



TRANS 25 (2021)

DOSSIER: MÚSICAS AFRO-HISPANAS EN AMERICA LATINA

Música y trance de posesión en las ceremonias de vudú en el sur de República Dominicana: un análisis de la interacción durante la *performance*.

Vicente Basilio Ortiz Lledó (Músico, psicólogo clínico, musicoterapeuta. M.A ethnomusicologie Universidad de Montreal)

Resumen

El presente trabajo trata de un análisis interdisciplinar acerca de un campo de observación abstracto y dinámico: el campo de la relación entre la música y el trance de posesión en un momento y contexto cultural dado. La investigación se llevó a cabo en las ceremonias públicas de Vudú –fiestas de misterios– de la zona Sur de Santo Domingo, en República Dominicana, donde los cantos y ritmos de los instrumentos juegan un rol principal. En estas celebraciones, los músicos tocan para invocar y alabar a los santos y espíritus convocados ritualmente por los médiums de espíritus. El artículo describe cómo la interacción sinérgica entre la música, el baile y la expresión corporal de los médiums o "caballos de misterios", es un elemento crucial en el trance hacia la posesión –llamada localmente *montadera*– por cada divinidad y para la comunión espiritual de todos los participantes de las fiestas de misterios.

Palabras clave

Música y trance, trance de posesión, *montadera*, *performance*, vudú dominicano, "fiestas de misterios", proceso de interacción.

Fecha de recepción: diciembre 2020
Fecha de aceptación: julio 2021
Fecha de publicación: diciembre 2021

Abstract

This article approaches from an interdisciplinary perspective the analysis of a dynamic field of study: the relationships between music and the possession trance in a given moment and cultural context. The research was conducted in the public voodoo ceremonies –*fiestas de misterios*– in the southern area of Santo Domingo, in the Dominican Republic, where the songs and rhythms of the music instruments play a key role. At these celebrations, the musicians play to invoke and praise the saints and spirits ritually summoned by the spirit mediums. The article describes how the synergistic interaction between music, dance and the corporal expression of the mediums or *caballos de misterios* is a crucial element in the trance towards possession –locally called *montadera*– by each divinity and for the spiritual communion of all the participants of the *fiestas de misterios*.

Keywords

Music and trance, trance of possession, *montadera*, performance, Dominican voodoo, *fiestas de misterios*, interaction processes.

Received: December 2020
Acceptance Date: July 2021
Release Date: December 2021

Música y trance de posesión en las ceremonias de vudú en el sur de República Dominicana: un análisis de la interacción durante la *performance*.

Vicente Basilio Ortiz Lledó (Músico, psicólogo clínico, musicoterapeuta. M.A ethnomusicologie Universidad de Montreal)

Introducción

Este artículo es fruto de la memoria de investigación de la Maîtrise en Ethnomusicologie realizada en la Université de Montréal entre 2006 y 2009. Para obtener el grado se presentó una memoria escrita, fruto de una labor de recopilación bibliográfica, investigación y trabajo de campo en República Dominicana, realizado en visitas en 2005, 2006 y 2008, acerca de la problemática de la relación entre música y trance.

El presente texto es un esfuerzo para presentar una síntesis global del trabajo realizado enfocada alrededor del eje principal y motor de dicha investigación: el análisis del proceso de interacción de los actores implicados en las prácticas musicales y el trance de posesión durante las Fiestas de Misterios, en poblaciones cercanas a Santo Domingo en República Dominicana.

Siendo conscientes del marco editorial, habremos de prescindir necesariamente de la mayoría de los datos bibliográficos, etnográficos y de análisis de la memoria de investigación¹. Derivamos, pues, al lector deseoso de profundizar en el tema, al apartado de referencias bibliográficas del artículo y al apartado de audiovisual, para poder ver y escuchar extractos del trabajo de campo.

¿De dónde provienen los datos para el análisis?

Para el análisis de la interacción, seleccionamos dos celebraciones escogidas entre más de diez registradas en el trabajo de campo. Estas son:

- 1) la celebración del Día de San Antonio/Papá Legbá, que tuvo lugar en dos templos de un área de carácter semirural, conocida como Estebanía Borínquen, al Este de Santo Domingo.
- 2) el Maní celebrado en casa de Herman, en el barrio capitalino de Simón Bolívar; una fiesta particular dedicada a la sanación de un devoto. Esta tuvo lugar en la casa de un "caballo de misterios" (llamado H.) ubicada en el Ensanche Simón Bolívar, un distrito urbano del Distrito Nacional. Está adyacente al distrito de Capotillo, que es el distrito más pobre y poblado del Distrito Nacional Santo Domingo.

¹ A nuestro pesar, prescindiremos en este texto de la mayoría de la información concerniente a la investigación sobre el sistema religioso sincrético dominicano, así como también obviaremos las videografías correspondientes a los extractos de vídeo, las tablas explicativas de los referentes semánticos de la interacción, así como la mayor parte de la información asociada a la perspectiva antropológica y psicológica, que describen y categorizan el trance de posesión.



Músicos de Papá Legbá.

Problemática

Ya desde la época de Platón y Aristóteles, el debate alrededor del efecto de la música en la mente y el cuerpo es antiguo, abundante y controvertido. Hoy día podríamos resumir este debate de los efectos de la música en el ser humano en términos de la oposición “social-simbólico” *versus* “física del sonido”.

Modernamente, las relaciones entre los efectos de la música y el trance son abordados de nuevo exhaustivamente por Gilbert Rouget (1985). Las conclusiones extraídas por este etnomusicólogo francés sugieren que la relación no es causal o determinista. Rouget afirma que los elementos necesarios para inducir el trance son: la gestualidad corporal, más la creencia, más el modelo cultural del trance, más la decisión de la persona de abandonarse al trance. Así, en los rituales públicos todos los elementos se conjugan actuando en sinergia en la inducción del estado de trance. En relación al papel de la música, de todo su extenso trabajo, notamos que la única regla observada transculturalmente por este investigador es que “*la musique est faite pour les possédés et non par eux*”² (102) y por tanto el trance es inducido.

Desde nuestra posición, pensamos que, para tratar de entender la relación entre la música y el trance, además de los estudios etnográficos, la atención debe ser concentrada sobre la relación en sí misma. Por ello, para poder aprender sobre la naturaleza de la relación ha sido necesario recurrir a los estudios sobre *performance*, donde se da cuenta de las acciones de los actores de un fenómeno en el tiempo.

El contexto religioso

La República Dominicana es una isla de cultura mayormente hispano-afro-americana³ donde coexisten y abundan prácticas religiosas y creencias heterogéneas derivadas del histórico crisol multicultural. El sistema religioso mayoritario está construido con el catolicismo como la principal religión oficial. No obstante, en este país coexisten dos catolicismos: el oficial, de evidentes raíces

² "La música está hecha para los poseídos y no por ellos".

³ Cabe resaltar la importancia de la presencia original indígena, y posteriormente la francesa, que dejaron una importante huella en la conformación de la identidad dominicana.

europeas, y el criollo o popular, de raíces afro-dominicanas.

La interacción de estos sistemas religiosos y su práctica se basa en la jerarquía implícita de las clases sociales en la isla. Esto es, coexisten, por un lado, el solapado discurso racista hispanófilo de la clase político-social dominante y, por otro lado, la obvia herencia africana muy presente sobre todo en las clases más humildes, creándose contradicciones y complejos conflictos de identidad en los dominicanos (Andújar 2004: 78-83).

El vudú dominicano.

En esta isla, la práctica religiosa conocida como Vudú (Andújar 2004: 101) es parte fundamental de las experiencias de los sectores populares, la mayoría descendientes de esclavos africanos. No obstante, desde una mirada local, la mayoría de los practicantes de este culto dominicano no denominan su práctica religiosa como vudú, pues este término es asociado negativamente a la práctica religiosa en el vecino Haití.

Así, para la mayoría de los devotos, este sistema sincrético es simplemente llamado catolicismo. Este sistema religioso se caracteriza por la celebración de ritos dedicados a los difuntos, prácticas animistas y mágicas, censadas de asegurar el bienestar de la comunidad de devotos. Comparte múltiples rasgos con el *vodou* en Haití, siendo el dominicano la variante oriental (Deive 1979) de este último.



Altar San Antonio

Tres Cruces

Las entidades objeto de esta devoción religiosa se conocen bajo varios nombres, tales que misterios, seres espirituales, sanes o *luases*. Los nombres más utilizados son misterios o *luases*, en singular "misterio" o *luá*; derivación plural en español del término *creole* haitiano *Lwa*. En este texto utilizaremos indistintamente todos estos términos.

Según la bibliografía y los testimonios de los entrevistados, la "cosmología" del panteón espiritual dominicano se compone de 21 divisiones de *luases* o grupos familiares jerárquicos. El "panteón" es un sistema jerárquico de poder espiritual que está representado en los altares por medio de iconografías y diversos objetos de culto. Tal organización se estructura en relación al puesto en la jerarquía espiritual que ocupa cada entidad, viéndose reflejada por cómo ocupa su lugar físico en el altar de cada oficiante. El altar, que suele estar instalado en las casas de los oficiantes, es el centro de toda celebración, siendo una pieza fundamental de éstas. También se organiza acorde a la preferencia o patrocinio del *luá* en cabeza, que normalmente posee y apadrina

a cada médium o "caballo de misterios".

