occidental o en otro tipo escalas u organización de alturas distinto al de la tonalidad).

En este sentido, cabe recordar, como afirma Alain Daniélou en *Musical Semantics*, que “tanto en la música como en el lenguaje las posibilidades de expresión, de creación, están determinadas por la extensión y la precisión del vocabulario. Por lo tanto, nuestros esfuerzos deberían orientarse hacia el establecimiento de un vocabulario más rico, más variado y exacto. El principio de la afinación, que consiste en reducir ciertos intervalos a un valor medio aproximado, representa una reducción del vocabulario que apunta contra el desarrollo del lenguaje musical. Es verdad que una reducción en el vocabulario ha vuelto técnicamente posible importantes realizaciones pero, al mismo tiempo, ha encerrado a la música en límites estrechos, dirigiendo su desarrollo en un sentido bastante especial del cual le resulta difícil salir... Los lenguajes musicales sólo pueden ser comprendidos mediante un cuidadoso estudio de sus bases, de sus metas, de su contenido y no meramente de su forma externa. A eso se debe que los así llamados «préstamos» de un sistema a otro resulten a menudo disparates surgidos de una observación superficial, similar a un juego en el que procuramos imitar los sonidos de un lenguaje que no conocemos”<sup>2</sup>

De esta idea, y volviendo al bloque de Lenguaje Musical antes mencionado, cabe deducir que un currículo centrado exclusivamente en la teoría musical occidental difícilmente proporciona los elementos y conocimientos necesarios para acceder a otras músicas.

En síntesis, es posible considerar que el currículo no apuesta abiertamente por una perspectiva *multimusical*. Sin embargo, tampoco la excluye. En este sentido, cabe esperar que sean los otros dos “agentes”

que intervienen en el proceso (autores y editores por una parte y profesores por la otra) quienes hagan una lectura del currículo más amplia y, en lugar de aferrarse a sus carencias, tomen buena nota de las posibilidades expresadas en aquellas tímidas menciones a un mundo musical más amplio.

### **Autores y editores: los materiales curriculares**

Una primera mirada a los materiales curriculares de música nos lleva a considerar, indefectiblemente, el repertorio que éstos incluyen, dado que es éste justamente el elemento que pone de manifiesto los “valores culturales” que han sido tomados en consideración por los autores siguiendo, o no, directrices de los editores. Así se observa que lo considerado como válido e importante se limita, en la mayoría de los casos, a un único repertorio: el de la música culta occidental, especialmente aquella comprendida entre los siglos XVII y XIX; cuando otras músicas se presentan (generalmente ejemplos del folklore y, en menor proporción, de las llamadas músicas populares urbanas), es siempre de manera marginal y anecdótica.

Se trata, por regla general, de materiales que presentan unos contenidos orientados a todos los alumnos, de todos los lugares y contextos, razones que los convierten en productos desarraigados y ajenos a la realidad. Un problema que proviene “de un planteamiento de origen, desconocedor de la pluralidad de culturas; para el constructor de la expresión escrita no existe el contexto y trata con ingenuidad el entorno de los estímulos que a diario condicionan la vida del consumidor. De ahí que los conocimientos se tornen estereotipos neutros cara a la motivación y desprovistos de química respecto a la abulia estudiantil.” (Mínguez y Beas 1995: 9).

Este hecho influye negativamente en una mejora de la calidad de la Educación Musical en las escuelas, finalidad que motiva (o debería motivar) a los profesionales de la educación. Una calidad que, entre otros indicadores, se puede constatar por sus vínculos con las características de la sociedad actual y de la sociedad futura en las que se tendrá que

desenvolverse el alumnado. Una sociedad *multimusical* en la que conviven múltiples repertorios y en la que la música se ha convertido en una realidad omnipresente y en un objeto de consumo al alcance de todos. Algo que no se ve reflejado en las propuestas de los materiales curriculares que, en cierta manera, consiguen que el alumnado viva en dos mundos disociados: el escolar y el extraescolar o, dicho de otro modo, que exista una “música de escuela” (aquella que se interpreta y escucha en las aulas, muchas veces ajena a los intereses del alumnado) y una MÚSICA con mayúsculas, que es mucho más diversa y de la que todos pueden disfrutar (aquella que está presente en el entorno).