Como ya adelantamos, el culto tiene su máximo exponente público en las celebraciones religioso/recreativas dedicadas en honor a los santos sincretizados o espíritus, llamadas "fiestas de misterios". Éstas, están vinculadas a un altar privado mantenido por un médium y sus asistentes. En estas celebraciones es posible observar la encarnación de éstos en varios de los "caballos de misterios" o de otros devotos. Cotidianamente, la práctica del vudú en los altares privados se fusiona inextricablemente con otras, como los cultos a diferentes santos, las velaciones, peregrinaciones, procesiones y otras expresiones folclóricas relacionadas con la religión. Estas prácticas suelen seguir un calendario anual, sobre todo las vinculadas a los días festivos de los santos, pero también son ofrecidas como pago de una promesa o para conseguir favores materiales o sanación espiritual.



21 División.



Altar M. Señora cantando con maraca.

La montadera

El proceso de encarnación de los espíritus es conocido localmente por el nombre de *montadera*. Para los creyentes, la *montadera* y los sueños son los principales medios de contacto con la esfera divina. Este término se usa en el lenguaje español popular dominicano y no pertenece al lenguaje letrado. Según el etnopsiquiatra francés Tobie Nathan, la *montadera* siempre implica la presencia de los espíritus encarnados en el cuerpo de un devoto, evocando también tanto las creencias como los ritos que lo rodean. De esta idea del espíritu cabalgando a su montura (el médium) deriva el nombre "caballos de misterios", otorgado a los médiums de espíritus (Nathan 2001: 144-147).

¿Qué experimentan los devotos durante la montadera?

A la hora de expresar lo que sienten los "caballos de misterios" se utiliza mucho la metáfora que explica cómo los *luases* ascienden de abajo hacia arriba: "para subir los *luases*"; porque los sujetos sienten que el *luá* entra por los pies. A este respecto, hay estribillos de canciones de *Salve*⁴ como "Que suban los misterios" o "Candela por los pies" ("Queremos que se encarnen los misterios") o "Fuego por los pies", que hablan de cómo se *monta* o es *montado* el sujeto.

Este proceso es contrario a lo que siente nuestro informante principal, G, que afirma que: "el *luá* penetra de arriba abajo, lo sentimos como un viento, un aire; como una corriente eléctrica". Así, el *luá* entra por la parte superior de la cabeza y se posiciona en el "cerebro". Para los médiums,

⁴ Ver más abajo en el apartado de la música de las fiestas de misterios.

el cerebro es la parte posterior de la cabeza, la nuca es "donde reside la sabiduría del hombre".

En otro ejemplo, M, un niño de 13 años, nos cuenta cuando estaba en una fiesta: "estaba bailando y de repente tuve frío y sentí calambres y manos calientes. Y luego llegué a Marta la Dominadora (un *luá* femenino), según me dijo la gente, y ella empezó a hablar con la gente y a darles remedios". Dice que en la vida las cosas pasan en los sueños. Una mujer, E, músico de los conjuntos musicales observados, dice que siente la presencia de estos seres en su pecho como una fuerza, como una emoción muy fuerte. Otra mujer, M, "caballo de misterios", pero que no ejerce esta "profesión", nos dice que: "el *luá* puede entrar por los pies: es como una fuerza que te penetra, no es nada, ves, es algo así como ... es extraño, es como un poder. Yo digo que es una energía, que es algo, por eso se siente en el estómago, en el corazón y aquí (toca la nuca)". Cuando le pregunté si la memoria se pierde, ella respondió: "nunca se pierde, hay ocasiones en las que recuperas la mente, pero (incluso si te das cuenta de que estás poseído) no puedes dejarlo ir. Decir y hacer lo que estás haciendo ahora mismo. Y vuelves a ti mismo y te pierdes de nuevo. Es raro, es algo...".

Esta mujer, no está del todo de acuerdo con la posesión ritualizada, porque opina que la verdadera posesión se da espontáneamente, cuando el *luá* se encarna para comunicar algo o solucionar un problema. Ella juzga que esto debería suceder sin la necesidad de convocarlos durante todo el ritual. Cuando preguntamos a G sobre el aspecto de la relación entre la música y la *montadera*, comparte sus pensamientos con nosotros de la siguiente manera:

Es una buena relación. Hay más alegría en una fiesta cuando la música está presente, porque la música motiva al guía espiritual de la persona. Hay gente que es fanática o que cree mucho en un santo o en un *luá*. Por ejemplo, creyentes de San Miguel que, cuando los músicos cantan una salve de San Miguel, se concentran tanto en la canción... como se encienden en otro mundo, y de repente sienten algo que los ha tocado, o algo así, porque son parte de la creencia. Es en la música, que te concentras en la canción que te gusta, y te identificas con este misterio con el amor, y luego sientes dentro del palo, ves el palo que suena dentro de ti.

Durante una celebración en la casa de H en el barrio Simón Bolívar, en Santo Domingo, le preguntamos a M, una mujer devota de los *luases*, qué características debería tener un buen músico. Así nos decía:

el palero debe ser una persona espiritual. Cuando no se siente el palo no se puede tocar. Si no siente lo que está haciendo, nada de lo que hace queda bien hecho. Si no tienes ese don, ese sentimiento, no jalan misterios. (...). Hay unas salves que atraen más ganas: la salve pri-pri, la de Papá Legbá... pero de verdad, cuando el misterio quiere subir, no hace falta música, ni pañuelos, tabaco, ron, no necesita ninguna cosa. Sin embargo, cuando estás en una fiesta, cuando llega el momento en que se levantan las ganas, cualquier salve puede ser suficiente.

Asimismo, esta misma mujer afirma que "lo que forma la energía en la fiesta son los tambores. Los siento entre mi estómago y mi corazón. Nadie me enseñó a bailar, lo aprendí por mi cuenta y me meto tan pronto como escucho la música".

La montadera: performance sagrada de la fiesta de misterios.

Así pues, las fiestas de misterios son llamadas popularmente las "fiestas de montadera". La práctica

de la música es una parte esencial de toda fiesta. La música según nuestros informantes atrae los placeres, atrae las corrientes de energía espiritual cargando la atmósfera (de la fiesta). En estas ceremonias, rituales de interacción colectiva, podemos observar el desarrollo de funciones como la expresión de la comunicación con lo divino, el despliegue de competencia cultural, bajo la ejecución de un guion.

A este respecto, encontramos muy interesante y apropiada la explicación de Becker acerca de lo que supone participar en este tipo de eventos:

Participar en una ceremonia de posesión espiritual es disfrutar de una narración comunitaria que le da al evento un propósito moral. La narración es tanto lo que sucede durante la duración de la ceremonia y lo que podríamos llamar el "guion" ritual –y, en gran parte, cosmológico; que revela las verdades fundamentales sobre la humanidad y lo sagrado que están en cuestión. Quien se deja conquistar por un relato de posesión se considera un cierto tipo de persona. (...) La historia, el papel, el afecto emocional y el propósito moral deben ser compatibles con lo que pensamos que somos (2005: 482).

Así, el aspecto social y cultural de la actuación de los caballos de misterios puede entenderse como una especie de intermediario entre un estado de conciencia ordinario y otro mítico, para que los fieles puedan asistir a la representación atemporal de este mítico mundo de los antepasados.



Muchacho *montado* en la Enramada del Altar de M.



Montadera de E. y M.

Sin embargo, se puede cuestionar la legitimidad y autenticidad de la posesión, entendida como estado modificado de conciencia de la persona. Según Becker, "el tema más crucial es el de la credibilidad, porque la posesión puede ser fingida" (2005: 482). Numerosas observaciones y algunos testimonios nos han sugerido este conflicto. Una mujer médium, M, entrevistada durante una fiesta, que no trabaja profesionalmente como servidora de misterios (Cf. supra) nos cuenta que "una posesión verdadera dura como mucho 20 minutos, y es una experiencia muy fuerte que te deja agotado y acontece raramente, no todos los días. Por eso yo desconfío de esos que todos los días se *montan* y cogen una campanita y llaman y se ponen un pañuelo y te consultan". Cuando le preguntamos si podría haber una parte teatral fuerte, responde: "hay una verdad, pero hay mucho engaño actualmente".

Nuestro informante, G, nos dice que hay varios que fingen la *montadera*, y él puede distinguir claramente cuando se finge una posesión. Sin embargo, cuando participa en una fiesta de misterios,

no puede comentar ni denunciar que una posesión es fingida, porque la gente disputaría su opinión objetando que lo diría porque está celoso del éxito de este "caballo de misterios", ya que él mismo es también "caballo de misterios". Esto puede ser así porque, según Becker, "mentir, fingir y actuar pueden ganar prestigio y atención" (2005: 482).

En otra ocasión, cuando le preguntamos a otra mujer "caballo de misterios" poseída por el *luá* Candelo, al respecto de la problemática tratada, sentenció con una frase lapidaria: "No todo el que está *montado* tiene un *luá* en cabeza".



Mujer montada con pañuelo San Antonio



E y M.

Las músicas de las fiestas de misterios.

Encontramos dos tipos de géneros utilizados en estas fiestas: la Salve y los Palos. Estos pueden ser encontrados juntos en una misma ceremonia, o solamente uno de ellos, dependiendo de a quién está dirigida y el objeto de la ceremonia. La ejecución de la Salve tiene lugar durante las velaciones de santo y durante las fiestas de misterios. La principal diferencia entre una "velación de santo" y una fiesta de misterios es que, normalmente, en la "velación de santo" no hay posesión ritual por los *luases* (Davis 1982). En general, se podría decir que la velación está asociada a las "cofradías"⁵ y las fiestas de misterios a los altares personales.

La Salve

El género musical conocido como "Salve" deriva de versiones musicales del texto de oración *Salve Regina*, de origen eclesiástico y generalmente relacionado con la antigua, y ya obsoleta, oración del Rosario. En la República Dominicana, la Salve se difunde desde un catolicismo institucionalizado hasta la práctica de un catolicismo más popular, dando lugar, posteriormente, a un repertorio

⁵ Fraternidad afro-dominicana constituida de linajes familiares de tipo matriarcal. Institución social comunitaria asociada a rituales funerarios concernientes a sus miembros y bajo la protección y adoración a un Santo patrón, con una celebración principal en una época del año.

musical muy rico y autónomo en comparación con sus orígenes católicos. Para Davis (1982), en las celebraciones donde se cantan las salves, el tiempo y el espacio se dividen entre actividades sagradas y seculares. El mismo concepto se manifiesta en el juego musical y se corresponde con el doble contenido, devocional y recreativo, de este tipo de celebraciones.

Esta dinámica musical se puede representar mediante un modelo teórico que la etnomusicóloga americana Marta Ellen Davis denomina el "espectro de la Salve" (Davis 1982: 27). De acuerdo con este modelo, el ejercicio del repertorio dominicano de Salve actual puede incluir dos extremos: uno que se considera altamente sagrado (salve sagrada) y el otro que se considera bastante profano (salve secular).

En las fiestas de misterios observadas, las salves se cantan al pie del altar con acompañamiento instrumental de origen africano. Instrumentos típicos para ejecutar la Salve son membranófonos como el Balsié, el balsié de piso, la tambora, el mongó o tamborita, los "panderos" e idiófonos como el güiro o güayo (Lizardo 1988).



Músicos de Salve

*Instrumentarium Salve*

Davis (1982:67) destaca la importante cuestión de la repetición musical, y muestra la importante relación con la intensificación emocional de la expresión religiosa. La repetición musical se hace evidente en la circularidad rítmica y la alternancia de la estructura pregunta-respuesta, presente en los dos tipos de salve y en la interpretación del repertorio en el conjunto de la ceremonia. A este respecto, Imberty explica que:

la repetición es una forma de maestría psicológica del tiempo: esta convierte el tiempo en previsible, lo provee de una métrica regular. Es necesario comprender que la repetición crea el vínculo entre lo que está antes y lo que está después, mientras que la variación crea el vínculo entre lo que es parecido (...) (Imberty 2004: 645).

En relación a esto, observamos en estas celebraciones cómo el ambiente emocional de los participantes se ve afectado no solamente por los factores musicales, sino también por los factores sociales y las relaciones espaciales: posicionamiento circular de los músicos alrededor del altar, modos de interacción y participación cinética.

Durante las velaciones o las procesiones donde se toca la salve sagrada, los participantes intentan mantener un estado *pre-climax* sin desencadenamiento final del clímax catártico emocional. En el vocabulario local, este estado de intensificación emocional se llama *subido*, en

referencia a un sentimiento especial de euforia. Éste puede conducir o no a un cierto clímax emocional, dependiendo del contexto y de la intención de los organizadores. Señala Davis que un estado tal de intensificación emocional entrafña y provoca ciertos cambios en el nivel de consciencia.

Tal estado puede y debe conducir a una sensación de trascendencia, de fuga momentánea de la realidad y de la racionalidad ordinaria. Así, siempre según este autor, podemos observar en este momento de la performance, y durante el toque, un aumento del número de notas por minuto y una gran variedad rítmica, comprendiendo una utilización considerable de la síncopa en el solo vocal, tanto como en el acompañamiento instrumental. Se puede también constatar una acentuación importante de los tiempos fuertes, una aceleración del tempo, un alza de la tonalidad de la pieza de manera que encadene para la pieza siguiente y quizá también en el transcurso de la misma pieza. Asimismo, se observa un empleo sostenido de sílabas onomatopéyicas como sustitución del texto del solista, lo que implica el uso de la voz como instrumento.

Los Palos

El otro tipo de género presente en las celebraciones corresponde a los famosos Palos o Atabales. Según Lizardo (1988), la palabra "palo" proviene del término "árbol" en español criollo y la palabra "atabal" viene del árabe *tabl* (literalmente, tambor). Suelen, pues, estar contruidos de un tronco vaciado de gran tamaño, generalmente con un solo parche en piel de vaca o chivo, y son percutidos con las manos. Actualmente se han introducido los tambores hechos de tubos de conducción de material plástico de gran diámetro.

Se tocan tanto en celebraciones religiosas como de recreo, pues están estrechamente asociados al baile. Es común su uso en la fiesta de los santos, ya sea el patrón de las cofradías o fiestas de adoración organizadas por individuos que han hecho votos, así como en ceremonias, fiestas populares y ritos funerarios. En las zonas rurales los palos siempre se mantendrán fuera del altar, en la puerta de la casa, que suele tener una *enramada* (una especie de cabaña sin paredes, con postes de madera y techo de zinc).



Palos de San Antonio



Paleros 3

Los músicos o "paleros" tocan en conjuntos de 3 o 2 membranófonos, acompañados de la güira o guayo; idiófono raspador fundamental para la marcación del tempo y la estabilidad rítmica. El palo mayor es el tambor de mayor tamaño y les siguen el alcahuete y la chivita, ambos de menor tamaño. El músico del palo mayor es el solista principal y suele ser el cantante y líder del conjunto. El alcahuete y la chivita son los que suelen mantener el ritmo en ostinato, aunque, como veremos en el apartado de análisis de la interacción, tienen también otros roles rítmicos.



Palero Mayor



Paleros y balsié 1

El repertorio habitual de palos en el sur de la República, en general, se fusiona con el de la Salve, y los músicos cantan las piezas de *Salve de Luá* con la batería de Palos. Como se verá en las celebraciones seleccionadas, los dos conjuntos se pueden tocar dentro de la misma ceremonia, pero también se pueden tocar por separado, un conjunto en cada ocasión.

En cuanto a los ritmos interpretados, son relativos a "familias rítmicas significativas" (Dauphin 1986: 47); esto es, ritmos asociados a una función extramusical, que admiten variaciones en las proporciones de duración, contornos de entonación o patrones rítmicos sin perder su significado asociado a su función.



Ritmo base palo mayor paleros de Nigua.



Salve: "Dale la mano à Papá Legbá". Performance de los músicos del Altar de M y A, durante la celebración de San Antonio/Papá Legbá.

De manera general, bajo un mismo tipo de ritmo dado, las posibles asociaciones con el ser espiritual involucrado se encuentran más en el nivel del texto y la melodía. Hay una melodía fija asociada con un coro siempre idéntico. En la ejecución vocal, mientras que las coplas o estrofas del texto son muy

improvisadas, se mantiene un coro repetitivo que es importante para la identificación de la pieza y la participación cantada del auditorio. Es significativo resaltar que, en la zona estudiada, estas características estructurales son compartidas entre la música de Salve y Palos.

En las Fiestas de misterios de la región estudiada, no hay más que tres o cuatro ritmos diferentes tocados por los "palos", difiriendo el estilo de tocarlo según cada región. Pueden ser agrupados en dos categorías que conforman dos repertorios netamente diferentes: los dedicados a los muertos y los dedicados a los *luases* o misterios.



Performance instrumental de los músicos del Conjunto Tambú, en el Maní de Simón Bolívar.

RITMOS DE LOS TAMBORES PALOS (durante las fiestas de misterios)			
Ritmos de los muertos (M)		Ritmos de los <i>luases</i> y santos (L-S).	
Palo de muerto (palo abajo)	Palo arriba	Palo corrido (palo vivo, palo de <i>montadera</i>)	Palo mayor.

Le hemos dado el nombre (M) a los ritmos dedicados a los muertos y (L-S) a los dedicados a los *luases* /Santos honrados durante las fiestas de misterios. Así, el ritmo M se toca solamente para San Elías/el Barón del cementerio, necesariamente al principio de la ceremonia, así como en honor de las ánimas o espíritus de los difuntos.

El "palo abajo" es el ritmo más utilizado a este fin, pero existe una versión del mismo ritmo, más rápida y sincopada que es llamada "palo arriba". Según nuestros informantes, a menudo el "palo arriba" es confundido por el público con el "palo corrido", que pertenece al repertorio L-S. Esta última categoría contiene dos tipos de ritmos: el "palo corrido", llamado igualmente "palo de *Montadera*" o "palo de vivo" (en contraposición al "palo de muerto") y el "palo mayor".

El "palo corrido" está dedicado a todas las divisiones de *luases* y santos, de la misma manera que se toca para cantar canciones de texto profano. Concretamente, la misma base polirrítmica interpretada por todos los instrumentos es tocada para invocar o alabar a todos los misterios sin importar la familia o división a la que pertenezcan, ya sean los *Radás*, los *Petrós*, los *Guédés* (exceptuando su jefe, el *Baron del Cementerio*), los *Indios*, los *Candelos*, los *Ogunes*, etc. El "palo corrido" admite variaciones de *tempo*, al igual que en los motivos rítmicos tocados, según el carácter personal de cada *luá*.