Pero, ¿quiénes son los responsables en la elaboración de estos materiales? ¿Por qué elaboran materiales de estas características y no de otras?

Los responsables son autores y editores, movidos por distintos intereses y motivaciones. Los primeros, así lo suponemos, por la idea de que poseen una serie de respuestas que pueden resultar útiles al profesorado y al alumnado. Los segundos, fundamentalmente por motivaciones económicas.

Los **autores** son, en la mayoría de los casos, profesores que, como veremos más adelante, con muchas probabilidades han recibido una formación inicial que no responde a los requerimientos de una perspectiva *multimusical*. Sin embargo, cabe recordar que habida cuenta de la amplia responsabilidad que les compete a la hora de elaborar estos materiales, las ideas preconcebidas y la educación recibida en su época de estudiantes no justifican ignorar las nuevas líneas de actuación propuestas en el ámbito de la Educación musical. No podemos olvidar que son ellos quienes, en gran medida, tienen el “poder” de seleccionar los contenidos. Por ello, y sin negar la pluralidad de concepciones educativas posibles, cabe apelar otra vez a la responsabilidad a la que se enfrentan.

Los **editores** tienen como objetivo fundamental incrementar sus ventas. Por ello, y aunque hay excepciones, “en las estrategias de marketing del libro de texto no se define el público potencial en función de los verdaderos lectores, sino de sus profesores o profesoras» (Parcerisa, A., 1996: 37) quienes, como veremos más adelante, suelen demandar textos basados en una concepción «tradicional» de la

enseñanza musical”. A esto se suma el hecho de que lo que suele interesar es comercializar textos de contenido estándar que, con revisiones, puedan ser utilizados durante muchos años. A menudo, los autores se ven sometidos a fuertes presiones de carácter comercial donde lo que importa es lo que se vende, no lo que se debería enseñar.

## **El profesorado**

Antes de abordar este punto, es importante aclarar que quien escribe este artículo está convencida de que *el currículo propone y el profesorado dispone*. Aunque puede parecer una idea muy discutible, si recordamos la tan mentada expresión de “currículo abierto y flexible”, podremos coincidir en que lo establecido oficialmente puede, y debe, prestarse a múltiples interpretaciones.

Swanwick se refiere a esta idea en los siguientes términos: “dentro de la educación musical formal, es decir, de la educación impartida por instituciones, incumbe sobre todo a los profesores ejercer el poder de selección de los idiomas musicales –lo que cuenta como música. (...) Los profesores de música han ejercido este poder seleccionando los idiomas apoyados por la escuela, calificando negativamente ciertos tipos de música frente a la tradición clásica occidental y considerándolos como música subdesarrollada, primitiva y culturalmente inaccesible” (Swanwick, K: 1991)

Más allá de los currícula, los profesores y las profesoras son, en última instancia, quienes tienen el poder a la hora de seleccionar los repertorios musicales que van a ser utilizados en una clase. Este poder se utiliza de distintas maneras y, aunque en numerosas ocasiones responde a cuestiones ideológicas, en otras se relaciona con lo que cada docente percibe como posible de acuerdo, fundamentalmente, a su formación.

Algunos docentes consideran que la escuela es la encargada de transmitir los valores culturales socialmente aceptados y, por tanto, sostienen que no hay nada que cambiar. Por el contrario, otros piensan que deberían incluir música de diferentes “contextos” en sus

programaciones, pero con frecuencia manifiestan no saber cómo hacerlo. Y, sin la intención de caer en la justificación o de eximir de responsabilidades, debemos recordar que en la formación de una inmensa mayoría del profesorado se ha excluido, y se sigue excluyendo, la mayor parte de la música que no pertenece al repertorio de la llamada música “culta” de tradición europea. Los cambios, tanto en la formación del profesorado como en los contenidos de sus propias programaciones, son esenciales si pretendemos que los ideales de una educación multimusical se conviertan en realidad.