Sin embargo, según nuestros informantes, hay ciertos *luases* que, en ciertas ocasiones, deben ser honrados con otro ritmo: el "palo mayor". Según G, se trata de misterios de mayor rango en la jerarquía del panteón vudú, como *Papá Legbá* o *Candelo*. De esta manera, ciertos de entre estos seres deben ser llamados tocando el ritmo de manera específica. Esta deferencia particular está destinada a los *luases* con un carácter especialmente "serio" o con un poder considerado como peligroso, por ejemplo, los *luases Petrós*. Por ejemplo, según M, "palero" de Nigua, esta manera de tocar debe ser adoptada en honor del *luá Tinyó Alaué*, poderoso *luá* de la "división del agua". El toque debe ser, pues, más lento y marcado, "menos destinado a la danza y al relajo"⁶.

Además de las piezas dedicadas a un solo *luá* o misterio particular, existen también las piezas llamadas "cánticos divisionales". Se trata de canciones colectivas en las cuales son nombrados varios *luases* a la vez o que están dedicadas a todos los misterios de una familia o división. Constituyen una especie de "oda" a los grupos de *luases*, como por ejemplo la pieza "In Gra". Es un canto invocatorio que refiere en la sección del estribillo a una parte de una plegaria cristiana: "En gracia María, gracia" (Ripley 2002: 34).

De esta manera, reiteramos la idea de que para la mayor parte de los *luases* es en la unidad texto-melodía donde reside la asociación con la divinidad invocada. En otros términos, si el ritmo interpretado por la batería instrumental es el mismo, lo que cambia es la melodía y el texto, conformando la pieza genérica *salve de luá*. El investigador de origen haitiano Claude Dauphin, en su estudio sobre las significaciones de los ritmos y canciones del vado haitiano, afirma que: "es por el sentido de sus letras, en primer lugar, que estas canciones desvelan su pertenencia al lenguaje de tal o cual espíritu. Así, la interpretación sucesiva de cantos en los cuales las letras hacen alusión a una loa determina cada vez el franqueo de una etapa en el orden de las secuencias del ritual" (2002: 50). Así pues, el uso de las melodías permite una cierta flexibilidad. Para una misma melodía, puede haber variaciones de un solo canto. Es decir, que textos diferentes son cantados sobre una misma melodía. De acuerdo con Dauphin, "el sentido de los textos prima sobre la autonomía de las melodías" (2002: 51).

Consecuentemente, excepto el ritmo dedicado a los muertos, los "aires melódicos" pueden ser interpretados con no importa cuál conjunto instrumental, sea el de los palos o el de salves de altar con un instrumentario de balsiés-güira-tambora. Llegados a este punto, podemos relatar el ejemplo, extracto de una celebración, de disposición del repertorio que estructura, por tanto, el tiempo del ritual:

- 1) Canto para *San Elias*.
- 2) Canto para *Papá Legbá*.
- 3) Canto para los *luases* de preferencia del "caballo" dueño del altar.
- 4) Canto para el resto de los *luases* a elección de los músicos según el desarrollo de la

⁶ Según Marco, tocador de palo mayor y cantante de los paleros de Nigua.

ceremonia.

5) Cantos de cierre: a la división del agua y salves a la Virgen.

La lógica estructural del orden de aparición de las canciones en el ritual vudú de República Dominicana es comparable a la misma en el ritual en Haití. En palabras de Dauphin:

siempre en acuerdo de una cierta permanencia en los hábitos de un templo o de una región, el orden de aparición de las canciones no conforma sin embargo el objeto de un conformismo nacional. Cada templo establece un orden prioritario en función de las circunstancias, de las estaciones litúrgicas o de la popularidad de los espíritus entre la *clientela* (1986:51)

En nuestro caso, durante la celebración de Papa Legbá, el orden de aparición de las canciones reservó, evidentemente, un lugar de honor al *luá* del mismo nombre. Fue diferente en el *maní* de Simón Bolívar, donde el *luá Candelo* fue honrado con las primeras canciones, por ser "el *luá* en cabeza" (el espíritu principal) de Herman, el "caballo" dueño del altar. En otro caso particular, el de nuestro informante principal, G, relata que:

todo es cuestión de tradición. En mi altar, la fiesta sigue este procedimiento: se comienza por tocarle el "palo de muerto" a San Elías, siendo por tanto la primera pieza. A continuación, cantamos las canciones de Centinela, pues es él quien impide la presencia de espíritus, digamos, "espiritualmente subdesarrollados" que pueden perjudicar a los participantes. Después de eso, encadenamos con canciones para *Papá Legbá* y todos los otros misterios. Para concluir la ceremonia, invocamos a la "división india" del agua, pues estos espíritus purifican. Pero cada uno en su altar tiene su propia manera de hacer las cosas⁷.

Desde el punto de vista del transcurso de la interacción, ¿quiénes son los actores de estas ceremonias?

Enfocándonos ahora en las acciones de los participantes, podemos afirmar que los protagonistas principales son los seres espirituales: los *luases*. Como explicaremos más adelante, ellos detentan el mayor estatus. En orden de importancia, a la cabeza de la jerarquía espiritual, la mayor deferencia es hacia Dios, Jesucristo, la Virgen y luego los santos del cristianismo igualados casi a la división (grupo con características comunes) de los Radá, con los Legbá como jefes de división, seres espirituales más cercanos a Dios. En la parte inferior de la jerarquía están los espíritus de los muertos, teniendo éstos un culto particular en cada altar casero. Los santos son considerados muertos que han logrado durante su vida un gran progreso espiritual y están sincretizados con los *luases* de más alta posición en la jerarquía. Así, los santos, seres intermedios, se colocan a lo largo de la escalera entre Dios y los muertos. (ver foto de altar de la 21 División, página 5).

A excepción de Dios, Jesucristo o la Virgen María, que no "suben en cabeza" (poseen al médium) el resto de entidades son susceptibles de *montar* una persona viva, ya sea que se invoquen o no. Es decir, las entidades espirituales tienen voluntad propia y se manifiestan arbitrariamente a través del cuerpo de las personas. Por tanto, la ejecución musical, las interacciones entre los "caballos de misterios", los músicos y el público de devotos depende en gran parte de cuáles de estos "misterios" participan o no y su comportamiento durante la celebración. Ahora bien, como decía G: "no hay misterio sin `caballo´ y no hay `caballo´ sin misterio", y así, en la primera celebración

⁷ Entrevista à Giovanni Guzman.

de San Antonio/Papá Legbá los principales actores no espirituales (los vivos) del culto son M, A, L y E.

M es la devota que mantiene el altar dedicado a Papá Legbá y lo recibe en cabeza (*se monta*), teniendo esta un gran protagonismo en la comunidad. E, otra devota prominente en la comunidad, mantiene un altar en honor a Papá Legbá/San Antonio. Una vez al año, el día de San Antonio se realiza una procesión donde la figura del santo es llevada del altar de E., donde reside el santo durante el año, al altar de M, para permanecer allí, en ese lado de la comunidad, durante un periodo de 13 días.

El hijo de la pareja de M y A se llama P y es el médium que primero encarnó a Papa Legbá. Luego, P, como músico, acompañó la procesión de San Antonio tocando el *Balsié* durante la procesión que condujo al Santo de un altar a otro. Pedro no ejerce como médium de misterios en su propio altar. Otro hijo de la pareja, S, llegó después del rosario y también lo vimos tocar la *güira* con los "paleros" y tocar la tambora durante la procesión. Queremos aportar algunos matices sobre A; quien, aparentemente, no es un "caballo de misterios", sino que lo observamos como el sacerdote o rezador del Rosario antes de la procesión. Interpretó el papel de músico cuando cantó la *salve In Gra* al final del Rosario rezado.

Las otras estrellas de esta celebración fueron los Paleros de Nigua, liderados por el palero Mayor J y el cantante de salves y "caballo de misterios" conocido por la Mancha Negra. Otros "caballos de misterios", como L, también estuvieron presentes durante el rezo del rosario. Más tarde, durante el toque de los paleros, L fue poseído por el *luá* Belié Belcán/San Miguel. Este joven "caballo de misterios" es sobrino de E, vive y trabaja como oficiante/médium en la comunidad.



A y M



L

En cuanto a la otra ceremonia analizada, el Maní en el barrio Simón Bolívar se llevó a cabo el 1 de marzo de 2006 en una calle del distrito Ensanche Simón Bolívar. El altar pertenecía a H, un "caballo de misterios" que es el encargado del culto. H es aquí el actor principal, encarnando tres *luases* diferentes durante el transcurso de la misma, pero su *luá en cabeza*, era Candelo. Además del propietario del altar, varios "caballos de misterios" jugaron un papel activo en la ceremonia, entre otros los asistentes del altar, llamados comúnmente *plaza*.



H bailando con pañuelo divisional



H y la plaza

La ceremonia tenía la intención de librar a un cliente/devoto de todos sus males y atraerle la suerte y alejarle el mal, y le fueron ofrecidos ceremonia a beneficio de *luases* y sacrificar concretamente dos gallos a los *luases Petrós* (poderosos y peligrosos)⁸. A cambio de esto, el devoto tuvo que cargar con todos los gastos de la ceremonia. En esta ocasión tomaron parte dos grupos de música, uno de Salve, liderado por la cantante Enerolisa, y otro de "palos" llamado Conjunto Tambú. Ambos fueron contratados para la ocasión. También notamos la presencia de muchos jóvenes "caballos lobo"⁹ y la participación activa del público en el baile de palos.