Posiblemente, los resultados de esta formación, que requiere una considerable inversión de tiempo y dinero, serán limitados. No obstante, se percibe como la única vía para lograr que la situación comience a revertirse. Uno de los límites más importantes viene dado por el hecho de que, a pesar de esta formación, probablemente no se podrá pedir a los profesores que sean expertos en todas las músicas del mundo. Sin embargo, se puede aspirar a que sean sensibles a muchas y conocedores de una gran parte de éstas. Como afirma Swanwick (op. cit.), la sensibilidad musical brota de la atención receptiva unida a una comprensión de la *universalidad* de la práctica musical y a un reconocimiento de que las variaciones idiomáticas nacen de un tema humano común. A través de la interpretación, la composición y la audición de música “ajena” se puede acumular una experiencia idiomática ilimitada.

Los retos de una educación *multimusical* requieren respuestas en la práctica y éstas, en última instancia, sólo podrán proporcionarla los docentes de música preocupados por el tema.

### **¿Quién se resiste al cambio?**

Aunque afortunadamente existen excepciones, bastantes en las aulas y pocas en los materiales curriculares, la realidad sigue poniendo de manifiesto la existencia de una inmensa distancia entre la vida musical del entorno y aquella que tiene lugar en la escuela. Los imperativos del cambio son evidentes. Cientos de páginas se han escrito en los últimos

años en libros y artículos de revistas a favor del mismo. Pero la realidad se muestra tozuda, y el cambio no termina de llegar. ¿Quién se resiste? ¿La administración, autores y editores, el profesorado?

No resulta fácil dar una respuesta. De algún modo, podemos afirmar que en cierta medida cada uno de los agentes implicados en el problema tiene parte de responsabilidad. Cada uno, desde su ámbito y por motivaciones, convicciones o intereses de distinto tipo, intentan perpetuar un modelo de Educación Musical probadamente desfasado y ajeno a los nuevos planteamientos. Por ello, más que realizar afirmaciones contundentes, como conclusión simplemente se pretende hacer una llamada de atención e invocar a todos (administración, autores, editores y profesores, pero también a etnomusicólogos, filósofos, sociólogos, psicólogos y otros tantos profesionales que pueden arrojar luz al problema) a definir un modelo de actuación, asentado en bases y concepciones sólidas y a trabajar cooperativamente para responder tanto a los interrogantes y desafíos de la cultura en que nos ha tocado vivir como a las necesidades de las nuevas generaciones. De no ser así, la Educación Musical corre un grave peligro: quedar anclada en el pasado y no ser capaz de proporcionar aprendizajes significativos al alumnado.

## NOTAS

<sup>1</sup> El término multimusical se utiliza aludiendo a una visión integradora, que comprende “todas” las expresiones musicales que coexisten en la actualidad.

<sup>2</sup> Citado por MBUYAMBA, L. (1997) en “Compartir las músicas del mundo: algunas ideas para una educación intercultural en la música”, en HEMSY DE GAINZA, V.: op. cit., pp. 50–51

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

**Hemsey de Gainza, V. (De.) (1997).** *La transformación de la Educación Musical a las puertas del siglo XXI.* Buenos Aires. Guadalupe.

**Mínguez, J. G. y Beas, M. (Compiladores). (1995).** *Libro de texto y construcción de materiales curriculares.* Granada. Proyecto Sur de Ediciones S.A.L., pp. 9.

**Parcerisa Aran, A. (1996).** *Materiales curriculares. Cómo elaborarlos, seleccionarlos y usarlos.* Barcelona. Graó. pp. 37

**Swanwick, K. (1991).** *Música, pensamiento y educación.* Madrid. Morata / MEC.

**Hutchinson, A. (1977):** *Labanotation or Kinematography Laban.*  
New York. Theatre Arts Books, 3a. ed.

**Jesús-María, J.A. (1989):** “La restauració com a metodologia