Cliente/devoto y H



Grupo Enerolisa

El análisis de la interacción durante las celebraciones.

Hasta ahora hemos dedicado los apartados anteriores a describir y relatar los datos etnográficos, tanto de la bibliografía recabada como del trabajo de campo. A partir del presente apartado, entraremos en materia de análisis y explicación del proceso de interacción. Para ello, como un concepto unificador interdisciplinar y como útil metodológico, hemos aplicado los métodos de análisis de los estudios de *performance*, utilizados por Qureshi para el estudio de la música sufí en la India y Pakistán (Qureshi 2007). Es importante comprender a nivel metodológico que los

⁸ Este grupo representa, en general, aspectos poderosos de la antigua religión de origen bantú; como la magia, el animismo y lo que Davis llama fakirismo. A su cabeza está *Gran Buá*, maestro del bosque. Su culto está más desarrollado en el culto del Gagá, en los bateyes (plantaciones de caña de azúcar, con fuerte presencia de trabajadores afrodescendientes).

⁹ Un "caballo lobo" es aquel "caballo" que no tiene control alguno sobre la posesión no ha sido iniciado por el bautismo ritual ni tiene padrinos, y por tanto los espíritus le asaltan y la posesión le acontece de improviso. Suele producir perturbaciones en las celebraciones y, aunque tolerados, no suelen ser bienvenidos.

elementos extramusicales se refieren al contexto material, a las creencias o ideologías religiosas, y también a las dimensiones socioeconómicas.

Desde el punto de vista del actor durante la *performance*, ¿quién es quién en una ceremonia, qué hace y por qué?

En las fiestas de misterios los músicos y los "caballos de misterios" invitados dependen del "caballo" dueño del altar –que es normalmente el que organiza la celebración– en cuanto a control personal y al desarrollo de la celebración. Así, el aspecto más fundamental desde el punto de vista del actor es su propia posición en la celebración, comprendiendo su acceso a ésta como una oportunidad de ejercer su rol.

Por definición, el músico está en posición de patrocinio, tanto si se trata de un vínculo permanente con un santo y un altar (como por ejemplo el caso de los paleros de la celebración de Papá Legbá), como si se trata de un vínculo temporal, como en el caso de Enerolisa y su Grupo y del Conjunto Tambú, pues estos grupos están remunerados. Para los músicos, el objetivo de generar despertar espiritual significa tocar las canciones conformes a las necesidades espirituales del auditorio. Su objetivo explícito es evocar la elevación espiritual entre estos y conducir a la excitación e incluso al trance de posesión. Esto es así porque la función básica de las fiestas de misterios es la de activar espiritualmente a los auditores sirviéndoles en sus distintas necesidades. Se trata de un marco religioso donde los objetivos básicos de los actores de la ceremonia se podrían resumir en tres componentes funcionales (Qureshi 2007: 60-65).

1- Generar el despertar espiritual y llegar, eventualmente, hasta el estado de *montadera*; en otros términos, modificar el estado de consciencia a través de la temporalización de una experiencia corporal de emoción intensa.

2- Transmitir un mensaje a los auditores y a las divinidades por medio del texto de las canciones.

3- Satisfacer la diversidad de las exigencias (curación, liberación espiritual, agradecimiento y demanda de favores, alabanzas, etc.) y la evolución espiritual de los auditores y de las divinidades. El abanico de las necesidades es esencialmente el mismo para todos los participantes, incluso si estas son presentadas en diferentes momentos de la celebración.

Por otro lado, la *performance* de los "caballos" en el seno de cada celebración es – implícitamente– una muestra de sus habilidades en el oficio y, en consecuencia, insta también una posición, un estatus, de competencia y cooperación al mismo tiempo, con los otros "caballos de misterios". Una importante excepción a esta regla es el derecho hereditario de aquellos actores ligados a un altar, bien sean músicos o médiums. Estos tienen el derecho implícito (sin ser remunerados) de ejercer sus roles en las fiestas organizadas por sus parientes, como es el caso de los músicos y de los dos hombres "caballos de misterios" de la celebración de Papá Legbá. Por supuesto, en la celebración están invitados músicos y médiums afines al organizador, que no necesariamente tienen que tocar o *montarse*, pero, si la ocasión lo permite, pueden llegar a participar si son lo suficientemente competentes o el auditorio es tolerante. Es el caso, por ejemplo, de los llamados "caballos lobo" o de los aprendices de músico o de músicos aficionados que acuden a celebrar.

Para los "caballos de misterios", su objetivo fundamental es ayudar a encarnar esta elevación espiritual sirviendo de intermediarios para los espíritus. Estos agentes son plenamente conscientes del aspecto crucial que juegan en el procedimiento y se toman muy en serio la responsabilidad que

esto comporta hacia la audiencia de los devotos.



La Mancha Negra y M (montado por Papá Legbá)



Montadera H

En cuanto a los objetivos implícitos perseguidos por los diferentes actores, aparte de los de índole espiritual, hay otros de orden material y más prosaico. Los músicos son a menudo remunerados, siempre alimentados y tienen acceso gratuito a las bebidas alcohólicas, siendo la bebida un aspecto importante para la motivación de los músicos durante su *performance*. La mayoría, aunque no todos, gustan de beber (sobre todo algunos tragos de ron) para encontrar los efectos euforizantes del alcohol durante su actuación. En este sentido, el consumo de ron en intercambio de la performance de éstos, o como añadido a ésta, está garantizado implícitamente y regulado por el dueño/a del altar.

Por su parte, los "caballos de misterios" que ofrecen estas celebraciones a menudo han obtenido parte del dinero necesario gracias a una colecta vecinal, y el hecho de organizar esta celebración garantiza, en lo cotidiano, el favor y el reconocimiento de éstos mismos, así como de los *luases*. Sus ayudantes y los "caballos" invitados comparten también estos beneficios con los "caballos de misterios" dueños del altar. Por otro lado, igualmente en el aspecto material, el hecho de estrechar lazos sociales es una recompensa en sí misma para todos los devotos y la celebración crea asimismo la oportunidad para los participantes de encontrar eventuales parejas.

Cabe subrayar que la principal motivación de la celebración es de orden espiritual, y cuando los "caballos" caen en trance comparten este estado con todos los participantes, siendo estos beneficios susceptibles de sobrepasar todos beneficios de orden material. Esto es así porque los protagonistas principales tienen una existencia espiritual. Nos referimos a los santos, los *luases* y los espíritus de los muertos. Sin embargo, estando esto enraizado en la problemática ontológica y epistemológica del fenómeno del trance de posesión, no podemos describir objetivamente, desde un punto de vista científico, las necesidades y objetivos de estos actores invisibles. Estas son siempre manifestadas por boca de los médiums y por los efectos en las vidas de estos y de los devotos y su interpretación en base a las creencias y sistema religioso de la comunidad.

Principios del análisis.

La base del análisis de la interacción es la idea de que ciertos principios subyacentes constituyen los denominadores comunes que ligan el lenguaje musical con el contexto extramusical de la performance de los "caballos de misterios". Estos principios que hacen de referentes operacionales

actúan de intermediarios entre las acciones de los músicos y el resto de los actores.

La perspectiva estructural. Los referentes de estatus e identidad.

Dos referentes principales parecen cruciales para el proceso de evaluación de la audiencia y de selección de la canción: estos son la "identidad" y el "estatus" de la persona y/o del *luá*. Cada uno de los referentes genera una serie de criterios concerniendo lo espiritual, lo socioeconómico y los atributos personales.

Siendo las categorías superiores las de "elevado" y "bajo", es importante recordar que el estatus espiritual de un "caballo de misterios" es relativo a su facultad de estar en relación estrecha con los seres y el mundo espiritual, así como por su autenticidad con esta relación. Igualmente, según la posición en el panteón, los seres o misterios también adquieren un tipo de estatus u otro.

El segundo principio operacional, la identidad, es de importancia secundaria para el análisis, pues su función como dispositivo de comando es limitada. Su principal dimensión es espiritual, mientras que la expresión de la identidad personal o preferencia cultural puede funcionar independientemente de la identidad espiritual. Así, la evaluación de la identidad consiste en determinar las principales características de la identidad espiritual entre los participantes de elevado estatus espiritual.

La expresión en la música de los referentes relativos al estatus y la identidad.

La siguiente tarea es demostrar cómo estos criterios sirven de referentes semánticos para la traducción de los factores contextuales en la música. Eso implica que las variables de la *performance* musical pueden estar sujetas a estos mismos criterios. La expresión musical de estos principios en la *performance* puede resumirse como sigue:

- a) La expresión del "estatus" se realiza sobre la base de los dos principales niveles de estatus, elevado y bajo, en función de una variedad de dimensiones musicales. Esto es, las diferenciaciones en el estatus individual pueden ser manifestadas por la utilización de estas dimensiones en combinaciones variadas.
- b) La expresión de la "identidad" se centra sobre la manifestación de la identidad espiritual a través de algunas, pero sin embargo diversas, dimensiones musicales. Así pues, como hemos descrito en el apartado dedicado a las músicas de las ceremonias, la identidad personal o las preferencias estilísticas pueden ser expresadas de múltiples maneras a través del lenguaje musical.

La perspectiva psicológica del proceso de interacción entre la música y la *montadera*.

Los puntos anteriores resumen cómo son aplicados generalmente ambos referentes semánticos y cómo éstos se basan sobre la identificación de los indicadores pertinentes al contexto y la música, desde un punto de vista estructural, es decir, más o menos estático. Para aplicar cada uno de los referentes con éxito es necesario que el músico haga prueba de una buena comprensión de los atributos del "estatus" y de la "identidad" en la *performance* y de disponer de la capacidad de convertirlas en ejecución musical pertinente al objeto de la celebración.

Consecuentemente, el estado espiritual es la preocupación principal de este actor, y es al nivel del proceso antes que de la estructura donde se aplica el criterio del estado espiritual en la

música. Es importante remarcar que se producen combinaciones y solapamientos entre estas dos dimensiones entre los participantes. Sin embargo, la expresión musical de los referentes del estatus y de la identidad no tiene que seguir necesariamente un esquema previsible. Así, el principio de aplicación de los dos referentes semánticos de la performance es más un proceso flexible y dinámico de combinación y de selección, conforme a la evaluación del actor según la necesidad del momento.

Paralelamente, el examen del músico comienza también con un tercer principio operativo en juego, relativo al estado espiritual del auditorio. En nuestro caso se expresa de modo análogo en etapas de modificación de la conciencia¹⁰, en referencia al contenido espiritual. Ludwig definió un estado modificado de consciencia (EMC) como “un estado mental que constituye una desviación en la experiencia subjetiva o del funcionamiento psicológico en relación a ciertas normas generales del estado de vigilia” (Ludwig 1975: 9).

Así pues, la atención del músico se desplaza ahora hacia lo que es explícito y hacia el objetivo principal de las fiestas: el proceso del despertar espiritual o modificación del estado de consciencia. Esto es, el grado del sentimiento extático de estar en contacto con los seres espirituales y el proceso mismo de la *montadera*: la encarnación de este contacto. De esta manera, la experiencia del trance de posesión se ajusta a un continuo de experiencias perceptivas relacionadas con las capacidades individuales y las situaciones sociales de los individuos de esta región y país en particular. Lo concebimos aquí como un microcosmos que refleja el macrocosmos sociocultural.

Así pues, una vez ocurrida la *montadera* en los participantes, requerirá de una nueva situación a evaluar por parte de todos los actores. Esto es así porque, una vez finalizada la posesión, el "caballo" poseído queda siempre el mismo "caballo", aquel que era antes de la posesión. A este respecto, es evidente que los participantes pertenecientes a la categoría de elevado estatus espiritual son más susceptibles de experimentar la *montadera*, y mucho más los que presentan los atributos secundarios de liderazgo del estatus, lo que nos lleva a la necesidad de operar el análisis con un nuevo referente semántico.

El "referente semántico del estado espiritual" y su intensificación.

En la etapa inicial de la performance, el estado espiritual del público sirve al actor músico como un mero criterio evaluador auxiliar que conduce a amplificar o modificar sus evaluaciones basadas en los referentes del estatus y de la identidad. Sin embargo, una vez que la *performance* está en curso, el estado espiritual, o la modificación de la conciencia, deviene el principio dominante de la *performance*; de hecho, es principalmente este principio que rige la dinámica del proceso de *performance*.

Primeramente, y como ya hemos visto, la experiencia espiritual –la *montadera*– tiene una dimensión temporal inmediata, es decir, varía con el tiempo a lo largo del conjunto de la *performance* de la fiesta, a diferencia del estatus y de la identidad, que quedan estáticos. Sin embargo, aunque el "caballo de misterios" encarna cualquier misterio y abandona su identidad –deja ésta de lado para hacer lugar a la identidad del misterio– los efectos operativos del principio de identidad quedan iguales.

La "identidad" y el "estatus" son atributos estructurales representantes de los hechos sociales establecidos o de las asunciones alrededor de estos principios. Como tales, son

¹⁰ El proceso de la consciencia es comparado a un flujo continuo en evolución según las situaciones experimentadas por las personas en diferentes contextos. Esta puede ser intencionalmente o accidentalmente modificada por diversos factores.

caracterizados por una tendencia a su manifestación externa constante. El músico interpreta las respuestas comportamentales en referencia a la gama y al repertorio de las convenciones expresivas generalmente aceptadas, correspondientes a cada fase del estado de consciencia del auditorio.

Igualmente, va realizando una evaluación de las respuestas expresivas estándar, siempre atento a la variación individual de éstas. Utiliza su total conocimiento del pasado y del presente para anticipar la evolución de los desarrollos espirituales, con el fin de responder a éstos. Comprende el impacto que pueden tener tanto la fuerte excitación de un solo participante como la dulzura de la excitación de varios de entre ellos sobre el conjunto del público.

Este impacto es relativamente previsible cuando emana de los participantes espiritualmente superiores, ya que el contenido espiritual es reconocido por todos. De su nivel de excitación espiritual depende mucho el estado de ánimo general del encuentro. Pero, en cambio, el mismo nivel de excitación de otros participantes, particularmente aquellos de la categoría de bajo estatus, no tiene el mismo impacto sobre el conjunto. Consecuentemente, el estado espiritual es la preocupación principal del actor y es al nivel del proceso antes que de la estructura donde se aplica el criterio del estado espiritual en la música.

La intensificación y la expresión del referente de intensidad en la música: la repetición.

Está claro que la principal finalidad intrínseca de cada estado espiritual es el de realizar el potencial que posee, dicho de otra manera, de intensificarse hasta su punto culminante. Así, cada estado de consciencia es siempre resultado de la intensificación, necesitando que ésta sea sostenida y aumentada o desplazada a un estadio superior con el fin de atraer "las corrientes espirituales"¹¹. Dado que el objetivo del actor/músico –en conformidad con los principios de la fiesta– es llegar a este aumento por el medio de la canción, éste moldeará su *performance* como corolario de la intensificación.

Hasta este punto, la música sólo refleja y refuerza el estatus de la "identidad" de los participantes, mientras que, para el principio de intensificación, la música funciona no sólo para reforzar, sino más concretamente para generar un aumento de los estados de activación de la emoción espiritual y, por tanto, de modificación de la consciencia. Dado que la intensificación es un proceso, su expresión musical, a diferencia del "estatus" y de la "identidad", no puede ser transmitida por otro medio que el proceso de ejecución musical mismo. No se trata, pues, de unidades o de parámetros musicales, sino del principio de estructuración de estos últimos.

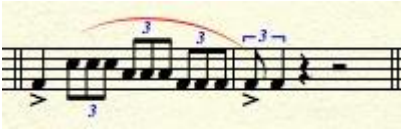
Así pues, el principio que estructura la intensificación es la repetición. Toda repetición funciona del mismo modo: se intensifica por la reimpresión sobre el auditor del mismo mensaje repetidamente (Cf. Imberty Supra). De este modo, la repetición en la música toma la forma de tres procesos: "la reiteración", "la inserción de recurrencia" (basada en la variación) y "las repeticiones múltiples". Las tres representan y encarnan los aspectos de la intensificación, que operan a la vez dentro y entre las etapas de la activación. De este modo, el primer tipo, la reiteración, sirve para imprimir el mensaje por medio de simples recuperaciones. Es el caso del conjunto texto-polirritmia de base que corresponde a la estructura cíclica solista-coro¹².

El segundo tipo, la inserción de recurrencia, permite amplificar el lenguaje rítmico por la inserción de un amplificador entre las declaraciones recurrentes y corresponderá a las variaciones rítmicas instrumentales, principalmente ejecutadas por los instrumentos solistas de los conjuntos.

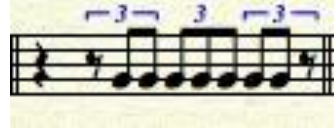
¹¹ Según los médiums, se refieren a la energía espiritual del plano astral, necesaria para preparar la llegada de los espíritus.

¹² Ver transcripción 2 (página 11): Modelo de la polirritmia de base de los palos.

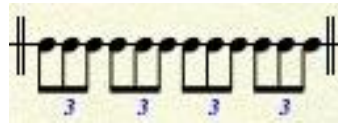
Se trata de células rítmicas concretas que son ejecutadas de modo recurrente durante la *performance*. Hay células rítmicas de pequeño y mediano tamaño, cuya longitud oscila entre un ciclo y un ciclo y medio. Veamos unos ejemplos básicos, extraídos de la *performance* de los músicos del Conjunto Tambú, en el Maní de Simón Bolívar.



Inserción de recurrencia: *Balsié de piso a*.

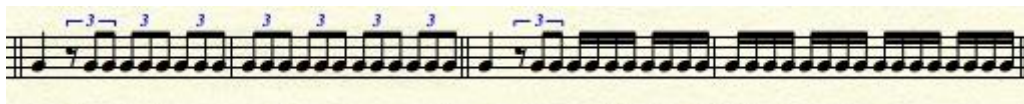


Inserción de recurrencia: *Palo mayor a (PMA)*.



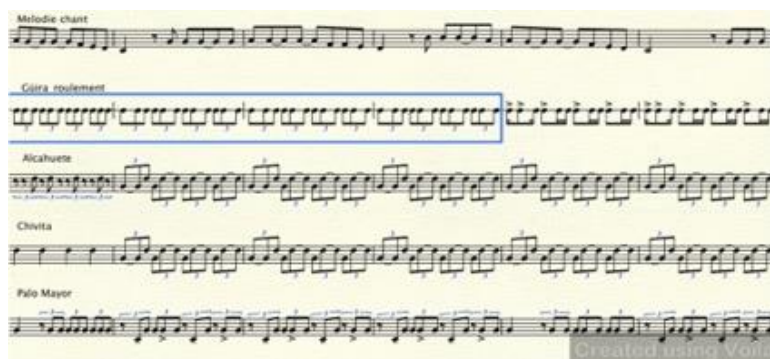
Inserción de recurrencia: *Redoble güira tipo*.

Las repeticiones múltiples, finalmente el tercer tipo, son los intensificadores por excelencia en una *performance*, recordando total y continuamente el mensaje de intensidad del sonido.



Repeticiones múltiples: *Redoble alcahuete tipo*.

En la música de las fiestas de misterios, este rol es desarrollado por las largas intervenciones rítmicas de los instrumentos, en mayoría los instrumentos solistas (balsié, palo mayor, tambora), pero puede ser mantenido igualmente por la güira. Suelen ser células de cuatro o cinco ciclos, máximo. Aquí, ejemplos de los músicos de la celebración 1:



Repeticiones múltiples:

Redoble güira largo en el ensemble melodía-polirritmia de la canción "Dale la mano a Papá Legbá".

En cuanto al continuum de la activación corporal, los diferentes tipos de repetición son asociados, de modo más o menos flexible, a diferentes etapas:

1. La "reiteración" pertenece al estadio básico, donde no hay o hay poca excitación, lo que corresponde al nivel estructural de base de este tipo de música. Sirve igualmente a la mera clarificación física del mensaje y a la participación activa natural entre los músicos y los oyentes.

2. La "inserción de recurrencia" presupone generalmente que ciertas repeticiones han tenido ya lugar, y un cierto entusiasmo o una ligera excitación está ya presente.
3. Las "repeticiones múltiples", finalmente, implican la excitación intensa y el mismo trance.

Hay algunas características secundarias y no estructurales del lenguaje musical que sirven igualmente a la expresión de la intensificación vinculada a los estados espirituales. Dos de ellas son aspectos de la presentación acústica y pueden ser empleados al mismo tiempo para comprender la repetición de las fórmulas rítmicas, en particular de las repeticiones múltiples.

El primero constituye lo que se podría llamar el prototipo de la repetición: una fuerte acentuación rítmica en la cual el patrón rítmico está estructurado por los golpeteos de tambor extrafuertes o por acentuaciones más frecuentes bajo la forma de los acentos de los tambores. El marco de las duraciones contiene ya los ingredientes básicos de la intensificación rítmica, de forma que ahora deben ser simplemente ubicados en el contexto de la estrategia de intensificación.

El segundo dispositivo de intensificación que los músicos utilizan de modo deliberado para volver las repeticiones múltiples más eficaces es la aceleración muy progresiva. Ambos dispositivos son utilizados con parsimonia, porque conservan su eficacia sólo por oposición a los patrones acentuados o ralentizados. Así, los músicos los reservan para repeticiones de gran intensidad. Finalmente, hay una intensificación no acústica, así como no estructural: los gestos del intérprete y las expresiones faciales, que son nombramos pero que no desarrollaremos aquí.

Interacción dinámica entre "la intensificación" y "la repetición".

Ahora bien, la estrategia de los músicos consiste no sólo en responder a los estados de los auditores; deben también sugerir estos estados. Eso significa que se puede, de hecho, utilizar la repetición con el fin de expresar la intensa activación antes de que esta excitación no esté presente, con el fin de evocarla. Sobre la base del vínculo entre la activación de los participantes y la repetición, reforzada por el criterio de la intensificación, los diferentes tipos de repetición representan diferentes etapas de activación y constituyen una respuesta apropiada a su evaluación de lo extramusical.

Consecuentemente, la utilización de todas las repeticiones es mucho más flexible, porque refleja continuamente ambos, la iniciativa y la respuesta a los estados de la audiencia. Estas respuestas, ligadas a las diferentes fases de activación emocional, guían al músico en su utilización de las diferentes estrategias de repetición.

La segunda categoría es un mensaje verbal de comunicación referencial, intercambiado entre los músicos y otros participantes, que puede o no, tener un contenido expresivo. Estas demandas, o afirmaciones de control, se han limitado normalmente a participantes detentores de un elevado estatus espiritual, salvo en los casos donde un estado de excitación intensa da incluso a un devoto de bajo estatus espiritual el derecho de hacer valer sus necesidades o anhelos. Por ejemplo, hemos observado y analizado en un momento musicalmente corto durante la secuencia de *montadera* de H, cómo este "caballo", sintiendo los primeros síntomas de posesión ha captado la atención de los músicos para tener el apoyo musical necesario a su proceso de entrada en trance. Podemos ver en el ejemplo de la transcripción señalada en azul, los redobles de intensificación correspondientes al inicio de la crisis de trance del "caballo de misterios".



Partitura secuencia posesión H

Por otro lado, los "caballos lobo" y varios aprendices de médiums presentes durante la misma fiesta no tienen el derecho de hablar a los músicos con la finalidad de mantener o evocar su proceso de posesión. Por dos razones, primero, en base a su identidad y estatus no tienen el derecho implícito de atraer la atención del conjunto de la gente presente, y en segundo lugar ellos no dominan suficientemente la *montadera* para controlar el momento en cuanto va a llegar.

Sin embargo, los músicos intervienen, por ejemplo, durante una *montadera* violenta para calmar el *luá* con el toque de la canción "In Gra"¹³, o tocarán los aires de *luases* populares específicos encarnados en los cuerpos otros médiums (además del "caballo" dueño del altar del momento) si así lo juzgan pertinente para la ocasión. Estas afirmaciones han sido extraídas de las entrevistas a los músicos durante las ceremonias.

El proceso de selección o el "referente de focus selectivo".

Con vistas a finalizar el examen de este análisis del proceso de la *performance*, queda por tratar cómo el músico se enfrenta a estas múltiples interacciones, y lo que, de últimas, resulta para el conjunto de la *performance*. En términos prácticos, eso significa que, en cualquier momento, el número de auditores al que un músico puede llegar específicamente tiene que ser limitado.

Está claro, pues, que un proceso de selección opera para identificar los auditores cuyas necesidades deben ser examinadas en primer lugar. Sobre la base de la categorización relacionada con el estatus y la identidad, el músico vigila a ciertos participantes –"caballos" invitados, ancianos, o amigos del "caballo" dueño del altar, aprendices. Manteniendo, bien entendido, el foco principal hacia el "caballo" dueño del altar, todo ello observando con ojo distraído el conjunto del público. Al mismo tiempo, el músico está continuamente al corriente de la posición relativa del estado espiritual de cada oyente así evaluado. El resultado es una evaluación combinada estatus/estado de activación, según la cual es posible clasificar a todos los oyentes. Es lo que Qureshi denomina el "referente de focus selectivo" (Qureshi: 222-225).

Hay varios tipos de focus: "focus colectivo", "focus plural", "focus prioritario" y "focus individual". Este último referente está en relación con las categorías combinadas de estatus/estado de activación espiritual. El músico ha escogido, entonces, uno de estos tipos de focus selectivo para

¹³ Es una canción invocatoria que se refiere en parte al coro como parte de una oración cristiana; *In Gra*, *María In Gra* ("En Gracia, María Gracia").

elaborar su respuesta musical. Hay, pues, una correlación coherente entre la categoría de estatus y el tipo de focus concedido por el músico; el modelo se rompe sólo en el estadio de la excitación extrema. Como consecuencia de cada tipo de focus, cada oyente, desde el dueño del altar poseído por el *luá* de más entidad para la ocasión, hasta el "caballo lobo" poseído por un *luá petró*, se beneficia de cada tipo de atención enfocada del músico, sobre todo del líder del ensamble.

El referente de focus selectivo añade una dimensión de gran diversificación al conjunto del proceso de interacción en las fiestas de misterios, dimensión que entra en juego en cuanto la canción comienza. Con estas últimas líneas completamos el análisis modelizado del proceso de interacción.

Conclusiones

Las cuestiones abordadas en este trabajo nos han permitido profundizar en la problemática que nos interesaba y alcanzar suficientemente los objetivos principales originalmente planteados. Así, estableciendo conexiones entre la música y el trance, hemos tratado de comprender y explicar las prácticas de posesión en República Dominicana, y al mismo tiempo desplegar una nueva visión teórica en esta área.

Partiendo de la evidencia de que la música *per se* no está en relación causal directa con el desencadenamiento del trance, el objetivo analítico de este estudio ha sido el de mostrar el proceso por el cual los diversos elementos del lenguaje musical son utilizados deliberadamente en interacción con el lenguaje corporal de la posesión de origen africano. Así, hemos podido apreciar cómo, durante el transcurso de la investigación, lejos de haber relaciones causa-efecto directas, el evento musical tiene ramificaciones profundas en múltiples niveles que engendran efectos diversificados vinculados a la complejidad de las relaciones humanas. Hemos apreciado esto distinguiendo separadamente cómo el sonido de los instrumentos y el canto compartido entre los músicos y el público procuran la intensificación de la activación corporal y crean un clima apropiado para el evento.

Observamos también la manera en cómo el "tiempo musical cíclico" organiza el tiempo del ritual –igualmente cíclico–, o la manera en que los textos cantados y la significación de los ritmos evocan la realidad del imaginario mítico y permiten la identificación de (y con) los espíritus. Igualmente, percibimos cómo el orden en la elección del repertorio refleja la compleja organización social. Hemos intentado también ver cómo, al mismo tiempo, el estatus y la identidad espiritual de los participantes influencia la interpretación de los músicos.

En resumen, hemos examinado, mediante el proceso analítico, cómo durante la *performance* musical la estructura de la ideología religiosa se articula a través de referentes semánticos musicales, transmite su sentido y se dinamiza durante y mediante el proceso de *performance* entre los actores músicos y no músicos. Así, el sentido de la celebración (componentes socioculturales), de manera circular proporciona el marco y motiva la dinámica particular de la producción musical, que a su vez contribuye a reforzar y evolucionar el sentido de la celebración.

A nivel psicológico, en una celebración de este tipo, la experiencia espiritual individual, intensificada a través de la exploración de la corporalidad asociada a la *montadera* permite una afirmación de sí del participante en la comunidad, que trasciende los límites de las estructuras mentales tradicionales y tiene un impacto más allá de los efectos psicoemocionales individuales del trance.

Para concluir, mencionar que, aunque las intenciones detrás de este estudio al principio del planteamiento de la investigación trataban de manera particular la temática en los estudios etnomusicológicos acerca de la eficacia de la música y el trance, la realidad durante el trabajo de campo mostraba complejos aspectos sociales no contemplados en las hipótesis iniciales y que merecieron ser tenidos en cuenta y observados deliberadamente, para tratar de entender el fenómeno en su complejidad. Por ejemplo, durante el trabajo de campo, pudimos estimar, así, el cambio en la realidad social al observar la evolución de la práctica religiosa al respecto de la composición del panteón dominicano.

En este proceso evolutivo, al igual que sucede en la vecina Haití, las cohortes de espíritus que componen el panteón espiritual dominicano, de origen africano y español se han ido paulatinamente enriqueciendo con misterios locales contemporáneos. Se trata de los espíritus de hombres y mujeres que, durante su vida se distinguieron como líderes religiosos y campesinos, jefes militares, guerrilleros, etc. también se encarnan en los mediums, y se erigen así en *luases* del panteón. Tomemos, por ejemplo, los casos de Viviana de la Rosa, fundadora de un culto mesiánico en las montañas, así como Olivorio Mateo (como *luá*, papá Livorio), fundador de un culto mesiánico a principios del siglo XX de gran repercusión en el país. También contemplamos los casos de Cipriano Bencosme y Enrique Blanco, opositores asesinados durante el régimen del dictador Trujillo. En ciertas regiones del país, los espíritus de estos mártires locales (pudiéramos decir) son objeto de culto en altares y son invocados y celebrados con sus propias canciones durante las celebraciones.

Pudimos observar, en efecto, cómo la música está impregnada de un significado social a varios niveles, manifestándose a la vez la lógica y las contradicciones latentes de la ideología religiosa del país. A nivel personal, resulta muy interesante jugar con la idea de que, quizá, también en este contexto local, podríamos considerar la relación unívoca música/trance de posesión, como un fenómeno histórico y último de "resistencia política expresada en una corporalidad resiliente" (Friedson 1996) de las clases sociales menos favorecidas en el uso del poder político y social.

Por último, relacionado con la evolución de las prácticas musicales, creemos que es importante mencionar también el ejemplo de los grupos de músicos que, desde hace más de dos décadas, graban y actúan de manera profesional fuera del contexto ritual. Esta práctica musical ha estado tradicionalmente asociada únicamente al culto religioso, y desde hace unos años se realiza también en festivales folclóricos locales, nacionales e incluso internacionalmente. Constituye esto otro ejemplo acerca del cambio de las costumbres y funciones asociadas al cambio de prácticas musicales asociadas a la religión popular y al fenómeno del trance de posesión de origen africano.

Añadir, como última observación en el campo, el notorio fenómeno urbano actual de aquellos jóvenes que se *montan* (son poseídos) en las discotecas dominicanas al ritmo de los ancestrales instrumentos, tocados por jóvenes aprendices de músicos, desafiando así los escenarios y costumbres tradicionales. Constatamos pues, que la relación música/*montadera* sigue estando fuertemente vinculada a la compleja realidad social de esta isla en pleno siglo XXI y que dicha interacción funciona como medio de cambio del escenario social.

Agradecimientos

Quiero dedicar este trabajo y agradecer de corazón a todos los organizadores de las celebraciones donde participé en República Dominicana, por dejarme entrar amablemente en sus casas, altares y ceremonias. Agradecer, por tanto, especialmente a Giovanni Guzmán, mi informador principal que me abrió los caminos. Agradecer mucho a todos los investigadores y músicos dominicanos,

especialmente a Irka Mateo, José Duluc, Eddys Sánchez, Dagoberto Tejada y los músicos del grupo Batey 0. Todos ellos me abrieron puertas y ventanas a la realidad de la isla y su cultura, compartiendo sus experiencias y conocimientos profesionales. Mi reconocimiento especial a Darío Tejada del Instituto de Estudios Caribeños por el apoyo académico y la amistad mostradas. Mi especial gratitud a José Carlos Oviedo (ex-Batey 0) y a su madre, anfitriones durante mi última estadía en 2011. Gracias también a Natalie Fernando, mi directora de tesis de maestría en la Universidad de Montreal por su guía, y a Monique Desroches, mi tutora, por su apoyo y paciencia durante mi maestría en la Faculté d' Ethnomusicologie de la UDM. Por último, agradecer a mi amigo y siempre inspirador Luis Giménez Amorós, por darme la oportunidad de mostrar en estas páginas el resumen de estos años de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Andújar, Carlos. 2004. *Identidad cultural y religiosidad popular*. Santo Domingo: Ediciones Calíope.
- Becker, Judith. 2005. "Music and Trance". *Musiques, une encyclopédie pour le XXI siècle*. Vol. 3, (482). J.J. Nattiez. *Musiques et cultures*. Paris: Actes Sud.
- Dauphin, Claude. 1986. *Musique du vaudou: Fonctions, structures et styles*. Sheerbrooke, Québec: Naaman.
- Davis, Martha Ellen. 1982. *Voces del Purgatorio. Estudio de la Salve dominicana*. Santo Domingo: Ed. Museo del Hombre dominicano.
- _____. 1987. *La otra ciencia: el vudú dominicano como religión y medicina populares*. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Universitaria de la UASD.
- Deive, Carlos Esteban. 1979. *Vodou y magia en Santo Domingo*. Santo Domingo: Museo del hombre dominicano.
- Friedson, Steven M. 1996. *Dancing Prophets, Musical experience in Tumbuka Healing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Imberty, Michel. "Continuité et discontinuité". *Musiques, une encyclopédie pour le XXI siècle*. Vol. 3, (645). J.J. Nattiez. *Musiques et cultures*. Paris, Francia: Actes Sud.
- Lizardo, Fradique 1988. *Instrumentos musicales folkloricos dominicanos*. Santo Domingo: Santo Domingo.
- Ludwig, Alfred. 1975. "Altered states of consciousness". En *Transpersonal Psychologies*, ed. Tart, Charles, 9. New York: Harper & Row.
- Nathan, Tobie. 2001. *La folie des Autres*. Paris: Dunod.
- Ortiz Lledó, Vicente Basilio. 2010. *L'interaction entre la musique et la transe de possession dans les cérémonies de vodou en République Dominicaine*. Tesis de Maestría. Université de Montréal, Canada.
- Qureshi, R. 2007. *Sufi music of India and Pakinstan. Sound, Context, and Meaning in Qawali*. Oxford: Oxford University Press.
- Ripley, G. 2002. *Imágenes de posesión: vudú dominicano*. Santo Domingo: Cocolo Editorial.
- Tart, Charles. 1975. *Transpersonal Psychologies*. New York: Harper & Row.

Rouget, G. 1985. *A theory between music and possession*. Chicago: Chicago University Press.

AUDIOVISUAL

Ortiz Lledó, Vicente Basilio. 2011. Documental ¡Aquí hay un Luá, mamá!: Música y trance en República Dominicana. Autoeditado. <https://www.youtube.com/watch?v=J2AmykpWJlg&t=40s>

Vicente Basilio Ortiz Lledó: Músico multi-instrumentista autodidacta, licenciado en Psicología Clínica (Uned), investigador en psicología de los estados modificados de conciencia y psicología de la música. Obtuvo maestría en Etnomusicología por la Facultad de Música de la Universidad de Montreal, con tesis sobre la Interacción entre la música y el trance en las ceremonias de vudú de República Dominicana (2008). Ha desarrollado durante más de 20 años amplia experiencia profesional y de investigación en el campo de la enseñanza y la terapia musical. Actualmente y desde 2012 reside en México, donde desarrolla su actividad profesional como profesor, músico, psicoterapeuta y terapeuta musical en diferentes instituciones y de manera independiente.

Cita recomendada

Ortiz, Vicente Basilio. 2021. "Ser "afectado" por la resistencia: *wanaragua*, ancestralidad y sueños en los garífunas de Livingston, Guatemala". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES