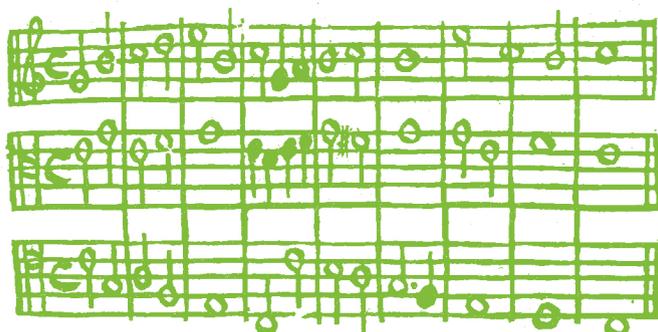




NASSARRE

REVISTA ARAGONESA
DE
MUSICOLOGÍA
XXI

Actas del VIII Congreso Internacional
de la
Sociedad Ibérica de Etnomusicología



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
Excma. Diputación de Zaragoza

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2421>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

NASSARRE
Revista Aragonesa de Musicología
XXI

Director honorífico:
Pedro CALAHORRA

Director:
Álvaro ZALDÍVAR

Secretario:
Luis PRENSA

Consejo asesor:

María Dolores ALBIAC BLANCO	M ^a Carmen LACARRA
María Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ	Ángel LATORRE
Javier ARTIGAS PINA	Francisco José LEÓN TELLO
Conrado BETRÁN	José LÓPEZ CALO
Manuel Carlos de BRITO	José M. LLORENS CISTERÓ
Tomás BUESA	Miguel MANZANO ALONSO
Domingo J. BUESA CONDE	Emilio MORENO
Juan José CARRERAS LÓPEZ	Jesús M. MUNETA
Josep CRIVILLÉ	Rafael PÉREZ ARROYO
Miguel DEL BARCO GALLEGO	Dionisio PRECIADO
Aurora EGIDO	Vicente ROS
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA	Andrés RUIZ TARAZONA
Jorge FRESNO	Ángel SAN VICENTE
Pilar FUENTES	Francisco Javier SAYAS GONZÁLEZ
José L. GONZÁLEZ URIOL	Ángel SESMA
José V. GONZÁLEZ VALLE	Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ
Jesús GONZALO LÓPEZ	Jacinto TORRES MULAS
John GRIFFITHS	Ana Pilar ZALDÍVAR GRACIA
Carles GUINOVART	

Responsable de Publicaciones de la I.F.C.:
Félix SÁNCHEZ

Secretaría:
Palacio Provincial - Plaza de España, 2 - 50071 ZARAGOZA (España)
Tff. [34] 976 288 878 / 879 • Fax. [34] 976 288 869
ifc@dpz.es

Sigla internacional propuesta: NASS

NASSARRE

REVISTA ARAGONESA

DE

MUSICOLOGÍA

XXI

Actas del VIII Congreso Internacional
de la
Sociedad Ibérica de Etnomusicología



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)

Excma. Diputación de Zaragoza

Zaragoza

2005

Publicación núm. 2.572
de la
Institución «Fernando el Católico»
Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza España, 2.
50071 ZARAGOZA
Tff.: [34] 976 288 878 / 879 • Fax: [34] 976 288 869
ifc@dpz.es

El volumen I,1 (1985) comprendía, por razones editoriales, los dos semestres del año, por lo que su correcta numeración ha de ser I, 1-2 (1985) y como tal habrá de citarse en adelante. A partir del volumen XIX (2003) la revista se convierte en anual.

Toda la correspondencia, suscripciones, peticiones de envío e intercambio, deben dirigirse a la Institución "Fernando el Católico".

NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología no se identifica, necesariamente, con las opiniones expuestas por los autores, en virtud de la libertad intelectual que cordialmente se les brinda.

FICHA CATALOGRÁFICA

NASSARRE: revista aragonesa de musicología / Institución "Fernando el Católico". – V. 1, nº 1 (1985) .-
Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1985- .-
24 cm
Anual
ISSN 0213-7305
I. Institución "Fernando el Católico", ed.
78 (460.22)

I.S.S.N.: 0213-7305

Depósito Legal: Z-3002-92

Preimpresión: Semprini. Zaragoza

Impresión: Los Fueros, Artes Gráficas. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA - UNIÓN EUROPEA

ÍNDICE

CONGRESO INTERNACIONAL ¿A QUIÉN PERTENECE LA MUSICA? LA MUSICA COMO PATRIMONIO Y COMO CULTURA

<i>Programa</i>	9
<i>Texturas abiertas: Sobre la música mediterránea.</i> Goffredo Plastino.....	13
<i>Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido.</i> Silvia Martínez García	31
<i>Frankenstein en el estudio de grabación. Intertextualidad, derechos de autor y música popular.</i> Héctor Fouce.....	47
<i>Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global.</i> Rubén López Cano.....	59
<i>¡Rumbero, ven a la timba! La timba como espacio de apropiaciones múltiples.</i> Ignacio Sánchez Fuarros.....	77
<i>El Himno de Riego. Música, política y patrimonio.</i> Juan Antonio González Serena.....	89
<i>Fenómenos de apropiación y reapropiación en la música tradicional cántabra.</i> Susana Moreno Fernández	103
<i>Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico.</i> Rolf Bäcker	109
<i>El flamenco como música popular: Encontrando un lugar en la popular music.</i> Francisco Bethencourt Llobet.....	121
<i>El oyente ecléctico.</i> Marta García Quiñones.....	133
<i>La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985.</i> Marita Fornaro Bordolli.....	143
<i>Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico.</i> Fernando Delgado García	157
<i>Globalización y comunidades virtuales a través del fenómeno de Internet y los programas de P2P.</i> Antonio Gómez Garrido	165
<i>SIAE: ¿qué y a quién tutela? Innovación tecnológica y transformaciones de la legislación sobre los derechos de autor en Italia (1998-2003).</i> Carlo A. Nardi	171
<i>El registro de la obra de autor. Propiedad intelectual y entidades privadas de gestión de derechos.</i> Eduardo Arteaga Aldana	181
<i>La objetualización musical como proyecto histórico.</i> José M. Latorre Moya	189
<i>Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña.</i> Victoria Eli Rodríguez, Marita Fornaro Bordolli y Antonio Díaz Rodríguez.....	197
<i>Patrimonio musical y museos: la experiencia de Can Quintana.</i> Gianni Ginesi.....	213

<i>“Tenir bona miula” y “Galejar sa veu”. Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de “tonades de feina” de Mallorca. Jaume Ayats, Francesc Vicens y Antònia Maria Sureda</i>	219
<i>Los músicos semiprofesionales tradicionales del Rif (Marruecos) “Imdya-zen”: Su saber musical y las nuevas realidades sonoras. Julio G. Ruda</i>	225
<i>De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México. Montserrat Palacios</i>	239
<i>La txalaparta y su cambio de contexto en la sociedad vasca. Maigua Suso Biain</i>	253
<i>Arqueología de la vihuela de mano, savia nueva por madera vieja. Javier Martínez González.....</i>	265
<i>Estudio de la gaita de fole zamorana. Julia Andrés Oliveira.....</i>	279
<i>La folía canaria: posibles orígenes, peculiaridades de su forma en Canarias, y análisis de sus características en la actualidad. Roberto Díaz.....</i>	289
<i>La Danza de los Enanos: estudio de una tradición. Fátima Bethencourt Pérez</i>	305
<i>Antropología, música y educación. La manipulación en el discurso educativo. Juan Carlos Montoya Rubio.....</i>	313
<i>¿Cómo enseñamos etnomusicología? Enrique Cámara de Landa</i>	329
<i>El estudiante del Conservatorio Superior de Música de Aragón como objeto de estudio. Un perfil musical. Ruth Gil, Beatriz Pérez, Rebeca Pina e Irene San Martín</i>	347
<i>Las músicas populares actuales en la Educación Secundaria: los primeros pasos. Susana Flores Rodrigo</i>	355
<i>Experiencias didácticas de Patrimonio Material e Inmaterial en una Escuela de Música Asociada a la UNESCO. Águeda Tutor y Ana Pilar Zaldívar</i>	363
<i>Acercamiento a la música tradicional en educación secundaria. Josefa Montero García.....</i>	377
 I. ESTUDIOS	
<i>Lo sonoro, función y símbolo en Don Quijote. Materiales para un acercamiento a su mundo sonoro. Antonio García Montalbán.....</i>	389
 II. NOTIFICACIONES	
<i>Ante la jubilación como docente de Jesús M^a Muneta: Breve esbozo de la activa aportación compositiva e interpretativa, musicológica y etnomusicológica de un ilustre navarroaragonés</i>	445
<i>Instrucciones orientativas a los colaboradores.....</i>	473
<i>Publicaciones musicales de la Institución.....</i>	477

Congreso Internacional
¿A quién pertenece la música?
La música como patrimonio y como cultura

Zaragoza, 25-28 de marzo de 2004

Organizan:

Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte

SIbE, Sociedad de Etnomusicología

IASPM España, International Association for the Study of Popular Music

PRESENTACIÓN

Una disciplina que se define a sí misma como “el estudio de la música en la cultura” no puede ser ajena a los procesos de cambio social que agitan la sociedad de la que forma parte. A partir de esta premisa, la SIBE – Sociedad de Etnomusicología organizó su VIII congreso en Zaragoza, en marzo de 2004, con el título *¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura*. Una sociedad que tiene como objetivo potenciar los estudios sobre etnomusicología no podía dejar de centrar su atención en el convulso panorama en el que la música se desarrolla en la actualidad. En el campo de las músicas tradicionales, observamos cómo estas son sustraídas a su contexto y convertidas en materia prima para reelaboraciones ajenas, o cómo son reivindicadas como emblemas identitarios, o cómo se fusionan con músicas contemporáneas en busca de nuevos caminos. En el campo de las músicas populares urbanas la agitación viene de la mano de nuevas culturas musicales híbridas, al tiempo que se produce la crisis de la industria musical y la transformación de los procesos de escucha y difusión de la mano de Internet.

En el congreso se leyeron más de 40 comunicaciones, de las que una amplia mayoría son presentadas en este volumen. Es importante destacar que este ha sido el primer congreso de la SIBE en colaboración con la rama española de IASPM (International Association for the Study of Popular Music), tras su reciente federación. Esta colaboración ha redundado en una mayor amplitud del campo: se han escuchado más trabajos que nunca y el abanico de temas se ha ampliado. Pero, sobre todo, se ha comprobado que el interés de una investigación no reside sólo en su tema, sino en su capacidad de analizar el entorno social a través de sus manifestaciones musicales.

Los editores de este volumen hemos intentado que los que se asomen a sus páginas perciban esta realidad: es por ello que no hemos organizado los artículos en función del campo musical que abordan, sino que intentamos que se perciba la relación orgánica de unos temas con otros, de los procesos intertextuales en la música popular a las discusiones sobre la pureza del flamenco, pasando por los mecanismos de apropiación y resignificación de la música tradicional. De las tecnologías e instituciones de difusión de la música a los procesos de transmisión oral, cruzando a través de las reflexiones sobre el papel de los museos o de los investigadores musicales y sus técnicas de trabajo.

Hemos mantenido, eso sí, una sección independiente que agrupa los variados artículos que abordan la relación entre etnomusicología y educación musical. Si antes hablábamos de un convulso panorama en el entorno de la música, no podemos dejar de observar con extrañeza el papel relativamente marginal que la educación musical tiene en este momento. Se reforman los planes de estudio a todos los niveles, se escuchan grandes palabras sobre el papel de las humanidades en la formación del ciudadano, pero vemos cómo la presencia de la música va a menos con cada reforma. En pocos campos de los estudios musicales es tan urgente la reflexión como en el de la educación: necesitamos indagar en la manera de hacer que la educación musical tenga un papel en los estudios acorde con el rol central que juega la música como actividad socializadora y fuente de identidad.

Tras la lectura atenta de todos los trabajos, late una reflexión final sobre el momento actual de la disciplina. La etnomusicología ha reivindicado siempre el trabajo de campo como la herramienta básica y como la seña de identidad propia del campo. Sin embargo, no son muchos los trabajos de este volumen que se basan en esta técnica. ¿Qué relación hay entre este hecho y la posición académica de la disciplina aquí y ahora? El trabajo de campo requiere de investigadores con medios y tiempo por delante, apoyo institucional que incentive la dedicación personal del que seguimos careciendo en España. Parece necesario reflexionar sobre qué etnomusicología estamos haciendo si la forma de trabajar de la mayoría de los investigadores está cambiando acorde con la realidad que los rodea.

Como se ve, son muchas las líneas de fuga que este congreso ha dejado trazadas. Queremos agradecer desde aquí el trabajo de numerosas personas e instituciones que han hecho posible esta explosión de ideas. En primer lugar, la colaboración de *Nassarre* en la preparación de este volumen, en especial a través de Álvaro Zaldívar, su director, y de su secretario Luis Prensa. También al Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, que desde el primer momento hizo suyo el proyecto del congreso. El Conservatorio Superior de Música de Aragón también estuvo al lado de la SIBE y la IASPM en esta aventura intelectual, que no hubiese sido posible sin el trabajo de Karlos Sánchez Ekiza y Ramón Pelinski desde el Comité Científico del congreso. Por último, quisiéramos destacar la entrega y el trabajo de Rafael Martín, que se encargó de coordinar la organización y hacer que todas las piezas encajaran a la perfección. A todos ellos, nuestro agradecimiento.

Los editores

HÉCTOR FOUCE

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ SERENA

Madrid-Zaragoza, enero 2005

CONGRESO INTERNACIONAL

¿A quién pertenece la música?

La música como patrimonio y como cultura

Zaragoza, 25-28 de marzo de 2004

Organizan:

- Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- SIbE, Sociedad de Etnomusicología.
- IASPM España, International Association for the Study of Popular Music.

PRESENTACIÓN

En los últimos años, con los procesos de globalización y digitalización, los derechos sobre la música han dejado de ser un debate para entendidos para situarse en primer plano del debate social. Asistimos a procesos de apropiación de las músicas tradicionales, que son sustraídas a su contexto y convertidas en materia prima para reelaboraciones ajenas a la cultura de origen, a la que no se reconoce su aportación. En el campo de las músicas urbanas, asistimos a profundas reorganizaciones de la industria musical, que pretende dar respuesta a nuevos usos de la música que desbordan la lógica comercial, como el uso del sampler y el intercambio de canciones en Internet.

En este contexto convulso y problemático el servicio de Patrimonio de la Diputación General de Aragón, SIbE - Sociedad de Etnomusicología y la rama española de IASPM (International Association for the Study of Popular Music) han promovido este congreso. La propiedad de la cultura musical es, hoy por hoy, un tema que cruza cualquier acercamiento a la música y, al mismo tiempo, requiere de una reflexión académica que complemente el debate que ya se está dando en otros campos.

PROGRAMA

JUEVES 25 DE MARZO

16.30: Seminario: *Nuevas metodologías en la investigación etnomusicológica*, a cargo del profesor Ramón Pelinski.

Los nuevos contextos en los que se desarrollan las músicas tradicionales han creado la necesidad de ir más allá de la mera recopilación de materiales y sofisticar los elementos de análisis, con el objetivo de revitalizar esas culturas musicales. Este seminario pretende ofrecer a investigadores del área nuevas perspectivas para llevar a cabo su trabajo.

19.00: Taller de construcción y ejecución de instrumentos tradicionales aragoneses.

VIERNES 26 DE MARZO

9.00: Inscripciones y entrega de documentación.

10.00: Acto de apertura y palabras de bienvenida.

10.30: Conferencia de apertura:

Texturas abiertas: Sobre la música mediterránea.

Goffredo Plastino (University of Newcastle)

12.30: Comunicaciones:

- *Manifestaciones de la música tradicional.*

- *Etnomusicología y educación musical.*

16.00: Mesa redonda: *Música y Patrimonio: de lo internacional a lo local.*

La progresiva ampliación del espacio de significación del término patrimonio hacia lo etnológico o incluso, en el vocabulario oficial de la UNESCO, lo inmaterial, es una cuestión de sumo interés, y especialmente en el marco peninsular, al coincidir con el desarrollo de la llamada España de las Autonomías y el consiguiente nacimiento de políticas diferentes respecto al patrimonio musical en función de intereses distintos. Sin embargo, no es un tema que haya planteado el debate que merece, ni desde el punto de vista teórico: Discusión del concepto de patrimonio inmaterial de la UNESCO y su adecuación o no a la realidad peninsular, ni desde otro más pragmático:

qué se hace en este ámbito desde los poderes estatal y/o autonómicos, bajo qué conceptos, y con qué fines.

18.30: Comunicaciones:

- *Experiencias e ideologías en la conservación del patrimonio musical.*
- *Géneros y prácticas de la música popular.*

SABADO 27 DE MARZO

10.00: Mesa redonda: *La cultura de la copia: realidades, límites y potencialidades.*

La digitalización de la música ha puesto sobre la mesa nuevos problemas. Ahora podemos hacer copias privadas, pero pagamos un canon sobre el CD. Intercambiamos música por Internet mientras las compañías claman contra la piratería. Se crean canciones nuevas a partir de fragmentos de otras conocidas, pero a costa de innumerables conflictos. ¿Cuál es el marco legal en el que nos movemos? ¿Cuáles son sus consecuencias sobre el mercado y la cultura? ¿Cómo va a afectar este contexto a la música? En esta mesa redonda intentaremos encontrar estas respuestas de la mano de juristas, comunicólogos, periodistas y musicólogos.

12.30: Comunicaciones:

- *Procesos y transformaciones en la música tradicional.*
- *Tecnologías e instituciones en la globalización.*

16.00: Reuniones de los grupos de trabajo de SibE-Educación e IASPM España.

17.00: Comunicaciones:

- *Procesos y transformaciones en la música tradicional (2).*
- *Apropiaciones, reapropiaciones y expropiaciones musicales (Sesión del grupo de Músicas Urbanas-IASPM España).*

Desde siempre, las diferentes culturas musicales han estado expuestas a un contacto mutuo y constante. Estos procesos han promovido las importaciones, préstamos y apropiaciones de elementos entre diversas músicas. En

PROGRAMA

nuestros días de globalización inexorable, la tecnología, así como los medios de difusión y preservación nos ofrecen una posibilidad inédita de rastrear los mecanismos que regulan estos procesos. Esta sesión pretende poner sobre la mesa de discusión algunos de los problemas teóricos más relevantes en este terreno.

19.00: Comunicaciones:

- *Manifestaciones de la música tradicional (2).*
- *Apropiaciones, reapropiaciones y expropiaciones musicales (2).*

DOMINGO, 28 DE MARZO

10.00: Comunicaciones:

- *Tradición y modernidad en el flamenco.*

11.00: Asamblea de la SIbE.

Texturas abiertas: Sobre la música mediterránea

GOFFREDO PLASTINO

UN NUEVO MUNDO

Nosotros cantamos una cierta idea del “mediterraneísmo”, principalmente en árabe, pero los árabes son sólo la mitad del mediterráneo. Estas son las palabras que abren las notas de Dounia en el disco compacto *New World*¹. El grupo está compuesto por el cantante palestino Faisal Taher (de Jenin) y tres músicos sicilianos: Giovanni Arena (contrabajo, guitarra bajo, voz); Vincenzo Gangi (guitarras, voz) y Ricardo Gebrino (percusión, voz). En la portada del álbum África y el Mediterráneo están descritas como el centro del mundo, con una frontera irregular: una imagen que sugiere un nuevo y diferente centralismo para el Mediterráneo como un área conectora, un desenredo musical y cultural. En su página de Internet, Dounia se describe a sí mismo de este modo:

Cuatro músicos con distintas formaciones artísticas se reunieron en 1996 y formaron Dounia. El deseo de explorar más profundamente el panorama de la Música del Mundo empezó a desarrollarse a partir de sus conciertos en vivo.

Considerando las formaciones y los ideales de sus miembros, Dounia centró su proyecto musical en torno a una base acústica, concediendo a cada instrumento el privilegio de expresar, a través de su timbre, la fascinación y la sugerencia que forman parte del mundo, sus tradiciones y la evolución de todos los músicos que forman parte de él.

Dounia mezcla la singular voz próximo-oriental de Faisal Taher con una amalgama especial de melodías, armonías y ritmos de todo el mundo.

1. En árabe *dounia* significa “vida”, “mundo”, y “universo”, y es también el nombre de una mujer.

El resultado va más allá de cualquier forma de contaminación creando el pequeño mundo de Dounia, donde cualquier sonido tiene relevancia, incluso un diminuto acorde. De este modo se le incrementa al oyente la emoción, dejándole sentirse libre en este espacio interactivo musical: la imaginación. [...]

Son un grupo bien definido, con una visión clara que es producir música que llegue a todos y cada uno de sus espectadores. En vivo, la música está escogida de New World y de las raíces del Oriente Próximo pero sin embargo trasciende el sonido único de Dounia².

La letra de las canciones de Dounia describe, a menudo elípticamente, las condiciones del Mediterráneo contemporáneo. Por ejemplo, *Gheru* subraya el drama de la inmigración ilegal, en versos que contrastan la amargura del viaje por mar con la idea del Mediterráneo como un lugar de vacaciones y relajación:

Yo soy sólo uno más, una carga en tu memoria, enredado entre una apendectomía y un viaje estival a la playa³.

El tema del problema de la inmigración aparece también en *Ghourba*: aquí un diálogo entre una madre y un hijo sirve para ejemplificar la amargura de vivir como un extranjero, lo que modifica las conductas e induce a la tristeza, pero que al mismo tiempo cambia mentalidades y abre nuevas oportunidades (no necesariamente de orden económico):

Qué amargo es, madre, vivir como un extranjero, tan amargo como cambiar el modo de ver y de cantar.

Hijo mío, ¿por qué has cambiado tanto? / ¿Qué te ha pasado? / ¿Qué te ha cambiado? /

Vivir como un extranjero, madre, te da oportunidades pero te hace echar de menos a los demás. Vivir como un extranjero es duro, madre, / te hace probar nuevos sabores y madurar nuevas experiencias. / Hay tristeza en mi corazón y el saber de haber ganado tantas otras cosas nuevas.⁴

2. <http://www.dounia.it/english/bio.php>.

3. De las notas en *New World*.

4. *Ibidem*.

Lo que predomina en la música de Dounia es la dislocación. Ninguna de las canciones puede extender sus raíces hasta una cultura musical mediterránea en particular, pero todas suenan de muchas maneras mediterráneas. No hay alusiones (al menos no en la superficie de su discurso musical) y como Dounia es por definición un grupo acústico, no hay la recomposición de los fragmentos musicales con *Samoling*. Escuchando reiteradamente *New World* uno siente el acercamiento al Mediterráneo que no se presenta ni en la realidad y tampoco en la evocación (aunque la voz de Taher tenga este efecto). Este sentido de dislocación está conscientemente buscado por Dounia, quienes le aclararon a Roberto Catalano (mientras el disco se elaboraba) cuáles podrían ser los significados definitorios de *New World*: *una materia inconsciente para ir más allá de las barreras [...] en territorios inexistentes más que nada*⁵. Dounia no actúa mezclando elementos de diversas tradiciones musicales mediterráneas, más bien desean *contaminar sin predeterminedar*⁶, evitando hacer referencias explícitas a las culturas musicales de cada uno de sus componentes. Sin hacer uso de muestras y técnicas de citación, los integrantes de Dounia quieren esbozar un nuevo mundo de música y canción, si bien transmitir una cierta idea del Mediterráneo.

¿MÚSICA MEDITERRÁNEA?

Según Bernard Lortat-Jacob, no existe una etnomusicología del Mediterráneo⁷ aunque, añade, existan varios estudios etnológicos sobre el Mediterráneo y el concepto de música mediterránea no carezca por completo de sentido. Lortat-Jacob considera que los intentos para definir y analizar la música mediterránea⁸ no pueden conducir al establecimiento de una etnomusicología mediterránea porque la razón de existir de la música mediterránea no es algo que debería preocupar a los etnomusicólogos. “La música mediterránea” es un noción para la publicidad y los agentes de viajes: un repertorio o una categoría de actuación dirigida sobre todo a los turistas. Es un concepto de mercadotecnia que ofrece

5. Catalano 1999: 93.

6. *Ibidem*.

7. Lortat-Jacob 2001: 539.

8. Lortat-Jacob recuerda la afirmación de Costantin Brailoiu sobre el Mediterráneo como una “*manière d’état d’âme*” (Lortat-Jacob 2001: 539).

“una ilusión de coherencia”, y es principalmente útil para recaudar fondos para los festivales de música⁹.

Aunque fuera escéptico sobre la habilidad de la etnomusicología de considerar la música mediterránea como objeto de estudio, Lortat-Jacob, junto con Gilles Léothaud, propusieron un análisis unificado, aunque problemático, sobre el vocalismo mediterráneo¹⁰. Según ellos, los pueblos y los idiomas del Mediterráneo no tienen características unificadoras. Sus relaciones se organizan a lo largo de dos ejes geográficos y culturales: el eje Norte-Sur, definido por una oposición neta entre los dos polos; y el eje Este-Oeste, que muestra una mayor y más obvia fluidez a lo largo de sus características (también en formas musicales). Considerando que las comparaciones de los fenómenos musicales sólo se pueden efectuar dentro de sus categorías funcionales, Lortat-Jacob y Léothaud definen los rasgos pertinentes de un estilo vocal mediterráneo identificable, aclarando en primer lugar que este es fácilmente perceptible a la primera audición, pero explicando a continuación que es difícil de explicar, y que, de todos modos, sus rasgos constituyentes no tienen autonomía funcional¹¹. Excluyendo de su análisis los rasgos puramente musicales y refiriéndose a una región “mediterránea” (que incluye los ejes Norte-Sur y Este-Oeste), Lortat-Jacob y Léothaud identifican cuatro características fundamentales del vocalismo mediterráneo: la voz fuertemente proyectada hacia fuera; un timbre nasal y la “voix granuleuse” (voz áspera); adornos melismáticos en toda la frase melódica y un intervalo alto estrecho¹². Pero no todas las prácticas vocales mediterráneas son consistentes con esta lista de características (que se parece mucho a aquella propuesta por Alan Lomas en *Cantometrics*¹³): en el espacio mediterráneo hay también otros modos de emplear la voz que están derivados de las influencias de otro acercamiento al vocalismo, desarrollado en ámbitos culturales y urbanos. Cuando este otro “polo” vocal entró en contacto con el precedente produjo formas de aculturación musical –un proceso que para Lortat-Jacob y Léothaud es positivo cuando esté bien asimilado, enriqueciendo *el material musical inicial*¹⁴. Según ellos, este proceso de enriquecimiento del ámbito mediterráneo es dis-

9. Lortat-Jacob 2001: 539).

10. Léothaud y Lortat-Jacob 2002.

11. *Ibidem*, 9-10.

12. *Ibidem*, 11.

13. Lomas 1976: 45-46.

14. Léothaud y Lortat-Jacob 2002: 14.

tinto a la aculturación más reciente que introduce las formas “internacionales” de música a través de los medios y que causa una creciente marginalización y hasta negación de las tradiciones musicales locales: *este tipo de aculturación [...] puede tener como última consecuencia la muerte de las músicas más bellas de la tradición oral mediterránea*¹⁵. Así, tanto las llamadas “músicas mediterráneas” como los repertorios modernos del Mediterráneo deberían estar fuera del alcance de los etnomusicólogos: su mera presencia y su difusión son los principales peligros para las formas musicales que son sus objetos legítimos de estudio.

Tullia Magrini propone otra modalidad de leer la “música mediterránea”. Acercándose al sincretismo musical en el Mediterráneo, Magrini sostiene que, estrictamente hablando, el término “música mediterránea” debería usarse sólo para aquellos fenómenos musicales que, con orígenes diferentes en el Mediterráneo, demuestran tener raíces en prácticas de contacto cultural y en influencias históricas y genéticas acreditadas. Dice:

*Utilizaríamos el término [“música mediterránea”] para aquellos fenómenos musicales que cruzan el mar, los que tienen en su ADN un patrimonio genético que reúne elementos de distintas culturas*¹⁶.

Según Magrini, esta perspectiva y esta terminología tienen valor en cuanto se pueda considerar al Mediterráneo como una región de interacciones musicales en el pasado; y, *en lo que concierne a la música popular*, como una zona donde aparecen tendencias hacia la contaminación, como aquellas que aparecen a través del mundo¹⁷.

Bajo estas circunstancias, una consideración etnomusicológica de Dounia no podría ser ni pertinente ni necesaria. Para Lortat-Jacob y Léothaud, la resistencia a considerar el Mediterráneo como musicalmente homogéneo está acompañada de una afirmación de un vocalismo mediterráneo problemático, evidenciado en un “área mediterránea” definida en términos más bien nebulosos. Además, sus análisis son entretretejidos con una clase de discurso que actualmente es común en debates sobre la música del mundo¹⁸ que consideran la difusión de nuevas formas musicales como fruto de hibridación o “contaminación,” a través de

15. *Ibidem*.

16. Magrini 1999: 175-76.

17. Ver Magrini 2003: 20.

18. Brusila 2003: 11-88.

la *homogeneización y compromiso de las culturas indígenas en una época de prácticas industriales globales*¹⁹. Dounia (¿un grupo posterior a la música del mundo?) que mezcla la voz de Faisal Taher con *las melodías, las armonías y los ritmos de todo el mundo*, pertenece, al menos en parte, a una esfera de la música que está bien para turistas y agencias de viajes, pero cuya mera existencia amenaza la supervivencia de las músicas locales del Mediterráneo.

Por otro lado, la perspectiva teórica de Magrini parece también expedir la música del grupo palestino-siciliano en la dirección de la irrelevancia. Aparte de observar en algunos elementos un patrimonio “genético-musical” que une el pasado y el presente de Palestina y Sicilia en las canciones de Dounia, la afirmación del “mediterraneísmo” por parte del grupo no debería considerarse ni pertinente ni demostrable: aunque se considere su repertorio como una clase nueva de “música del mundo” mediterránea, esta es sólo una variante local de combinaciones musicales globales.

VISLUMBRES DEL MEDITERRÁNEO

Dounia ha producido también y ha arreglado *Far lunari* (2003), el último CD de la cantante siciliana Cecilia Pitino, en el cual el grupo aparece en todas las piezas (a Faisal Taher se le oye sólo en algunos). En comparación con su disco anterior, *Spunta 'na rosa* (1998), *Far lunari* marca un nuevo camino para Pitino, una cantante, actriz y bailarina, nacida en Modica (Ragusa). Su sitio web indica eso:

*El proyecto Far lunari nació de la profunda colaboración artística de Cecilia Pitino con Dounia. [...] Dounia se encargó de la producción artística de Far lunari, y el escritor Sal Costa compuso las letras de las nuevas canciones. [...] Far lunari, según Costa de Sal, es llevado por ella como una prenda. Y si los temas poéticos no han cambiado desde Spunta 'na rosa, si la pasión y el sufrimiento humano son todavía centrales, la cubierta musical es más escasa, más leve, y cada sonido, incluso el más pequeño, adquiere un valor fundamental*²⁰.

Far lunari fue distribuido también en Italia como acompañando a la *Música del Mundo* (la revista italiana más importante dedicada exclusi-

19. *Ibidem*, 15.

20. (<http://www.ceciliapitino.it/english/discografia.htm>).

vamente a este “género” musical), que ayudó a insertar el disco de Pitino bajo la rúbrica de “música del mundo”, categoría que tanto ella como los miembros de Dounia aceptan y utilizan. Ella especifica cómo “el mediterraneísmo” es un elemento importante de su último trabajo:

Far lunari es simplemente la música siciliana contemporánea, un lugar de encuentro de los perfumes, las pasiones y las esperanzas de Sicilia, y de los reflejos del Mediterráneo para los que la isla siempre ha representado el centro geográfico y el principal taller cultural. Siete nuevas canciones y tres nuevas versiones de clásicos muestran que la globalización no necesariamente pervierte a las culturas individuales; más bien las enriquece. De hecho, lo que más sorprende y asombra en este trabajo es la particular naturalidad con que, en Far lunari, los idiomas, las sonoridades y las tradiciones del Mediterráneo se mezclan y son infectados por los ritmos de nuestro tiempo, sin sacrificar nada del auténtico “sicilianismo”, que no fue tocado por los estereotipos que tienen con demasiada frecuencia a limitarlo a los terrenos del folklore²¹.

El proyecto musical que llevó a la creación de *New World* se repite y ha sido modificado en *Far lunari*. El núcleo parece haber sido cambiado a Sicilia, pero sólo aparentemente. Las canciones sicilianas tradicionales (“clásicas”, como Cecilia Pitino las llama) tocadas en el álbum no “suenan” realmente sicilianas. Otra vez, los horizontes habituales y previsibles del sonido se enturbian y se desenfocan (y la portada de álbum incrementa esta sensación). El “sicilianismo” de *Far lunari* es ambiguo y parece residir sobre todo en el estilo vocal de Pitino, que transmite otras perspectivas vocales, provocadas y verdaderas (como cuando Faisal Taher actúa con ella). La voz de Pitino no se proyecta siempre en el exterior, su timbre no es siempre nasal, su registro de voz no es estrecho, y ella no canta siempre en el registro superior; aun su uso de melisma es discreto. Su voz parece querer reconfigurar la posibilidad de ser percibida como “siciliana” pero en el contexto de los hábitos musicales que ponen a Sicilia en entre dicho. En *Far lunari*, Sicilia es otro componente de ese “nuevo mundo” de la música hecha por Dounia: otro lugar en el mapa de un imaginario Mediterráneo, un Mediterráneo imaginado. Las imágenes y el sonido del mar se utilizan para comenzar a hablar de la posibilidad de nuevas relaciones entre este tipo de Sicilia (la voz de Cecilia Pitino) y una parte indefinida del Mediterráneo. El encuentro se desea y es verdadero: por ejemplo, en *Cutieddu e mola* las voces de Pitino

21. *Ibidem*.

y Taher se alternan en el mismo discurso musical, y el texto nos habla de encuentros a causa y a través del mar:

Stiennilu 'u linzuolu stiennilu / c'è suli e un vientu veni ro mari / sientilu 'stu cori sientilu / paroli i zzuccuru voli ciatari / trova na scusa e vola / fammi cuntenta 'na vota sula // e posala 'sta manu posala / 'mpiettu a 'sta fimmina c'aspetta e mori / basula cori di basula / pigghila e vasala 'sta vucca ardenti / ora ca sugnu sula / tu si cutieddu e iu la mola // mari vicinu o mari / mi vuogghiu curcari / stisa comu la rina / aspiettu l'unna ca veni / e va, mi tira o funnu / m'avvilisci e m'acquieta / sientu 'ni li me visciri / cutieddu e mola²².

UN ESPACIO DIALÓGICO

Es probablemente necesario, como sugiere Michael Herzfeld, *cam- biar nuestro interés desde las preguntas esenciales acerca de "lo que el Mediterráneo es", cambiar la perspectiva geográfica que genera disputas cada vez más áridas acerca de su estatus ontológico, hacia una comprensión centrada más en los procesos que orientan la política de la identidad cultural, en una región donde verdaderamente algunas personas, a veces, encuentran útil acentuar su identidad como "mediterráneos"*²³. La antropología contemporánea, desde el punto de vista de esta perspectiva teórica, se aleja de temas tan unificadores como el honor y la vergüenza, la hospitalidad, la amistad, el patrocinio..., que ha estado en el centro de los estudios antropológicos sobre el Mediterráneo desde la década de los 60, y que se ha convertido en caduca, incluso contraproducente. Tal lista de rasgos, viejos y nuevos, llegan a ser heurísticamente irrelevantes, aunque todavía aparecen a veces de forma espectral²⁴. El Mediterráneo, vaciado y no refinado, ya no es un objeto del estudio, sino un campo de estudio: *No nos referimos a un objeto para ser definido, sino a un contexto más amplio y significativo*²⁵. Es, entonces, una región liminal, un área en

22. Esparce la nueva, espárcela /allí está el sol y el viento del mar / escucha este corazón, escúchalo / quiere respirar palabras de dulzura / encuentra una excusa y vuela / hazme feliz sólo esta vez, esta única vez // y descansa esta mano, descánsala / sobre el pecho de esta chica que espera y muere / corazón de piedra, de piedra / tómalo y besa mi ardiente boca / ahora que estoy solo / tú eres el cuchillo y yo soy la afiladera // cerca del mar-el mar /quiero tumbarme / como las arenas / aguardo la onda que viene / y que va, me arrastra debajo / eso me humilla y me calma / yo me siento en mis esencias / cuchillo y afiladera.

23. Herzfeld 2001:663.

24. Albera-Blok 2001: 18.

25. *Ibidem*, 23.

la que las dicotomías habituales entre aquí y allá, entre el Oeste y el Otro, entre cerca y lejos²⁶ son puestos continuamente en discusión. Según estas nuevas perspectivas antropológicas, el Mediterráneo representa una zona intermedia entre nosotros y los no-nosotros, constituyendo un ejemplo paradigmático del desmenuzamiento de las distinciones claras entre “nosotros” y “ellos”²⁷. El Mediterráneo es entendido como un *espacio dialógico en que las identidades de uno y otro son definidas en un juego de espejos*²⁸—hasta el punto de incitar a repensar acerca de los enfoques antropológicos sobre el tema de la identidad²⁹:

Es seguramente el juego de la similitud y la diferencia lo que hace que la fragilidad de la identidad mediterránea sea tan interesante [...] Es también útil reconocer que el sentido local de identidad regional constituye un importante tema de estudio en sí mismo. En particular, proporciona una base sobre la que medir cuán lejos el sistema aparentemente fijo de la clasificación creado por el Estado y las burocracias internacionales ha llegado a ser parte de lo que realmente importa a las personas “in situ”³⁰.

El Mediterráneo, desde este punto de vista teórico, puede ser considerado también como el sitio de *différance* (tomando la noción de Derrida): Paul Valéry mantuvo que *si es verdad que el Mediterráneo puede ser concebido como una “máquina para producir civilización”, esta región es también en muchos sentidos un “máquina” produciendo diferencias y conflictos a lo largo de fronteras siempre cambiantes. Así, el Mediterráneo puede ser visto como campo de “différance”, como una textura de diferencias continuamente reformándose*³¹. Es precisamente a causa de esta inestabilidad, que es tan continua como deseada, que el Mediterráneo parece constituirse en un paradigma para la discusión dentro de la antropología contemporánea³², hasta el punto de ser el campo que expresa y refleja las inquietudes epistemológicas de esta disciplina³³; y así, como Michael Herzfeld acentúa, las inestabilidades ontológicas de la antropología

26. Bromberger y Durand 2001: 738.

27. Albera y Blok 2001: 26.

28. Bromberger y Durand 2001: 746.

29. Herzfeld 2001: 675.

30. *Ibidem*, 663, 665.

31. Albera y Blok 2001: 24.

32. Bromberger y Durand 2001: 747.

33. Albera y Blok 2001: 26-27.

corresponden a las inestabilidades del objeto de estudio de la antropología misma³⁴.

MÁS VOCES

Yo me encuentro realmente muy conectado a este patrimonio mediterráneo de la creatividad. En mi opinión, ofrece un espacio verdadero para la cordialidad y el entendimiento y teje los hilos de una intimidad sólida. [...] Nuestra mediterránea vecindad “al Oeste” no es un bloque monolítico, envuelto en la tecnología y la arrogancia, empeñado en lanzar miradas de desdén superior a sus vecinos del sur. El Oeste es un agregado de grupos y regiones, entrecruzado con una dialéctica de lo revelado y lo escondido, uno que le impulsa a concienciarse de su esencia más profunda. El Mediterráneo es una expresión de esta dialéctica y opera en el más hondo sentido como una identidad múltiple [...] Por esta razón, yo siento la necesidad de un mar Mediterráneo que se defina como una identidad, como un proyecto que incorpora el pluralismo, la diferencia, y una fertilización mutua palpitante. En ese punto, los riesgos de una guerra entre las culturas desaparecerán, y el panorama mediterráneo llegará a ser una forma viable de suprimir, en las costas septentrionales, las superioridades racistas de los políticos, y, en las meridionales, el despotismo y la indiferencia de los gobiernos³⁵.

Mediterráneo: el poder de una palabra de cuyo centro sube una canción de niñez [...] Mediterráneo. Desde el principio, una superficie hecha para el lanzar de un sueño, te deslizas por un sendero que inventó y luego decide seguir un otro. [...] Pero el Mediterráneo, como su nombre lo sugiere, es un cuento líquido. [...] De ahí que mi memoria llegue a ser una vista marina. Concede en mí un potpurri azul, donde identidades se recombinan y crecen y se alimentan recíprocamente, sin que yo necesitara volver a visitar ni un solo fragmento de mi pasado mediterráneo para separarlo y aislarlo de los demás³⁶.

Oh, quién sabe del golfo Jónico Oh mar de Duclea/ Oh mar maldecido por tintineantes alcahuetes /Oh mar superior Oh por fin bahía de Venecia/ un nombre justo para cada ojo colorado/ que se fija sobre él³⁷.

34. Hertzfeld 2001: 665.

35. Barrada 2002: 22-25.

36. Belhaj Yahia 2003:17-18.

37. Maniaco 1998: 10.

¿Es el Mediterráneo un círculo? ¿Y si lo es, cómo podríamos relacionarnos jamás sin un eje de rotación francés o alemán? Es decir, ¿cómo podríamos jamás vincularnos directamente, por lo menos en el campo cultural, sin atravesar las grandes capitales? ¿[...] Estamos quizás cerca de presenciar el nacimiento de una literatura nueva, marcada por el hibridismo y liberada por robo lingüístico, capaz de llegar a ser un puente de comunicación que termine con la literatura del orientalismo y del orientalismo al revés? [El] nuevo horizonte mediterráneo, un horizonte que hoy nos fascina porque abre una ventana en esta pared ciega erguida entre el Norte y el Sur, pone las bases de una nueva relación cooperativa³⁸.

Todo esto confirma, sin lugar a dudas, lo que todo el mundo mediterráneo sabe, que el Mediterráneo no existe [...] Eso me hace estar seguro de que el Mediterráneo, antes que exista para él mismo, es una condición necesaria para la existencia de sus habitantes³⁹.

No hay sólo una cultura mediterránea: hay muchas, en el seno de un sólo Mediterráneo⁴⁰.

CARÁCTER CIRCULAR ARMÓNICO

En 2003, Dounia, juntos con el poeta tunecino Moncef Ghachem, publicaron un libro titulado, *Dalle sponde del mare bianco (De las Costas del Mar Blanco)* que incluyó una selección de los poemas de Ghachem acompañados por un CD grabado durante un concierto en vivo en Acireale (Catania, Sicilia), en el cual Moncef Ghachem (y otros) recitó su poesía.

Nacido en 1946, en Mahdia (“la ciudad hermana” del Mazara del Vallo en Sicilia), Ghachem es, según él mismo lo confiesa, un poeta pescador: *en el corazón de mi familia de pescadores yo encontré poesía. Y como estaba en el mar de noche y de día, prodigué en mí algunas de sus memorias, de sus misterios y de los fragmentos de su canción*⁴¹. Según Costanza Ferrini, *la continua subida-bajada de sus versos, desde la oscilación del mar a la solidez de la costa, forma el ritmo del universo de Ghachem, en el cual un elemento continúa en el otro sin interrupción, circularmente armónico, con todos los desgarros inherentes a los dos. La conversación entre la tierra y el mar, el pasado y el presente, está articulada*

38. Khuri 2002: 38.

39. Theodoropoulos 2002: 39-40.

40. Matvejevic 1998: 31.

41. Ferrini 2003: 5.

en prolongados gestos silenciosos que engendran un paisaje solitario, latiendo como un cuerpo. Es difícil establecer dónde acaba el horizonte de esta unidad de la ausencia y de la presencia, de la evocación y de los sentidos⁴².

El Mediterráneo de Ghachem es a la vez un lugar familiar, un ambiente de trabajo solitario y comunal, una región que conecta y divide al mismo tiempo, un elemento móvil de inspiración, y de un espacio simbólico por el que una multitud de relaciones se puede expresar. Esta polifonía de significados ahora se enriquece por la colaboración de Ghachem y Dounia. Por ejemplo, en la canción *Lambuca* dos voces recitan en árabe y en siciliano el mismo texto –que es un mosaico de conversaciones de pescadores de Mahdia y del Mazara de Vallo, y también un reflejo en estos tipos de diálogos:

Mukhhataf lifluca fi esciucia / Ukhai mraueh blambuca / Gaiedtha
gairida murmiya / Ala assimiya // Il hut ia ualad il mahdiya // Ua duk-
hul il laila bmuzica / Uakhi bibuscira arica / Uimid il hèt il baladiya /
Bfundiya // Ualhut arus il mahdiya / Hiia...

L'ancora da varca furriau / fratuzzu! Torna cca lampuca / ca chia-
ma intr'a nassa / ittata a tramuntana // o pisci! Figghiu ri Mahdia // o
spirò c'è fistin'i nozz'e musica / fratuzzu! cecchi scerra / vai a ghittari
na ciappedda / supra u muru ru cumuni // o pisci! Maritu ri Mahdia /
heeeeeee ...⁴³

El ambiente de trabajo (pescando) es comunal, como son los medios de la expresión. Ghachem parece sugerir que, a través del mar y en él, las identidades personales y colectivas de los tunecinos de Mahdia y los sicilianos de Mazara del Vallo se definen a sí mismas con referencia la una a la otra: el largo cuento de la colaboración y de la oposición (que es lingüístico también) entre las dos comunidades vuelve momentáneamente a reconfigurarse en sus versos. La música de Dounia en *Lampuca* es, una vez más, “minimalista”⁴⁴, una pauta rítmico-armónica repetida una y otra vez con variaciones –tocada en contrabajo, guitarra acústica y *darboukka*– y que delinea un imaginario Mediterráneo sin citar explícita-

42. *Ibidem*, 6.

43. ¡El ancla del barco se está girando / hermano pequeño! ¡Regrese con el *lampuca* [un pescado]/que llama del arco-red / tirado al norte//¡O pez! Hijo de Mahdia // habrá esta noche un banquete de boda con música / ¡hermano pequeño! usted busca el problema / va y tira una guija / sobre la pared del pueblo//¡O pez ! El marido de Mahdia / heeeeeee..

44. Ghacem y Dounia 2003: 84.

mente a las formas musicales tunecinas o sicilianas, sino sugiriendo un espacio abierto y Mediterráneo, un espacio fónico donde la poesía de Ghachem se refleja. La poesía y la música son aquí dos *linguas francas* mediterráneas que se reflejan y se entrelazan la una con la otra.

POR Y A TRAVÉS DEL MAR

En la canción *Cutieddu e mola* de Cecilia Pitino y Dounia, el mar es a la vez una metáfora y un proyecto epistemológico. Esta canción, y en general las composiciones de Dounia, se antojan representaciones musicales de una visión teórica que se ha definido como “el pensamiento mediterráneo”:

El Mediterráneo es tanto una red de reflejos, de conexiones, y de inter-subjetividades como un sitio geopolítico. En una palabra, es un proceso así como un lugar, sugiriendo una epistemología que se puede llamar “pensamiento mediterráneo”. El agua, como espejo y como sustancia líquida, juega un papel definitorio en el pensamiento mediterráneo. Una forma de indagación acuacéntrica, el pensamiento mediterráneo distingue entre materialismo de la tierra y del mar, yuxtaponiendo el fijo y el líquido, así como el cercano y el distante en el tiempo y el espacio⁴⁵.

Según Miriam Cooke, al situarse en la perspectiva del “pensamiento mediterráneo” (elaborada teóricamente por Franco Cassano en *Il pensiero meridiano*, 1996), se abre la posibilidad de re-conceptuar el Mediterráneo tanto como un lugar físico como virtual. Los conceptos de centro y de margen se socavan de un modo análogo a la supuesta indivisibilidad de la identidad, del idioma y de la cultura (Cooke 2000: 298) –y también de las formas musicales.

La música de Dounia y de Cecilia Pitino es la música de un Mediterráneo sin un centro, en el cual las identidades son modificables: es la música de *la frontera de costa que interrumpe el dominio de “la identidad”, y nos obliga a acomodar las diferencias⁴⁶*. Pertenece al Mediterráneo⁴⁷ experimentado como líquido, “una arena interregional que está en un

45. Cooke 2000: 294.

46. Cassano 1996: 24.

47. Las composiciones de Dounia y sus acontecimientos cooperativos puede ser vistos también en el contexto de la historia de la música “mediterránea” en Italia (la banda se considera una progenitura de Kunsertu, otro grupo siciliano de música del mundo: ver Catalano 1999: 89-94). La erupción en Italia de estilos de actuación definidos como “medi-

flujo constante, con un movimiento, encuentro y cambio individual de los hábitos del corazón y de la mente⁴⁸. Con su música (y en su música) Dounia admiten el hibridismo positivo de cada identidad mediterránea, sin oscurecer el aspecto más doloroso de este, como ha observado Slavoj Žižek⁴⁹: no tienen que quitar importancia al trauma de tener que cruzar las fronteras sin ser capaz de asentarse en algún lugar. Ellos no sólo glorifican la naturaleza mezclada del sujeto migratorio postmoderno, sino que también confrontan la realidad del sufrimiento⁵⁰. Dounia logra en la música ese proceso de comunicación auténtica nacida del conocimiento de *la solidaridad en una lucha común*, que surge, según Žižek, cuando está claro que *el callejón sin salida es común a mí y al “otro”*⁵¹, y que permite que ellos establezcan una alternativa verdadera a la perspectiva orientalista⁵².

En otro nivel, no es realmente posible evaluar la música de Dounia a la luz de las prácticas de discurso que son aplicadas generalmente a la “música del mundo”... La perspectiva cultural imperialista no se aplica realmente a sus composiciones; y, en mi opinión, tampoco tienen mucho más valor heurístico las antítesis el oeste/los demás, el sí mismo/el otro, la hegemonía/la contrahegemonía⁵³. En la música de Dounia y Cecilia

terraneos” ocurrió en los setenta y los ochenta, cuando se percibía una necesidad para implicar el Mediterráneo como un área cultural. “El Mediterráneo” fue considerado un elemento de la subjetividad italiana –no como un polo negativo ni un lugar exótico de vacaciones– y su música, como escribe Franco Cassano (2000: 49-61), alentó y acompañó esta implicación. Aquí no es el lugar para listar a los participantes ni para describir completamente este fenómeno complejo, que ocurrió en los campos a veces bastante divergentes del pop, el folk revival (y “post folk”), el rock progresivo, el jazz, y jazz-rock (ver, Fabbri 2001, Ferrari 2003, Plastino 2003b: 270-272). Pero algunas tendencias se pueden mencionar. En Italia, la definición “la música mediterránea” fue utilizada para expresar: 1) formas de la colaboración (músicos y cantantes de otros países mediterráneos actuando con colegas italianos); 2) formas de hibridación (las músicas e instrumentos musicales de otros países mediterráneos tocados dentro de y con la música folk y popular italiana, e instrumentos musicales); 3) formas de imitar (músicos y cantantes italianos imitando las músicas de otros países mediterráneos de una manera orientalista). Además, el Mediterráneo redefinido e imaginado por italianos en su música era principalmente árabe, y tocar “música mediterránea” en Italia era considerado a menudo, y todavía lo es, (por instrumentistas, cantantes, y público) una declaración política. En cierto modo, Dounia es una parte de esta escena musical italiana, y representa su último desarrollo.

48. Cooke 2000: 298-299.

49. Žižek 2003: 72-73.

50. *Ibidem*.

51. Žižek 2003: 71.

52. Said 1991: 27.

53. Brusila 2003: 11-88, 221-231.

Pitino parece darse un diálogo entre “los otros diferentes”, quienes representan las posibilidades diferentes, nunca definidas del todo, de un ser mediterráneo cambiante. Es decir, que no pienso que estas experiencias musicales que expresan *la fluidez del Mediterráneo como un proyecto epistemológico*⁵⁴, puedan ser entendidas por medio de marcos analíticos fijos. Creo que una perspectiva etnomusicológica de estas músicas mediterráneas puede ser alcanzada aceptando las sugerencias de, por ejemplo, Ingrid Monson⁵⁵: recuperando para la etnomusicología la capacidad de decir algo acerca de estas nuevas experiencias musicales por medio de una apertura teórica más amplia⁵⁶. Probablemente es oportuno que- darse fuera del debate entre los que identifican formas de resistencia local en el mercado global de la música popular y aquellos para quienes el mercado musical global destruye y arrasa la música local en todas sus formas. Pienso que es tiempo de restablecer una etnomusicología que distinga entre el hibridismo como hecho y los fines para los que se emplea, que *pueda hablar con la gama completa de los niveles culturales entrelazados*⁵⁷. Si el Mediterráneo sirve como un paradigma del discurso antropológico contemporáneo, entonces habrá quizás músicas mediterráneas (como he tratado de mostrar aquí) que puedan ser paradigmáticas para nuevas direcciones teóricas en la etnomusicología.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERA, Dionigi-Blok, Anton. 2001. “The Mediterranean as a Field of Ethnological Study. A Retrospective”, in *L’anthropologie de la Méditerranée / Anthropology of the Mediterranean*, edited by Dionigi Albera, Anton Blok and Christian Bromberger. Paris: Maisonneuve et Larose, pp. 15-37.
- BARRADA, Muhammad. 2002. “Progetto per un sogno”, in Barrada, Muhammad and Qadduri, ‘Abd al-Magid, *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo marocchino*. Messina: Mesogea, pp. 15-27.
- BELHAJ YAHIA, Emma. 2003. “Costruire sul paesaggio marino”, in Belhaj Yahia, Emma and Boubaker, Sadok, *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo tunisino*. Messina: Mesogea, pp. 15-27.

54. Cooke 2000: 299.

55. Ingrid Monson (1999).

56. Ver también Plastino 2003a: 9-10.

57. Monson 1999: 60.

- BROMBERGER, Christian-Durand, Jean-Yves. 2001. "Faut-il jeter la Méditerranée avec l'eau du bain?", in *L'anthropologie de la Méditerranée / Anthropology of the Mediterranean*, edited by Dionigi Albera, Anton Blok and Christian Bromberger. Paris: Maisonneuve et Larose, pp. 733-756.
- BRUSILA, Johannes. 2003. 'Local music, not from here'. *The discourse of world music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukweshu and Sunduza*. Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology.
- CASSANO, Franco. 1996. *Il pensiero meridiano*. Roma and Bari: Laterza.
- CASSANO, Franco. 2000. "Contro tutti i fondamentalismi: il nuovo Mediterraneo", in Vincenzo Consolo and Franco Cassano, *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo italiano*. Messina: Mesogea, pp. 37-69.
- CATALANO, Roberto. 1999. *Mediterranean World-Music: Experiencing Sicilian-Arab Sounds*. PhD Dissertation in Ethnomusicology. Los Angeles: UCLA.
- COOKE, Miriam. 2000. "Mediterranean Thinking: from Netizen to Medizen," in *The Geographical Review* 82 (2), pp. 290-300.
- DOUNIA. 2001. *New world*. Altrosud –Il Manifesto– Officina CD 070 (compact disc).
- FABBRI, Franco. 2001. "Nowhere Land: The Construction of a 'Mediterranean' Identity in Italian Popular Music", in *Music & Anthropology*, 6 (http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number6/fabbri/fab_0.htm).
- Ferrari, Luca. 2003. *Folk geneticamente modificato. Musiche e musicisti della moderna tradizione dell'Italia dei McDonald's*. Viterbo: Nuovi Equilibri.
- FERRINI, Costanza. 2003. "Il canto di Moncef Ghachem", in Ghachem, Moncef - Dounia, *Dalle sponde del mare bianco*. Messina: Mesogea, pp. 5-8.
- GHACHEM, Moncef – Dounia. 2003. *Dalle sponde del mare bianco*. Messina: Mesogea (book and compact disc).
- HERZFELD, Michael. 2001. "Ethnographic and Epistemological Refractions of Mediterranean Identity", in *L'anthropologie de la Méditerranée / Anthropology of the Mediterranean*, edited by Dionigi Albera, Anton Blok and Christian Bromberger. Paris: Maisonneuve et Larose, pp. 663-683.
- KHURI, Elias. 2002. "Beirut e il Mediterraneo. Doppia lingua e lingua plurale", in Khuri, Elias and Beydoun, Ahmad, *Raccontare il Mediterraneo. Lo sguardo libanese*. Messina: Mesogea, pp. 15-40.

- LÉOTHAUD, Gilles – Lortat-Jacob, Bernard. 2002. “La voix méditerranéenne; une identité problématique”, in *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*. La Falourdière: Modal, pp. 9-14.
- LOMAX, Alan. 1976. *Cantometrics. An approach to the anthropology of music*. Berkley: The University of California Extension Media Center.
- LORTAT-JACOB, Bernard. 2001. “S’entendre pour chanter. Une approche anthropologique du chant en Sardaigne”, in *L’anthropologie de la Méditerranée / Anthropology of the Mediterranean*, edited by Dionigi Albera, Anton Blok and Christian Bromberger. Paris: Maisonneuve et Larose, pp. 539-554.
- MAGRINI, Tullia. 1999. “Where Does Mediterranean Music Begin?”, in *Narodna Umjetnost* 36 (1), pp. 173-182.
- MAGRINI, Tullia. 2003. “Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures”, in *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-32.
- MANIACCO, Tito. 1998. *Mediterraneo*. Sequals: Grafiche Tielle (‘Quaderni del Menocchio’).
- MATVEJEVIC, Predrag. 1998. *Il Mediterraneo e l’Europa*. Lezioni al Collège de France. Milano: Garzanti.
- MONSON, Ingrid (1999), “Riffs, repetition, and theories of globalization”, *Ethnomusicology* 43/1, pp. 31-65.
- PITINO, Cecilia. 2003. *Far lunari*. World Music WM 030 (compact disc).
- PLASTINO, Goffredo. 2003a. “Introduction: Sailing the Mediterranean musics”, in *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sound*, edited by Goffredo Plastino. New York and London: Routledge, pp. 1-36.
- PLASTINO, Goffredo. 2003b. “Inventing ethnic music: Fabrizio De André’s Creuza de mã and the creation of musica mediterranea” in *Italy, in Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sound*, edited by Goffredo Plastino. New York and London: Routledge, pp. 267-286.
- SAID, Edward W. 1991. *Orientalismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- THEODOROPOULOS, Takis. 2002. “Alcune storie sul Mediterraneo, mare senza misteri”, in Theodoropoulos, Takis and Rania Polycandroti, *Raccontare il Mediterraneo. Lo sguardo greco*. Messina: Mesogea, pp. 17-43.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2003. *Difesa dell’intolleranza*. Troina: Città Aperta

Monstruos y fronteras en el *heavy*: un análisis desde lo híbrido

SILVIA MARTÍNEZ GARCÍA

A partir de la propuesta de compartir un debate sobre las fronteras y los límites de los géneros musicales, y con la intención de fondo de contribuir a la elaboración de modelos analíticos útiles para el estudio de las músicas populares, esta comunicación pretende aportar algunas ideas surgidas de la escucha de casos “fronterizos”. Se cuestionan aquí los límites de un género musical –en este caso el *heavy metal*, comprendido en su acepción más inclusiva– completando una lectura establecida a partir de un tipo ideal con el análisis de algunos “monstruos” que juegan deliberadamente con fusiones y rasgos musicales muy alejados a priori de este universo sonoro. La manera en la que se conjugan rasgos característicos, los límites de la parodia, el reconocimiento estilístico de las distintas propuestas, etc. son elementos que pueden ensanchar la perspectiva de un análisis adaptado a la música popular en el que se superen las habituales trabas de la autoreferencialidad de los géneros¹.

PRIMER INTENTO: EL CANON Y EL TIPO IDEAL

Durante la realización de mi tesis doctoral sobre el *heavy metal* topé reiteradamente con el problema de la indefinición de este género musical. En aquel momento resolví el laberinto que intuía tras la madeja de categorías, estilos, subestilos, tendencias y etiquetas con la formulación

1. Recojo aquí lo expresado por Simon FRITH (1992: 146) cuando apunta que la crítica musical y el modo en como los seguidores e intérpretes se refieren a su música está cargado de referencias que no son extrapolables a otros géneros o escenas. De ese modo se mantiene en el discurso un falso aislamiento en lo que se refiere a vocabulario, perspectivas y valoraciones que mantiene artificialmente separados mundos musicales que en la vida real comparten a menudo espacios y vivencias.

de un *tipo ideal* que pretendía sintetizar las características que observaba como denominador común en el repertorio internacional del *heavy*. Como es sabido, la noción de *tipo ideal* es planteada por Max Weber como herramienta de análisis consistente en elaborar un constructo de síntesis que abstrae y combina elementos reales pero que rara vez se presentan en esa forma y combinación específica. De este modo, un tipo ideal no contiene la descripción de aspectos concretos de la realidad sino una posible síntesis de los mismos cuya operatividad se restringe al caso de estudio para el que ha sido definido y cuyo objetivo no es otro que el de facilitar el análisis de cuestiones empíricas.

Por todo ello, definí un *tipo ideal* para el *heavy metal* que reunía los elementos que consideraba como mínimo común denominador del repertorio. La acotación de dicho repertorio a partir del trabajo de campo fue un dolor de cabeza, puesto que cada agente implicado en el proceso de creación y circulación del género lo acotaba y orientaba de modo distinto. Desde el periodismo divulgativo que extendía al máximo el potencial abanico de registros, hasta los *fans* más exquisitos que segmentaban en parcelas infinitesimales el género, pasando por los creadores reacios a encajar su particular modo de expresión musical en etiqueta alguna y para los cuales la discusión sobre márgenes, estilos y subgéneros era sencillamente errónea desde su planteamiento. La información proporcionada por todos ellos, más la escucha atenta de los grupos sobre los cuales existía mayor consenso y aquellos que transgredían de una u otra manera el canon, contribuyeron a determinar lo que podríamos denominar un “núcleo duro” del género. Por ejemplo, nadie pondría en duda que la música contenida en el álbum *British Steel* (1980) de Judas Priest o en *The Number of the Beast* (1982) de Iron Maiden, formara parte del canon *heavy*. Pero en cambio las propuestas que estaban presentando en esos años bandas como Faith No More, AC/DC o Pantera, por citar algún ejemplo, tenían una consideración mucho más contradictoria, si bien eran grupos de cabecera de muchos seguidores del *heavy metal*.

Obviamente el consenso que permitía la delimitación de los rasgos característicos de este corpus acotado primariamente, abarcaba un nivel superficial que apenas llega a esbozar los rasgos básicos del género. Pero tenía al menos un referente de constantes musicales que me guiaba en la escucha de la variedad de registros con que los diferentes grupos presentaban su particular elaboración del género. De hecho, a pesar de que el núcleo duro era bastante restringido, bajo el paraguas de la misma denominación podían resguardarse una gran variedad de aproximaciones en

las que muchos grupos acababan por sonar y por presentarse en modos muy personales. Con ello corroborábamos la impresión inicial de que el *heavy metal* se basaba en un molde bastante flexible y adaptable, pero constituido a partir de unos elementos sonoros y estéticos bastante delimitados: la potencia, la trasgresión y el virtuosismo. Estos tres elementos fueron el hilo conductor de un análisis del género que exploraba la manera en que cada uno de ellos se materializaba mediante elementos sonoros, visuales o verbales concretos².

Posteriormente he contrastado algunas definiciones e intentos de delimitación de los géneros musicales que aparecen de manera recurrente en la literatura académica sobre música popular³: la amplia noción que propone Fabbri (2002), en la que son las normas sociales las que acotarían cada universo musical; las puntualizaciones de Allan Moore (1993) sobre el (conf)uso de la terminología; o las aproximaciones de corte más analítico de Middleton (1990), Moore (1993, 2003), Covach & Boone (1997) o Stephenson (2002), entre otros. De hecho, la categoría del género musical es una constante en mis inquietudes académicas desde hace tiempo y me interesa no tanto en cuanto a su definición *per se* sino por la capacidad ordenadora que demuestra y por la coherencia que es capaz de otorgar al confuso universo de la música popular. Trabajando además con escenarios en los cuales una determinada música –sea el heavy, el punk, el rap o cualquier otra– articula de manera clara y compleja un compendio subcultural (o un escena)⁴ que abarca actitudes, valores, estéticas, artes paralelos, etc., esa dimensión ordenadora del género me parece más evidente día a día.

POR SI PARECÍA FÁCIL: LA DOCENCIA Y LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Estas reflexiones, derivadas fundamentalmente del trabajo de campo, de la escucha y de la lectura, sufrieron en un momento dado varios cortocircuitos. Cuando se proviene de un confortable y aislado centro de

2. Vid. el resultado de ese análisis en: MARTÍNEZ GARCÍA (1997).

3. Se trata de un texto en el que la reflexión sobre la delimitación de los géneros musicales viene asociada a cuestiones de identidad y vinculada al uso de la tecnología en la música popular. Éste se presentó en el IV Encuentro de la Red de Investigadores “Astucias de lo social” (Donostia, 24-27 de febrero de 2005). Aparece en la bibliografía final con una referencia provisional: MARTÍNEZ GARCÍA (2005).

4. Sobre la diferencia entre ambos conceptos y la conveniencia de utilizar uno u otro, consultar COHEN (1999).

investigación, aterrizar en una escuela de música –por más “superior” que sea– produce el extraño efecto secundario de toparse con la realidad. Porque una cosa es reflexionar sobre cómo los géneros musicales dan coherencia a un panorama musical variadísimo y cambiante, y otra muy distinta es integrar esa reflexión en la docencia o en un relato coherente sobre historiografía de la música popular. La dificultad básica radica en mostrar cualquier tipo de perspectiva diacrónica de la música popular del siglo XX de la que no resulte un escenario de cápsulas aisladas y estancas en las que cada género representa una escena coherente y encerrada en sí misma. De hecho es un problema similar al que presenta mucha de la literatura académica centrada en el estudio de una determinada escena o género musical: a menudo las monografías son muy específicas y cuesta conectar las diferentes escenas entre sí para obtener una visión de conjunto más acorde con la realidad de la práctica musical cotidiana.

Una lectura abierta de las distintas músicas que se suceden y coexisten debería en cambio responder a una imagen de ríos que fluyen paralelamente, cruzándose en ocasiones, y que aparecen y desaparecen repetidamente de la corriente principal (*mainstream*) que alimenta la industria discográfica. Al intentar materializar esa imagen, se amplifica el papel que las dimensiones no-sonoras (y por ello entiendo desde las estrategias comerciales hasta los elementos visuales y verbales de las distintas propuestas musicales) juegan en las estrategias de definición de los géneros. Las preguntas, llegados a este punto, se multiplican: ¿son los géneros musicales definibles a partir de una lista finita de rasgos musicales concretos (estilemas)? ¿podemos definir elementos de análisis musical que resulten pertinentes para todos los géneros musicales? ¿se puede establecer algún tipo de teoría inter-genérica? E incluso ¿tiene sentido seguir alimentando la categoría de “género musical” tal y como la piensan músicos y oyentes, o ésta es solamente el reflejo de una manera obsoleta de situarse en el conjunto de la música popular?

Si la docencia plantea estas cuestiones, el diálogo con otros ámbitos de investigación que actualmente se enfrentan también a la necesidad de delimitar géneros musicales, es otra de las oportunidades que brinda compartir claustro con sonólogos⁵. La investigación tecnológica centra-

5. “Sonología” es el nombre que recibe una de las titulaciones en la Escola Superior de Música de Catalunya. Se trata fundamentalmente de una especialidad que compagina la formación musical con la formación científico-tecnológica necesaria para trabajar en la producción y tratamiento del sonido. El perfil del profesorado es el de ingenieros de telecomunicaciones con formación musical.

da en proyectos de inteligencia artificial necesita de guías claras –aunque sea a partir de lógicas borrosas– para diseñar detectores de música en la red y para perfeccionar procesos de entrenamiento de sistemas de reconocimiento de temas musicales para bases de datos en línea. Pero sin llegar a ese nivel de especialización, cualquiera de nosotros puede darse cuenta de que en los últimos años los sitios web relacionados con la distribución de música construyen auténticas mediaciones en lo que respecta a la organización y a la clasificación de la música. Asimismo las prestaciones de los equipos domésticos de alta fidelidad que manejaremos en el futuro necesitarán cada vez más de los recursos de autoindexación que solamente pueden elaborarse a través de ese tipo de investigación⁶. No obstante los descriptores usados para organizar toda esa información siguen basándose en la distinción de géneros musicales y trabajando a partir de la elaboración de prototipos, sin que exista todavía una clasificación de los géneros musicales que esté fundamentada en elementos sonoros y que permita organizar taxonomías coherentes (Pachet & Cazaly 2000:2).

Como mis competencias en el campo de la inteligencia artificial son más bien escasas, pretendo seguir expectante el desarrollo de dichos trabajos pero planteando paralelamente otro modo de abordar la espinosa cuestión de los géneros musicales: retomando el trabajo en el punto en el que había concluido mi tesis doctoral.

SEGUNDO INTENTO: EXPLORANDO LAS FRONTERAS DEL GÉNERO

La aproximación que propongo parte de la posibilidad de explorar un género desde el cuestionamiento de sus límites. Siguiendo con el caso de la música *heavy*, se trata de completar una lectura establecida a partir de un tipo ideal, con el análisis de algunos casos marginales o “monstruos” que juegan deliberadamente con fusiones y rasgos musicales muy alejados a priori de este universo sonoro. La manera en la que se conjugan rasgos característicos, los límites de la parodia, el reconocimiento estilístico de las distintas propuestas, etc. parecen elementos que permitirán ensanchar la perspectiva de un análisis adaptado a la música popular en el que se superen las habituales trabas de la autoreferencialidad mencionada anteriormente.

6. Vid. por ejemplo el proyecto “Semantic Hi-Fi” en: www.upf.edu/ec/proyectoseuropeos/semantic.htm.

La propuesta en este caso es desplazar el foco del núcleo duro a la periferia: trabajar con casos en el límite del género, con aquellos ejemplos en los que el autor o el intérprete fuerza la expresión habitual de los rasgos característicos del género en el que se insiere un determinado tema, para generar algún tipo de propuesta híbrida.

A partir de este planteamiento, aparece una doble posibilidad metodológica que nos debería permitir teorizar a partir de estos objetos situados en el borde del género. Una primera posibilidad reside en insistir en la relación criterial para ver hasta dónde resiste el modelo y la otra en explorar los procesos que conforman la categoría de género.

La primera opción consiste en establecer una lista de características pertinentes que nos permitan definir de alguna manera el contenido de un continente llamado “género musical x”. Esos rasgos serían elementos posibles considerados en un rango amplio que podrían activarse en todas o sólo en determinadas ocasiones: desde elementos propiamente musicales (relativos a la forma, a la instrumentación, etc.) hasta elementos visuales o verbales, pasando por conductas relacionadas o por gestos entendidos como *affordances*⁷. Es cierto que intuitivamente la opción de establecer una relación finita de criterios pertinentes que se encuentren contenidos en el objeto de estudio parece un callejón sin salida, y más si tenemos en cuenta las propuestas recientes de la semiótica que hacen hincapié en las estrategias de inferencia que nuestro cerebro realiza ante los estímulos musicales. No obstante no podemos olvidar que ésta parece ser la vía elegida por las investigaciones tecnológicas antes mencionadas. Además empleando este planteamiento y remitiéndolo al uso de muestras fronterizas, éstas nos permitirán analizar hasta qué punto están ensanchando la definición del género y en qué punto se convierten en otra cosa, rebasando las condiciones necesarias para ser consideradas dentro del paquete conceptual que abarca el género que estamos trabajando. Como afirma Josep Martí, las músicas –o los aspectos de la música– rechazados conforman una útil categoría de análisis del fenómeno musical y cuentan con la ventaja añadida de que los elementos rechazados, aquellos que infringen alguna norma fundamental o se sitúan más allá de los márgenes consensuados, acostumbran a explicitarse de modo mucho más evidente que los elementos aceptados⁸. Robert Walser, en su magnífico estudio sobre el *heavy metal*, ya apunta en tal dirección cuan-

7. Cfr. la noción de *affordances* asociada a los géneros musicales en LÓPEZ CANO (2005).

8. MARTÍ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva: Barcelona, 2000, 96-97.

do destaca el hecho de que la “etiqueta” del género y su contenido eran objeto constante de debate entre seguidores, músicos, discográficas, críticos y censores: el debate sobre qué bandas, qué temas y qué sonoridades específicas deben considerarse dentro del género es una constante en la escena; hasta el punto de que la frase “eso no es *heavy metal*” con la cual se deja fuera del círculo a un grupo, disco o canción, es la más lapidaria que puede formularse (Walser 1994:4). Fijar nuestra atención en los que se castiga dejándolo al margen puede ser una buena vía de trabajo.

En el caso de la segunda opción, si nos proponemos analizar los procesos que llevan a la conformación de un determinado género musical, ello nos permite, por ejemplo, establecer un cierto paralelismo entre la escena de principios de los años setenta, cuando la vertiente más dura y/o fantástica del *hard rock* da lugar al nuevo sonido y a la nueva estética del *heavy* (o *heavy rock*, o *heavy metal*), y los años noventa cuando nuevas tendencias dentro de ese movimiento precipitan la aparición de otro género, emparentado pero reconocible como una entidad diferenciada, denominado *metal* (en realidad *métal*). Analizar dónde empieza y dónde acaba cada uno (sin pretender obviamente establecer límites concretos y absolutos, sino marcos flexibles), por qué los fans y los músicos dejan de reconocerse en la propuesta anterior o por qué los periodistas necesitan inventar una nueva denominación para lo que está ocurriendo en la escena musical, puede darnos pistas de cómo entienden, viven y asimilan esa parcela concreta del rock.

Si consideramos la posibilidad de tipologías de establecimiento de definiciones de género explorados como procesos, deberemos preguntarnos cómo surge, cómo se transforma, cuán elástico es el patrón que conforma la sonoridad y la estética distintivas, averiguar si se dan procesos de “calcificación” (a la manera del *heavy* anclado en el modelo de los años ochenta)⁹, cuándo pasa a ser “otra cosa” –una hibridación u otro género distinto–, etc. En este caso sería posible establecer un intercambio entre estudios de diversas escenas musicales, puesto que de las mismas preguntas aplicadas al punk o al hip-hop –por citar casos también asociados a subculturas juveniles–, al hardcore, al raï, al mambo o cualquier otro género musical nos permitiría compartir información y entender cómo se configura la lógica de los géneros a partir de una visión

9. Este es un proceso detectado por los seguidores: cuando se refieren a un grupo “patillero” están haciendo referencia a una banda que copia el modelo establecido sin ofrecer nada personal o nuevo, es decir cuando se percibe falta de originalidad en la propuesta y anquilosamiento en el género.

transversal de los mismos. Si además trabajamos con una selección de elaboraciones híbridas en forma de canciones o temas instrumentales, algunas preguntas concretas que podemos compartir son las relativas al proceso de intercambio (¿qué géneros está mezclando? ¿a partir de qué elementos se reconocen?) y las que atañen a la apropiación por parte del oyente (¿cómo se recibe esa propuesta: como parodia, como trasgresión, como reivindicación o tributo...?).

WORK IN PROGRESS: CUATRO CASOS DE ESTUDIO

Para plantear este tipo de análisis estoy trabajando actualmente sobre distintos casos, algunos de los cuales fueron expuestos en la presentación oral de esta comunicación.

En primer lugar, la *Fantasia de concierto sobre temas de Carmen* (op. 25) de Pablo Sarasate en la interpretación de Great Kat¹⁰, es uno entre



Great Kat, violinista formada en la Juilliard School de Nueva York y especialista en adaptaciones heavies del repertorio romántico

10. El tema está editado en el CD *Bloody Vivaldi*. Puede escucharse una muestra en www.greatkat.com. La web contiene además información detallada sobre Great Kat y su propuesta musical.

las decenas de ejemplos de apropiaciones *heavy* de piezas virtuosísticas procedentes de la música *culta* europea, especialmente del Barroco o del Romanticismo y sus epígonos. No se trata de piezas escogidas al azar, sino seleccionadas entre las páginas más endiabladas que autores como Liszt o Paganini pudieron escribir para piano o violín. Éstas permiten a los instrumentistas adaptarlas –sobre todo para guitarra– a partir de los puntos de contacto estéticos que comparten: el virtuosismo y el contraste de registros que se encuentran tanto en la escritura original como en el modo de construir un tema *heavy*. Además cuentan con el valor añadido de que conectan un mundo musical de poco prestigio con el alto estatus que el préstamo transfiere desde el ámbito musical de origen.

La elaboración que Great Kay hace de la *Fantasia* consiste básicamente en acelerar el *tempo* para acercarlo a los estándares del *speed metal* y concentrar de tal manera el material melódico que la pieza sea reconocible y al mismo tiempo transmita la agresividad y la fuerza imprescindible para asociarla al *heavy* (ella resuelve en dos minutos las páginas que Ida Händel tarda más de once en tocar). La instrumentación en este caso también pone de relieve los timbres más emblemáticos del *heavy* (base rítmica reforzada, guitarras distorsionadas destacadas al principio como marca tímbrica...) para introducir bruscamente el violín como contraste. Ambos recursos le permiten acentuar algunos patrones básicos de la estética *heavy* como son las formas contrastantes (que aumentan la sensación de potencia), la distorsión tímbrica y el virtuosismo instrumental. Con ello consigue elaborar un tipo de hibridación basada en la apropiación de material musical de un género (o ámbito) claramente alejado de su referente principal, el cual adapta y reinterpreta siguiendo los patrones del género propio y permite al oyente leerla como un desafío en el que la intérprete aúna el reto técnico con la provocación que constituye su marca personal. Los límites del género en este caso se están forzando a través de una adaptación, mostrando que la coherencia interna del *heavy* no reside tanto en un repertorio específico como en una actitud y unos modos asociados tanto a la interpretación como a la forma.

El segundo caso es la versión del tema de Metallica *Enter Sandman* que propone el cuarteto *Apocalyptica*¹¹. En este caso, como en el anterior, los intérpretes provienen de una formación clásica –son exalumnos de la Academia Sibelius de Helsinki– y tienen una gran competencia

11. En el CD *Apocalyptica plays Metallica by four cellos*.

como instrumentistas. En su caso, además, hacen un guiño a los tópicos escribiendo en el librito del CD el fabricante y el año de construcción de los *cellos* (y la marca de las cuerdas). La diferencia con el ejemplo anterior radica principalmente en la selección del material: el tema escogido es uno de los más conocidos de Metallica, grupo controvertido en el panorama del metal pero indiscutible referente del mismo. En este caso la relectura tiene tintes de homenaje más que de reto, y seguramente es un modo de conciliar dos ámbitos musicales en los que los miembros del cuarteto se sienten igualmente cómodos. La adaptación para *cellos* (amplificados y a los que se aplican efectos de distorsión) presenta variaciones mínimas del material melódico, rítmico y armónico original, con una ligera aceleración del tempo (la duración es de 5'29" en el original y de 3'49" en la versión). Potente, trasgresor y virtuoso, como mandan los cánones del *heavy*, Apocalyptica explora la elasticidad del género y lo recrea desnudándolo hasta dejarlo en los elementos mínimos que permitan reconocerlo. De la propuesta resulta una reinterpretación sofisticada y una reapropiación con voluntad de síntesis de dos ámbitos que se perciben como propios. La idea aquí no es tanto forzar los límites del patrón sonoro ortodoxo como mostrar alternativas en la interpretación del repertorio que pueden ampliar el horizonte de un género un tanto anquilosado.

El tercer ejemplo podría ser una buena banda sonora para la película *Durmiendo con su enemigo*: se trata de un grupo de country cabalgando sobre el *Highway to Hell* de los AC/DC¹². "No this is not a joke: this disc really exists" o "I can die now: there is nothing more than can happen in the world of country music" son algunas de las críticas que saludaron al disco¹³. El *heavy* y el country son en los Estados Unidos dos géneros antagónicos, no sólo por su sonoridad y propuesta estética sino también por los valores que representan y sus respectivos públicos habituales. Hay que matizar, no obstante, que considerar a AC/DC como un grupo *heavy* puede ser discutible: su propuesta es básicamente rock duro muy festivo –o boogie-rock, según algunos puristas– pero es una banda muy popular y apreciada en todo el mundo por los fans del *heavy*, los cuales la acogen como propia. A mi entender si bien su música se aleja de un

12. En el CD *A Hillbilly Tribute To AC/DC* del grupo Hayseed Dixie.

13. Estas son las frases iniciales de las críticas firmadas por Big Earl Sellar (www.grenmanreview.com/hayseeddixie.html) y Shelly Fabian (countrymusic.about.com/library/blhayseeddixierev.htm), respectivamente.

supuesto tipo ideal, no lo hace mucho más que algunas bandas convertidas al AOR o algunos discos poco logrados de grupos pertenecientes a la NWOBHM¹⁴. En este caso no se trata de analizar cómo desde dentro del heavy se juega con propuestas fronterizas o préstamos intergenéricos, sino observar un caso de expropiación desde un género opuesto. A diferencia de las dos anteriores no podemos leer la grabación de Hayseed Dixie bajo ninguna suerte de experiencia de bimusicalidad. Todo lo más podríamos hablar de un ingenioso encaje de bolillos que aprovecha el tema pegadizo de *Highway to Hell* y lo recrea sobre una base armónica y un ritmo propios del blue-grass. El resultado es una divertida parodia sonora que muy probablemente desespere a los seguidores heavies pero que nos brinda la oportunidad de analizar los paralelismos formales entre ambos géneros.

El último caso presentado corresponde a una elaboración local del *heavy metal* en tanto que género transnacional: el tema *Pratobello* que popularizaron los tenores del grupo sardo Gruppo Rubanu en una versión de la banda Kenze Neke. Si bien en este caso el resultado es más próximo a los cánones del hard rock que del *heavy*, ésta es una constante también observada en otras escenas de ámbito muy restringido, como la catalana: cuando los grupos están comprometidos con un ideario nacionalista éste se prioriza sobre la radicalidad de las propuestas musicales del *heavy* más extremo, y se enfatiza algún aspecto claramente identificable con la música del país en detrimento de otros elementos del patrón común y estándar internacional¹⁵. El tema está recogido originalmente en un CD titulado *Liberos Rispettatos Uguals*, orientado fundamentalmente al mercado sardo. No obstante la canción puede encontrarse fácilmente en España incluida en un doble disco recopilatorio perteneciente a una serie habitual en los grandes almacenes y tiendas especializadas en músicas del mundo¹⁶. Este ejemplo representa una peculiar forma de riproposta que recoge algunos de los elementos más característicos del canto a tenore de la isla de Cerdeña (polifonía y conducción de las voces, modulaciones, timbre vocal, etc.) expresados en clave de rock duro. Además presenta un texto en lengua sarda, que si bien es un idioma habitual en la polifonía de la isla, deviene un elemento claramente reivindicativo en el entorno de la música popular. En este caso, teniendo

14. Acrónimo habitual de New Wave Of British Heavy Metal.

15. MARTÍNEZ GARCÍA 1999.

16. Se trata de la *Antologia della Musica Sarda Antica e Moderna* aparecida en la colección "Dejavu Retro Gold Collection" de Recording Arts.

en cuenta que la sonoridad resultante no podría considerarse estrictamente como representativa del *heavy* –si bien resulta muy cercana– el ejemplo nos obliga a incorporar a nuestro análisis una perspectiva holística que tome en cuenta el contexto del mercado discográfico transnacional.



Portada del CD *Liberos Rispettatos Uguals* del grupo sardo Kenze Neke

Si en los casos anteriores se comparaban ejemplos canónicos de temas heavies con otros que se hallaban en el límite estético de ese mismo género, estableciendo paralelismos o diferencias con músicas próximas o relacionadas, en esta ocasión es imprescindible considerar el papel que juega un contexto más general. El grupo de rock toma de la música tradicional sarda una muestra con la que no tiene nada más en común que su uso dentro de un discurso de reivindicación nacionalista de lo sardo. La propuesta de Kenze Neke amplifica además su sentido en un mercado internacional en el que la denominada *World Music* da una salida unificada a alternativas a las convenciones de la música popular

anglosajona¹⁷. El análisis de los elementos formales de la canción nos permite aislar los elementos característicos de la polifonía sarda y observar cómo se superponen a las convenciones del estándar transnacional del hard rock/heavy metal. En este caso la coherencia de la propuesta de la banda se basa en su ideario nacionalista y la *World Music* funciona aquí como género catalizador que con su triangulación indirecta nos obliga a observar el género que estudiamos en su contexto de circulación transnacional y por tanto no ceder a la tentación de descuidar las recreaciones y reappropriaciones locales en su definición.

Estos cuatro ejemplos no pretenden otra cosa que mostrar una tentativa más en la reflexión sobre la noción de “género”. En lo que se refiere a la posible delimitación del mismo, a sus procesos de transformación y a su relación con diferentes escenas, todos los casos presentan ciertos puntos de contacto que nos pueden ayudar a esbozar si no una teoría general intergéneros, sí al menos unos mínimos puentes de diálogo que permitan tejer relaciones entre distintos campos de la música popular.

También es cierto que hoy en día contamos con otras categorías probablemente más útiles para explorar las características de un género musical, como la de “prototipo” o “tipo ideal”; o con planteamientos que insertan el género en una escena musical recurriendo a conceptos como el de “estilo” –organizado en torno al repertorio de la música clásica–; o bien las reflexiones de aquellos que trabajan a partir de la elaboración de diversos tipos de escuchas-modelo. Ninguna de esas líneas de investigación responde a obsesión alguna por las taxonomías, pero sí procuran ser sensibles a las necesidades sociales que se nos pide cubrir. Probablemente sea el diálogo entre las distintas aproximaciones a la problemática las que nos permitan quitarnos la piedra en el zapato que constituye hoy en día la noción de género para nuestro trabajo con músicas populares.

17. Tengo mis dudas sobre que la *World Music* o *Músicas del mundo* pueda considerarse como un género en el sentido en el que lo estamos tratando aquí, aunque así se usa habitualmente en la prensa, la difusión y la programación. De cualquier modo es una categoría relativamente reciente y muy interesante puesto que su delimitación formal únicamente podría explicarse en función de procesos y no de sonoridades resultantes. Si el raï argelino, el zouk antillano y las mornas caboverdianas, por poner tres ejemplos, forman parte de esa misma categoría, las similitudes formales entre ellos se limitan al hecho de basarse en una sonoridad peculiar y representativa de algún territorio o etnia, y combinarla con sonidos transnacionales para “ecualizarla” en clave de modernidad y que resulte agradable también a un oyente occidental. Además está el hecho de que ésta es una categoría que abarca necesariamente un contenido distinto en función del punto geográfico desde el que se utilice.

BIBLIOGRAFÍA

- COHEN, Sara: "Scenes". En HORNER, B y SWISS, T. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Blackwell: Oxford, 1999, pp. 239-250.
- COVACH, J. & BOON, G. *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*. Oxford University Press: New York & Oxford, 1997.
- FABBRI, Franco: *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Arcana: Roma, 2002.
- FRITH, Simon: "Towards an Aesthetic of Popular Music" en LEPPERT, R y MCCLARY, S (eds.) *Music and Society*. Cambridge University Press: Cambridge, 1992, pp.133-149 [Hay traducción española en Francisco Cruces (ed). 2001. *Las culturas musicales*. Lecturas de Etnomusicología. Trotta: Madrid, 2001, pp. 413-435].
- LÓPEZ CANO, Rubén: "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual" en MARTÍ, J. y MARTÍNEZ, S. (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual* (Actas del VII Congreso de la SIbE. Sociedad de Etnomusicología-Madrid 2003). Museo Nacional de Antropología: Madrid, 2005. En prensa.
- MARTÍ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva: Barcelona, 2000.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia: *El heavy metal a Barcelona. Aportacions a l'estudi d'una música popular*. Tesis de doctorado. Departamento Historia del Arte. Universidad de Barcelona. 1997.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia: *Enganxats al heavy. Música, cultura, transgressió*. Pagès Ed: Lleida, 1999.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia: "Generadores de géneros: apuntes sobre música, identidad y tecnología" (<http://www.ehu.es/CEIC/PAGINAS/Astucias/astucias.htm>). 2005.
- MIDDLETON, Richard: "Change gonna come? Popular music and musicology" en *Studying popular music*. Open University Press: Buckingham, 1990, pp.103-126.
- MOORE, Allan F: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Open University Press: Milton Keynes, 1993.
- MOORE, Allan F. (ed.): *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press: Cambridge, 2003.

STEPHENSON, Ken: *What To Listen For In Rock. A Stylistic Analysis*. Yale University Press. New Haven & London, 2002.

www.upf.edu/ec/proyectoseuropeos/semantic.htm [consulta: diciembre 2004].

www.greatkat.com [consulta: diciembre 2004]

web.tiscali.it/kenzeneke [consulta: diciembre 2004]

DISCOGRAFÍA CITADA

The Great Kat: *Bloody Vivaldi* (s.f.)

Apocalyptica: *Apocalyptica plays Metallica by four cellos* (1996)

Hayseed Dixie: *A Hillbilly Tribute To AC/DC* (2001)

Kenze Neke. *Liberos. Rispettatos. Uguals* (1998)

Antologia della Musica Sarda Antica e Moderna (2003)

Frankenstein en el estudio de grabación. Intertextualidad, derechos de autor y música popular

HÉCTOR FOUCE

INTRODUCCIÓN: PRODIGIOS TECNOLÓGICOS AL MARGEN DE LA LEY

A principios del 2004 el DJ Danger Mouse recibió el encargo de remezclar algunos temas del *Black album* de Jay-Z, un trabajo habitual en las culturas musicales de la electrónica y el hiphop. Mezcló las pistas vocales de Jay-Z con samplers variados tomados del *White Album* de los Beatles y tituló su disco *The Grey Album*. Aunque el disco solo se distribuyó como copia promocional, la compañía EMI, propietaria de los derechos de los Beatles, le exigió que las copias fuesen destruidas. A pesar de no salir nunca a la venta, se calcula que más de un millón de personas lo han descargado desde diversos sites de Internet¹.

Un par de años antes, cualquier televidente español podía escuchar a John Lennon poner la música de fondo para un anuncio de automóviles. O a los Fugees rapear sobre *Watermark*, de Enya o el *Killing me softly* de Roberta Flack. En esta ocasión no había ningún problema. En todo el mundo sonaba *Próxima estación: Esperanza*, de Manu Chao, que fue denunciado por la locutora del metro de Madrid por utilizar esta frase sampleada en una canción. A mediados de los noventa, Beck se convirtió en una figura del rock independiente, alabado por público y crítica porque sus collages acústicos “captan los sonidos mediáticos y multirreferenciales de nuestra época”². Cuando en 1998 un grupo de creadores editó el disco *Deconstructing Beck*, en el que realizaba la misma opera-

1. SEISDEDOS, I.: “La hora del rap indie” en *El País de las Tentaciones*, 24 septiembre 2004, pp. 14-18.

2. KLEIN, N.: *No logo. El poder de las marcas*: Paidós: Barcelona, 2001, 221.

ción a partir del trabajo de aquel, “sus procedimientos fueron criminalizados y calificados de robo y no de arte”³.

Son sólo algunos ejemplos de una situación cada vez más común no sólo en el ámbito de la música popular, sino en el de la cultura en general y que Naomi Klein describe y analiza en *No logo*. McDonalds persigue a todos a los propietarios de restaurantes de descendencia escocesa “a causa de la nada competitiva predisposición de esa nación a utilizar el prefijo Mc antes del apellido”⁴ y Disney amenaza a unas madres neozelandesas con un pleito si no son retirados del patio del colegio de sus hijos dibujos del Pato Donald y Pluto.

El contexto en que se produce esta situación está marcado por varios elementos: primero, una cultura mediática en la que los mecanismos intertextuales se configuran como elementos centrales de la creación, apoyados por unos medios tecnológicos que lo facilitan, del *Photoshop* al audio digital. Esta cultura mediática está inserta en un capitalismo que se ha ido desplazando desde la producción de bienes a la gestión de los derechos por estos generados. Vivimos en una encrucijada, de modo que tenemos la tecnología y el conocimiento para recombinar textos, sonidos e imágenes *ad infinitum*, lo que supone enormes posibilidades de creación, pero todos esos elementos que configuran nuestra cultura (las canciones de los Beatles, el logo de McDonalds, el pato Donald) no nos pertenecen, de modo que manipularlos nos puede situar al margen de la ley. El creador moderno es una especie de Doctor Frankenstein, encerrado en su laboratorio creando un prodigio tecnológico pero situado al margen de la legalidad y/o la moralidad.

Para abordar estos problemas necesitamos manejar elementos teóricos pertenecientes a diferentes ámbitos: la semiótica y la teoría del texto nos aportan elementos para comprender cómo se relacionan los textos entre sí, pero necesitamos echar mano de la economía política para trazar las líneas que unen los procesos de intertextualidad con sus repercusiones económicas. No podemos dejar de lado el papel central que la tecnología juega en este proceso. La etnomusicología nos proporciona un marco teórico suficientemente amplio para abarcar esta variedad de problemas al tiempo que ejemplos sobre los que trabajar.

3. KLEIN, N.: *No logo. El poder de las marcas*: Paidós: Barcelona, 2001, 221.

4. KLEIN, N.: *No logo. El poder de las marcas*: Paidós: Barcelona, 2001, 219.

A la manera de un explorador que se interna en un territorio desconocido presuponiéndolo fértil, este trabajo pretende comenzar a desbrozar el terreno, señalando los temas fundamentales a la manera de señales para una posterior investigación detallada ya en marcha.

LA INTERTEXTUALIDAD, ENTRE LOS DERECHOS DE AUTOR Y LA INTELIGENCIA COLECTIVA

El loop, la remezcla, la versión (ya sea irónica o respetuosa) son elementos centrales de algunas culturas musicales, y tienen en común el establecer una relación entre el texto musical presente y otro diferente, una relación que puede ser “manifiesta o secreta”⁵ La teoría intertextual ha dedicado sus esfuerzos a reflexionar sobre la naturaleza y clasificación de esas relaciones, pero en general no se ha detenido a reflexionar sobre el origen de los textos, la tensión entre sus condiciones originales de producción y las de su uso posterior. Ello a pesar de que la semiótica lleva años postulando la necesidad de ubicar en la teoría las relaciones entre texto y contexto⁶. Aún tienen actualidad las críticas de Bajtin⁷ a los formalistas, elaboradas en los años 30: “sólo entienden de la comprensión pasiva de la palabra, especialmente en el plano del lenguaje común: es decir, de la comprensión neutral del enunciado y no de su significado actual”

Para poder abordar desde la teoría los casos señalados en la introducción no podemos quedarnos en la explicación de los tipos posibles de relaciones entre textos: necesitamos ir más lejos y situar estas relaciones dentro de la dinámica de la cultura, que implica la textualidad pero también la economía y hasta la ética.

Vivimos en un capitalismo informacional, en el que la generación de riqueza, el ejercicio del poder y la creación de códigos culturales han pasado a depender de la capacidad tecnológica de las sociedades y las personas, siendo la tecnología de la información el núcleo de esta capacidad⁸. El mundo de la música popular no es ajeno a esta dinámica, ya

5. GENETTE, R.: *Palimpsestos*. Taurus: Madrid. 1989, 10.

6. FOUCE, H.: “Los chicos malos no escuchan jazz. Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido”, en *Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Etnomusicología*. Museo Nacional de Antropología: Madrid, 2004.

7. BAJTIN, M.: *Teoría y estética de la novela*. Taurus: Madrid. 1989, 98.

8. CASTELLS, M.: “Entender nuestro mundo” en *Revista de Occidente*, nº 205, 1998, 114.

que la mayoría de la música, así como “las imágenes, textos, motivos, marcas, logos, diseños e incluso colores está gobernada, cuando no controlada, por el régimen de propiedad intelectual”⁹. Y ello a pesar de que el rasgo que caracteriza la información como producto de consumo es que su uso no la destruye y su cesión no hace que quien la tenía la pierda¹⁰. Es más, el hecho de que un texto como este circule aumenta su valor, ya que alimenta eso que Levy llama, aún sin definirla, la inteligencia colectiva.

Cuanto menos, es necesario relativizar esta idea, ferozmente defendida por las comunidades del software libre, probablemente el ámbito que más esfuerzos está haciendo por abordar teórica y prácticamente los problemas de la cultura en el capitalismo informacional¹¹. Cuando el grupo Deep Forest utiliza un canto vocal de las Islas Salomón recogido por el etnógrafo Hugo Zemp como base de un temaailable, y posteriormente el saxofonista Jan Garbarek la reelabora con el título de *Pygmy lullaby*, tal y como cuenta Martí¹² parece obvio que la inteligencia colectiva termina por recibir una información distorsionada, se pierde algo del valor original (contextual e informado) y, por ende, “tanto Afunakwa, la cantante original que había proporcionado la canción a Hugo Zemp, como el contexto cultural de los Baegu de las islas Salomón desaparecen completamente, tanto a efectos de reconocimiento como, obviamente, a efectos de remuneración”, a pesar del éxito comercial de ambos discos. Ahora que el concepto de patrimonio inmaterial está emergiendo con fuerza, parece evidente que los Baegu han sido desposeídos de algo que les pertenecía.

Las operaciones intertextuales tienen, por lo tanto, una dimensión económica y política. No sólo en la música, sino en todos los ámbitos de una cultura sometida al régimen de la propiedad intelectual, ya que, como señala Castells¹³, “las batallas culturales son las batallas del poder en la era de la información (...) El poder, como capacidad de imponer la conducta, radica en las redes de intercambio de información y manipu-

9. COOMBE en SMIERS, J.: “La propiedad intelectual es un robo” en *Le Monde Diplomatique*, Ed. española, septiembre 2001, p. 28.

10. LEVY, P.: “El anillo de oro. Inteligencia colectiva y propiedad intelectual”, en *Multitudes*, n° 5, mayo 2001, 1.

11. CANDEIRA, J.: “En libertad programada” en *Rolling Stone*, n° 59, septiembre 2004, pp. 72-74.

12. MARTÍ, J.: Mesa redonda “World music ¿el folklore de la globalización?” En *Trans*, n° 7, diciembre 2003 (www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm).

13. CASTELLS, M.: “Entender nuestro mundo” en *Revista de Occidente*, n° 205, 1998, 129.

lación de símbolos que relacionan a los actores sociales, las instituciones y los movimientos culturales”.

Por lo tanto, cruzando la elaboración teórica de Castells con el ejemplo puesto por Martí nos ponemos en una situación en la que la capacidad de manipulación de símbolos –por lo tanto, de poder– es desigual según cual sea nuestra posición en el mundo (y la extensa obra de Castells es pródiga en datos en los que abunda en el crecimiento de las brechas entre centros y periferias, ricos y pobres, interactuados e interactuantes). Dentro de los sectores más privilegiados se produce otra profunda contradicción: el crecimiento de la capacidad tecnológica que está en el origen del capitalismo informacional se enfrenta a una normativa restrictiva sobre el uso de la tecnología. Focalizándolo mejor, no sobre su utilización, sino sobre los resultados de esta: no vamos a ser perseguidos por crear un tema sampleando a los Beatles, pero sí por sacarlo a la luz pública, por incorporarlo a la inteligencia colectiva.

La cultura siempre es un proceso de reelaboración de materiales previos. El problema de nuestra cultura contemporánea es que esos materiales que yo necesito para producir más cultura tienen propietarios que, como ordenan las leyes del capitalismo, tienen que hacer producir su propiedad, crear plusvalías. Una defensa agresiva, como atestigua la evolución de la ley del copyright en Estados Unidos, conocida irónicamente como *ley Mickey Mouse*: cada vez que la imagen del ratón de Disney estaba a punto de ser dominio público, la compañía ha logrado ampliar el plazo para poder seguir explotándola comercialmente (en 1790 era de 17 años, desde la reforma de 1998 es de 95 años). Llegamos así a la paradoja de que Mickey forma parte de nuestra cultura, en tanto imaginario colectivo, y en ello radica su éxito, pero no podemos usar su imagen (a menos que queramos pasar por el mal trago de las madres neozelandesas citadas por Klein).

En una economía digital caracterizada por Negroponte¹⁴ como aquella basada en el intercambio de bits y no de objetos, estamos imposibilitados de usar el material simbólico como soporte para la creación. Se restringe así el uso de la cita, que Genette señala como la forma más explícita y literal de la intertextualidad y que está en la base de la creación y el conocimiento. Como bien ilustra el ejemplo de Beck frente a sus deconstructores citado en la introducción, este es ahora un derecho económico: el material puede citarse pagando su precio que, en un mundo de liberalismo económico, es fijado por el mercado.

14. NEGROPONTE, N.: *El mundo digital*. Ediciones B: Barcelona, 1997.

Estamos entonces en el ámbito de las leyes de la oferta y la demanda; para los sectores liberales, los productos culturales funcionan con la misma lógica del supermercado (que, por cierto, es una imagen recurrente de su idea de democracia en tanto capacidad de elección): el que tiene dinero puede cogerlos de la estantería y pagarlos en caja. Sin embargo, hay dos rasgos que separan ambos mundos: no hay un precio fijo para disponer de los derechos de una canción para hacer un loop y, aun teniendo el dinero para pagarlo, podemos ver denegado el uso. Más que un supermercado, el mundo de los derechos de autor se parece a una extraña subasta de arte en la que el propietario tenga derecho a vetar a algún comprador porque no le gusta el lugar en el que piensa colocar el cuadro. Si consideramos que tanto la fijación del precio como la autorización de uso del material están en manos de un puñado de compañías (en el caso de la música, seis grandes empresas se reparten el 80% del mercado), que disponen “de los derechos de propiedad intelectual de casi toda la creación artística, pasada y presente”¹⁵, es necesario considerar que estamos en un modelo de cultura “muy diferente a la cultura del pueblo, que no pertenece a nadie”¹⁶.

En este contexto es necesario reflexionar sobre las dos caras del problema: por un lado, las limitaciones de acceso al material musical previo suponen un tipo de sutil censura que encaja perfectamente con las características del capitalismo informacional, “una forma endurecida de capitalismo en cuanto a fines y valores, pero incomparablemente más flexible que cualquiera de sus predecesores en cuanto a medios”¹⁷. Pero la concentración de los derechos de autor en pocas manos tiene otra peligrosa consecuencia: los materiales culturales que están en manos de los que tiene capacidad e interés en hacerlos circular (no olvidemos la brecha que se está abriendo entre interactuados e interactuantes que documenta Castells) ocupan una proporción cada vez mayor del imaginario colectivo, con la consecuencia de que “el resto de las creaciones culturales desaparecen del paisaje mental de muchos pueblos, en detrimento de la diversidad de las expresiones artísticas que en una perspectiva democrática son completamente necesarias”¹⁸.

15. SMIERS, J.: “La propiedad intelectual es un robo” en *Le Monde Diplomatique*, Ed. española, septiembre 2001, p. 28.

16. KENNICOT, cit. en SMIERS, J.: “La propiedad intelectual es un robo” en *Le Monde Diplomatique*, Ed. española, septiembre 2001, p. 28.

17. CASTELLS, M.: “Entender nuestro mundo” en *Revista de Occidente*, nº 205, 1998, 117.

18. SMIERS, J.: “La propiedad intelectual es un robo” en *Le Monde Diplomatique*, Ed. española, septiembre 2001, p. 28.

Una dimensión complementaria de este problema es que la diversidad cultural no va en paralelo a la concentración de los derechos de autor, que “favorece de una manera desproporcionada a los países desarrollados. Así, el curaré, el batik, los mitos y el baile de la lambada son robados de los países en vías de desarrollo, sin ninguna protección, mientras que el Prozac, los pantalones Levi’s, las novelas de John Grisham y la película *Lambada* están protegidas por un conjunto de leyes sobre propiedad intelectual”¹⁹.

Hasta ahora he considerado sólo a algunos actores del proceso de creación musical: el músico que trabaja sobre un loop, las culturas musicales expoliadas, las compañías de gestión de derechos... Para que el análisis no sea parcial es necesario incluir a un actor al que aún no me he referido, que es el propio músico. Los muchos debates a los que he asistido sobre los derechos de autor en la música popular terminan apelando siempre a la situación de este en un hipotético mundo en el que no existiese la propiedad intelectual; es necesario, pues, incorporarlo al análisis.

En principio, el derecho de autor nace para defender al artista. Sin embargo, hay que matizar que en la actualidad esta idea es bastante discutible. Como señala Kretschmers²⁰, la expansión de los derechos de autor favorece más a los inversores en creatividad que a creadores e intérpretes. El 90% de las cantidades recogidas por este concepto van a parar a sólo un 10% de artistas. En palabras de Lowenberg²¹ presidente de la Asociación Española de Estudios de Grabación, “el derecho de autor ha degenerado en derecho de editor”.

Hecha esta precisión, me interesa abordar el problema de los autores en relación con el uso posterior de sus obras. En el mundo de la música popular, tal y como explica Frith²², funciona la idea de que la valoración del público se mide a través de sus decisiones comerciales: cuanto más gente compra un disco, más importante es el artista. Esta idea puede ser muy criticable, pero funciona a nivel social. La aspiración de cualquier

19. BOYLE, en SMIERS, J.: “La propiedad intelectual es un robo” en *Le Monde Diplomatique*, Ed. española, septiembre 2001, p. 28.

20. KRETSCHMERS cit. en SMIERS, J.: “La propiedad intelectual es un robo” en *Le Monde Diplomatique*, Ed. española, septiembre 2001, p. 28.

21. LOWENBERG, L.E.: Intervención en el coloquio *La industria musical en la era digital. Congreso Mondo Pop: música, medios e industria en el siglo XXI*, International Association for the Study of Popular Music (IASPM España), Madrid, 22 de noviembre de 2001.

22. FRITH, S.: *Sociology of rock*. Constable. Londres. 1978.

grupo que empieza es incorporarse al Olimpo en el que están Madonna o los Rolling Stones: nosotros, como público, somos los que los hemos colocado ahí y de algún modo su música es parte de nosotros, somos nosotros los que los hemos encumbrado al situarlos como piezas fundamentales del imaginario cultural compartido, como elementos de la inteligencia colectiva. Si el éxito masivo de un artista fuese una sociedad anónima, los que hemos comprado discos o asistido a conciertos (y probablemente los que hemos investigado) sobre tal o cual artista seríamos accionistas de la compañía. Aunque lo seamos, eso no nos da derecho alguno sobre la gestión. Los fans de los Beatles tenemos que escuchar cómo una marca de coches nos vende su producto mientras John Lennon canta unas descontextualizadas frases de la canción *God*. El artista, en la cultura de masas, necesita una respuesta de la sociedad. Pero sólo le interesa un cierto tipo de respuesta, aquella asociada al consumo de un producto cultural.

Examinando la necesidad que el artista tiene de esas respuestas y retomando la metáfora de las acciones de la inteligencia colectiva, es necesario preguntarse qué derechos tienen el creador o el público sobre la música que puebla el imaginario colectivo. La dinámica intertextual, como hemos visto, exige que todo elemento incorporado al flujo de la cultura pueda ser utilizado para producir más cultura (lo que no se discute a la hora de usar las músicas étnicas o tradicionales), pero hemos de preguntarnos con qué límites. Dejando de lado la cuestión de la remuneración y centrándonos en el derecho moral sobre el uso, a poca gente le gustaría que una canción fuese utilizada como himno electoral de un partido de ultraderecha, por ejemplo. Ahora bien, también es posible que no me guste nada que una tonadillera o un grupo de heavy versioneen mi canción, pero, en este segundo caso, ¿no sería el precio a pagar por incorporar mi creación a la inteligencia colectiva? ¿dónde terminaría el derecho del creador sobre su obra y donde empieza el del público, si es que este existe más allá del consumo? Parece necesario reivindicarlo en un mundo en el que Disney sigue persiguiendo a las guarderías que usan imágenes de sus personajes y haciendo lobby para crear leyes que restrinjan el dominio público sobre ellos, al mismo tiempo que sus guionistas releen la literatura mundial en busca de inspiración. Como señala Gilmour²³ “Victor Hugo debe estar retorciéndose en su

23. GILMOUR cit. en PEIRANO, M.: “Mickey Mouse gana la guerra del copyright” en http://es.gsmbox.com/news/mobile_news/all/94895.gsmbox (17 enero 2003).

tumba al ver lo que han hecho con su jorobado, pero es lo que pasa cuando tus creaciones son de dominio público. Nuevos artistas las reinterpretan y el arte sigue su curso”

FRANKENSTEIN SALE A LA CALLE

A menudo se hace difícil explicar a las personas ajenas a las ciencias sociales la importancia de una investigación etnomusicológica: la mayoría de las veces les parece un tema demasiado elevado y ajeno a la vida cotidiana. Sin embargo, el tema de la gestión de los derechos de autor ha encendido agitados polémicas allá donde ha sido planteado. Tal vez sólo por ello sea necesario ordenar los conceptos y las ideas, para que se produzca un debate ordenado e informado que afecta a todos los órdenes de la sociedad.

Pocos temas están hoy más cerca de la concepción de Merriam de la etnomusicología como el estudio de la música en la cultura, ya que, como he intentado poner de manifiesto al no restringir mis ejemplos al mundo de la música, la mayoría de los sectores de la cultura enfrentan problemas similares. Es predecible, por tanto, que otros investigadores se hagan las mismas preguntas, de modo que la aportación de la etnomusicología contribuirá a un mejor entendimiento de las dinámicas culturales de la era de la información. Encabezaba las conclusiones de otro trabajo sobre el tema²⁴ defendiendo que la música es el espejo de la cultura; sigo convencido de ello, así como de la necesidad de cruzar los procedimientos del análisis textual con los de la economía política, es decir, de seguir en la línea de trabajo que nos permita movernos entre el texto y el contexto.

Soy consciente de que la visión que aporta este texto es un tanto atropellada y con poca claridad conceptual: un término fundamental a aclarar es el de la inteligencia colectiva y sus conexiones con el concepto de patrimonio inmaterial. A nivel práctico, se impone una reflexión sobre los derechos sociales sobre la música, más allá del mero papel de consumidores que parece otorgarnos la democracia de mercado. En esta línea, la rama española de IASPM ha sugerido recientemente la puesta en marcha de un debate de cara a la redacción de una carta de derechos fundamentales de la música que puede ser excitante y de gran utilidad.

24. FOUCE, H.: “La música pop se hace digital: oportunidades y amenazas para la cultura” en *Actas del IV Congreso Internacional Comunicación, universidad y sociedad del conocimiento*. Universidad Pontificia de Salamanca: Salamanca, 2002, en prensa.

Estas páginas pretenden tan sólo ser el cuaderno de campo de un explorador que aún está tanteando el territorio en el que se mueve. Es mucho lo que está por hacer en este tema y es mucho lo que la sociedad se juega en este debate. Tenemos que decidir si las ideas que los modernos doctores Frankenstein, ahora condenados a estar encerrados en los laboratorios, pueden circular libremente, de modo que los prodigios tecnológicos fecunden la vida social.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M.: *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza: Madrid, 1988.
- BAJTIN, M.: *Teoría y estética de la novela*. Taurus: Madrid, 1989.
- CANDEIRA, J.: “En libertad programada” en *Rolling Stone*, nº 59, septiembre 2004, pp. 72-74
- CASTELLS, M.: “Entender nuestro mundo” en *Revista de Occidente*, nº 205, 1998, pp. 113-145
- CASTELLS, M.: *La era de la información*, Volumen 1. La Sociedad red. Alianza: Madrid, 1997.
- FOUCE, H.: “Los chicos malos no escuchan jazz. Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido”, en *Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Etnomusicología*. Museo Nacional de Antropología: Madrid, 2004.
- FOUCE, H.: “La música pop se hace digital: oportunidades y amenazas para la cultura” en *Actas del IV Congreso Internacional Comunicación, universidad y sociedad del conocimiento*. Universidad Pontificia de Salamanca: Salamanca 2002, en prensa.
- FRITH, S.: *Sociology of rock*. Constable. Londres. 1978.
- GENETTE, R.: *Palimpsestos*. Taurus. Madrid. 1989.
- KLEIN, N.: *No logo. El poder de las marcas*. Paidós, Barcelona, 2001.
- LEVY, P.: “El anillo de oro. Inteligencia colectiva y propiedad intelectual”, en *Multitudes*, nº 5, mayo 2001.
- LOWENBERG, L.E.: Intervención en el coloquio *La industria musical en la era digital. Congreso Mondo Pop: música, medios e industria en el siglo XXI*, International Association for the Study of Popular Music (IASPM España), Madrid, 22 de noviembre de 2001.
- MARTI, J.: Mesa redonda “World music ¿el folklore de la globalización?” en *Trans*, nº 7, diciembre 2003 (www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm).

- NEGROPONTE, N.: *El mundo digital*. Ediciones B: Barcelona, 1997.
- PEIRANO, M.: “Mickey Mouse gana la guerra del copyright” en http://es.gsmbox.com/news/mobile_news/all/94895.gsmbox (17 enero 2003).
- SEISDEDOS, I.: “La hora del rap indie” en *El País de las Tentaciones*, 24 septiembre 2004, pp. 14-18.
- SMIERS, J.: “La propiedad intelectual es un robo” en *Le Monde Diplomatique*, Ed. española, septiembre 2001, p. 28.

Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global

RUBÉN LÓPEZ CANO

UNA PÁLIDA SOMBRA

Ya no se hacen canciones bonitas... se hacen canciones que nos recuerdan las canciones bonitas de hace veinte años. Con esta frase, Bono, líder de U2, retrataba de manera elocuente la situación que priva en la música popular de la era global: una galaxia musical hipertransitada donde las canciones actuales ostentan un notable parecido con las de otros tiempos, géneros o estilos. De este modo, evocaciones, citaciones, referencias, *revivals* o plagios directos detectados o encubiertos se han convertido en procesos inherentes a la producción y aun al disfrute musical. Para asimilarlos de un modo elegante se recurre con frecuencia al término *intertextualidad*. Vano eufemismo. Pero la intertextualidad no es sólo un fenómeno involuntario hijo del descuido y la falta de originalidad. En la música pop existen verdaderas *poéticas intertextuales* que emplean regulada y voluntariamente las remisiones a otros géneros o canciones para producir y sostener procesos semiótico-expresivos complejos. Consideremos un ejemplo.

AMOR Y CÍRCULO DE DO

Durante los años cincuenta y sesenta, los cantantes de *rock&roll* popularizaron un género de balada romántica que se caracteriza por su estructura armónica: I-vi-ii-V-I o I-vi-IV-V-I. Hay una gran variedad de canciones románticas cuyo rasgo principal es esta progresión. Es el caso de *I Was the One* que cantaba Elvis Presley. En Latinoamérica esta progresión fue asimilada por el *bolero*, el género romántico por antonomasia de esos tiempos. Así las cosas, la sucesión armónica devino en emble-

ma de la lírica bolerística. La podemos encontrar en temas prototípicos como *Página blanca* de Gilberto Cervantes o *Reloj* de Roberto Cantoral. Años más tarde, en México, un género combinaba las mieles románticas del bolero con la retórica musical y visual de la canción ranchera. Se le llamó *bolero ranchero* y tuvo entre sus figuras principales a Javier Solís¹. Muchos de sus éxitos descansan en la especial mezcla de la progresión armónica que hemos mencionado con acentos de la canción vernácula ejecutadas por un mariachi.

La accesibilidad de la progresión armónica hizo que los músicos aficionados la acogieran como recurso pedagógico. En efecto, los guitarristas noveles se iniciaban con esta progresión. Como todo hay que empezar por el principio, los principiantes la ejecutaban sobre Do mayor. Y entonces la denominaron el *Círculo de Do*: Do mayor, La menor, Re menor o Fa mayor y Sol mayor con o sin séptima, y vuelta a empezar. Una vez dominada la secuencia, se aventuraban con el transporte: el “círculo de Re”, el “círculo de Sol”, etc. Con estos recursos los aficionados eran capaces de entonar los boleros más populares y participar de las prácticas sociales que se articulaban en torno a este repertorio. Dentro de estas prácticas destacaré dos. La primera es el ambiente íntimo que se producía al final de las fiestas en la que los contertulios más persistentes terminaban la noche de baile y juerga entonando boleros. La segunda es el de las serenatas. En efecto, muchos adolescentes cantaban esos boleros debajo del balcón de sus novias en su cumpleaños. Pero la serenata por antonomasia en México era la que se realizaba rigurosamente la madrugada del 10 de mayo, día de la madre. Solo otra fecha podía competir en rigor y rito con el día de la madre: el 15 de septiembre, día de la independencia nacional.

Durante los setenta y ochenta, el *Círculo de Do* (permítaseme llamar así a esta progresión), siguió su periplo conquistando la primacía entre las retóricas del amor cursi de la balada simple. En efecto, cuando a principios de los noventa en las músicas bailables caribeñas dominaba la cumbia vulgar y la salsa erótica, el Grupo Niche de Colombia llamó la atención de los jóvenes que pretendían bailar su amor de manera más ligera y almibarada. La mayoría de sus canciones, como *Gotas de lluvia*, están construidas a partir de la amalgama de la estructura armónica del *Círculo de Do* y las síncopas de la música bailable afrocaribeña. Este caso se multiplica al infinito: cada vez que un grupo o cantante desea llegar al alma de los más acaramelados, recurre al infalible *Círculo de Do*.

1. Los curiosos sobre este género pueden consultar las páginas web <http://javiersolis.yomarnathalia.com/> y <http://www.iespana.es/webpedroinfante/javier.html>.

LOS USOS DEL EMBLEMA

El *Círculo de Do* en tanto emblema de la balada romántica-cursi ha permitido a varios cantautores realizar juegos semióticos. A principios de los setenta el cantautor cubano Silvio Rodríguez compuso un tema autobiográfico llamado *Debo partirme en dos*. En éste relata el modo en que su música era censurada por cierta parte del público: *No se crean que es majadería, que nadie se levante aunque me ría. Hace rato que vengo lidiando con gente que dice que yo canto cosas indecentes*. La canción está en el estilo rapsódico y prosódico que caracteriza al autor. Rodríguez se mofa de sus críticos introduciendo antes del estribillo un fragmento construido armónica y líricamente dentro de las constricciones estilísticas del *Círculo de Do* (ver ejemplo 1):

Te quie-ro mia-mor no me de-jes so-lo No

puedo e - star sin ti. Mi-ra que yo llo-ro.

Ejemplo 1. El *Círculo de Do* en *Debo partirme en dos* de Silvio Rodríguez.

Después continúa en el mismo estilo rapsódico anterior: *lo ven ya soy decente, me fue fácil. Que el público se agrupe y que me aclame...* La referencia al emblema del *Círculo de Do* le permite introducir un momento cargado de *ironía* particular.

Un caso similar ocurre en la canción *Happiness a Warm Gun* que compuso John Lennon para el célebre *Álbum blanco* (1968) de los Beatles. La canción es una verdadera premonición de lo que será el rock

progresivo o sinfónico de los setenta: cambios constantes de ritmos, texturas, instrumentación y, sobre todo, géneros y estilos pertenecientes a diversos *mundos musicales*. La canción es un mosaico variado de géneros encapsulados en una sola pieza (ver tabla 1).

Intro	
(0'-0'12")	"She's not a girl who misses much..."
Rock₁	
(0'12"-0'42")	"She's well acquainted with the touch of the velvet hand..."
	(en modo menor pesante y reiterativo):
Blues	
(0'42"-1'11")	"I need a fix 'cause I'm going down..."
Rock₂	
(1'11"-1'34")	"Mother Superior jump the gun..."
	(mezcla folk rock con otros estilos de rock)
Círculo de Do	
(1'34"-2' 43)	"Happiness is a warm gun.... When I hold you in my arms, And I feel my finger on your trigger, I know no one can do me no harm. Because happiness is a warm gun... yes it is..."

Tabla 1. Estilos contenidos en *Happiness a Warm Gun* de John Lennon

La parte medular de la canción (desde el minuto 1'34" hasta el final) está realizada con coros y un final climático dentro del estilo de las canciones del *Círculo de Do*. Sin embargo ni el contexto ni la letra se ajustan a las constricciones que prescribe el estilo. Algo raro pasa. ¿Se trata de otra ironía?

DE LA INTERTEXTUALIDAD AL TÓPICO

Para saber cómo funcionan estos procesos debemos distinguir primero entre varios tipos de intertextualidad que suelen ocurrir en la música pop:² 1) *cita*: es la referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas; 2) *parodia*: una melodía, tema o unidad identitaria de una canción ya existente es usada como base de una nueva composición; 3) *tópico*: un trozo de música nos remite a un género o estilo o tipo de música determinado distinto al de la pieza donde aparece y 4) *alusión*: referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo³. De todos estos procedimientos el *tópico* es el que permite desarrollar estrategias analíticas más eficaces para el estudio de los procesos semióticos complejos producidos por la intertextualidad.

La noción de *tópico musical* es tan vieja como las teorías de la retórica musical del Barroco⁴. Leonard Ratner⁵ reintrodujo el concepto para el estudio de la música del clasicismo. Según él, los tópicos son “temas de discurso musical” que aparecen a manera de *thesaurus* de *figuras características* desarrollados por el contacto de la música con “prácticas musicales relacionadas con el trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, danza,

2. El concepto de intertextualidad fue introducido en la semiótica del texto por Julia Kristeva. Cf. Julia KRISTEVA: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” en *Critique* 239, 1967, pp. 438-465 y *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Seuil: París, 1969. Posteriormente el término se aplicó a otros ámbitos. Para una revisión histórico-teórica de este concepto cf. Nathalie PIÉGAY-GROS: *Introduction à l’Intertextualité*. Dunod; París, 1996; Desiderio NAVARRO (ed.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*. UNEAC, Casa de Las Américas y Embajada de Francia en Cuba: La Habana, 1997; y José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: *La intertextualidad literaria*, Cátedra: Madrid, 2001. Un estudio clásico es el de Gérard GENETTE: *Palimpsestes*. Le Seuil: París, 1982. En música ha sido aplicado de diversa manera. Véase por ejemplo Robert HATTEN: “The Place of Intertextuality in Music Studies” en *American Journal of Semiotics* 3 (4), 1985, pp. 69-82. y R. LÓPEZ CANO: *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas. Un estudio Intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid: Valladolid, 2004.

3. Rubén LÓPEZ CANO: “From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types: An Italian *Lamento* Strolling along the Streets of Madrid”; paper presented at *9th International Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musical Semiotics* University of Helsinki, November 13-17, 2002. Hay versión en Internet disponible en www.geocities.com/lopezcano.

4. Para el concepto de tópico musical en las Teorías de la Retórica musical del Barroco cf. Rubén LÓPEZ CANO: “The Expressive Zone: Frames, topics, attractors and expressive processes in 17th Century Hispanic Art Song” en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*. Imatra, Finland, June 7-10, 2001 (en prensa). Hay versión en Internet disponible en www.geocities.com/lopezcano.

5. Leonard G. RATNER: *Classic Music: Expression, Form and Style*. Schirmer Books: Nueva York, 1980.

ceremonias, actividades militares, de caza y actividades vitales de las clases bajas. Los tópicos pueden aparecer ya sea como soporte de toda una pieza entera (como los tipos de música) o bien como *figuras y progresiones* dentro de una obra en la que pueden convivir varios tópicos distintos (como los estilos)⁶. Más tarde, la semiótica musical se apropió del concepto definiéndolo como una especie de signo musical que funciona por medio de un proceso de referencia doble. En primer lugar el tópico remite intertextualmente a otras clases de músicas diferentes a la pieza donde aparece y luego, desde ahí, a otros significados.

David Lidov⁷, subraya que el tópico definido por Ratner es la base para la “alusión musical”. Eero Tarasti⁸ considera los tópicos como estructuras de comunicación estereotipadas que operan al nivel superficial del programa narrativo de una pieza. Kofi Agawu⁹ define el tópico en términos del signo saussureano: el tópico es el *significante* (cierta disposición de la melodía, armonía, ritmo, metro, etc.) que se correlaciona con un significado (una unidad estilística convencional como la fanfarria, el *Sturm und Drang*, etc., que en algunas ocasiones remite a significados extramusicales). Robert Hatten¹⁰ describe los tópicos musicales como “amplios estados expresivos” definidos por medio de relaciones oposicionales. La articulación e interacciones entre tópicos dentro de obras específicas permiten la producción de diferentes procesos expresivos llamados *géneros expresivos*. Hatten advierte que un tópico es un tipo de signo musical que debe cumplir con dos condiciones: 1) debe producir una “correlación musical compleja” y 2) ésta se debe originar en una clase de música (fanfarria, marcha, varios tipos de danza, “estilo culto”, etc.). Así mismo, “el tópico puede adquirir correlaciones expresivas en el estilo clásico, las cuales pueden ser interpretadas ulteriormente en términos expresivos”¹¹. Raimond Monelle¹², autor de un estudio amplio

6. Leonard G. RATNER: *Classic Music...*, p. 9.

7. David LIDOV: “Foreword” en Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press: Bloomington, 1994, p. x.

8. Eero TARASTI: *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1994, p. 26.

9. Kofi AGAWU: *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton University Press: Princeton, 1991.

10. R. HATTEN: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press: Bloomington, 1994, p. 67.

11. *Ibidem*, pp. 294-295.

12. Raymond MONELLE: *The Sense of Music*. Princeton University Press: Princeton, 2000, p. 17.

sobre el tópic musical, lo considera como un signo especial caracterizado por la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical: la indexicalización de su contenido¹³.

Desde la perspectiva de la semiótica musical cognitivo-enactivista que yo practico¹⁴, el tópic musical no se reduce a un tipo de signo. Se trata del *espacio semiótico* a partir del cual el escucha *produce los signos* que requiere para *comprender* la música.¹⁵ Un tópic emerge cuando un escucha inserta el objeto sonoro en un *mundo de sentido* accesible a su competencia. Cuando esto ocurre, el escucha articula en su mente una compleja red de información que puede adquirir el formato de *esquemas cognitivos* (marcos o guiones)¹⁶, *tipos cognitivos*¹⁷, formas y estructuras musicales, *affordances*, fragmentos de discurso, historias o situaciones dramáticas, complejos sistemas de expectativas, posibilidades de interacción física con la música (baile u otra actividad corporal), capacidades de construir afectos, etc. Esta información forma parte de su *competencia* sobre el género en el que inserta la música. El escucha conoce de

13. Para una revisión crítica de la evolución del concepto de tópic en música véase Rubén LÓPEZ CANO: "The Expressive Zone..." y "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Revista Cuicuilco* 9 (25), 2002. Hay versión en Internet disponible en www.geocities.com/lopezcano.

14. LÓPEZ CANO: "The Expressive Zone..."; "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico..." y "From Pragmatics to Enactive Cognition. A new paradigm for the development of musical semiotics" Comunicación presentada en *Second International Symposium on Musical Language Sciences*. Saint-Rémy-de-Provence, October 14-17, 2004. Hay versión en Internet disponible en www.geocities.com/lopezcano.

15. Eso lo distingue también de la noción de *sinécdoque de género* de Philippe TAGG. Cf. Philip TAGG: "Introductory notes to the semiotics of music". Liverpool, Brisbane: July, 1999. Hay versión en Internet disponible en <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/teaching/analys/semiotug.pdf>.

16. El concepto de marcos y guiones cognitivos proviene de la inteligencia artificial. Cf. M. MINSKY: "A framework for representing knowledge", en Patrick Winston (ed.), *The Psychology of computer vision*. Mc Graw-Hill: Nueva York, 1975. y *The society of mind*. Simon & Schuster: Nueva York, 1985. Para su aplicación a la música cf. R. LÓPEZ CANO: "Entre el giro lingüístico..." y *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas*.

17. La noción proviene de la semiótica de la percepción de Humberto Eco. Cf. U. Eco: *Kant y el ornitorrinco*. Lumen: Barcelona 1999. Es la articulación de conocimiento que nos permite reconocer la identidad de aquello que se percibe. En música, los *tipos cognitivos* dan lugar a *tipos estilísticos*. Robert Hatten en su *Musical Meaning in Beethoven*, introdujo este último concepto pero sin apoyarse en Eco. En mi propuesta teórica, la información contenida en *tipo cognitivo musical* puede ser: 1) relaciones icónicas; 2) esquemas; 3) recursos instruccionales; 4) información anexa disponible en otros canales perceptivos; 5) posibilidades interactivas o *affordances*. Cf. LÓPEZ CANO: "The Expressive Zone...", "From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types..." y *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas*.

antemano los elementos que integran cada género y los puede poner en *acción* sin necesidad de que aparezcan explícitamente en el objeto musical que escucha: los activa *in absentia*: La acción de los tópicos se basa en una *sinécdoque pars pro toto*.

El escucha no está obligado a conocer *todos* los elementos que integran un género para reconocerlo o producir un tópico. Del mismo modo, la configuración musical que detona el tópico puede carecer de muchas de las marcas o rasgos considerados como “propios” del género o tipo de música en cuestión. La inserción de un fragmento musical en un género (entendido como mundo de sentido) responde al proceso complejo que las ciencias cognitivas conocen como *categorización*. Las teorías cognitivas recientes sugieren que estos procedimientos se fundamentan más en lógicas de prototipos que en taxonomías basadas en rasgos necesarios y suficientes.¹⁸

El tópico es pivote de la cognición musical toda vez que es capaz de producir correlaciones complejas; funcionar como una herramienta para la búsqueda de sentido, instalarnos en un *estado de cosas* perfectamente definido, posicionarnos psicomotoramente para la interacción corporal con la música y determinar claramente el tema o trama desarrollado en el discurso musical. La aparición de un tópico da acceso a fases superiores *emergentes* y *autoorganizadas* de procesamiento cognitivo.¹⁹ Cuando un tópico emerge, el analista deja de pensar exclusivamente en términos de simples progresiones armónicas o secuencias melódicas. En su lugar, comienzan a aparecer géneros, estilos, prácticas musicales específicas y valores cognitivos, corporales, semióticos pero también

18. Para una introducción al estudio de los procesos de categorización cf. E. MARGOLIS y S. LAWRENCE (eds.): *Concepts: core readings*. MIT Press: Cambridge, MA, 1999. El compendio más importante de estudios recientes así como de las teorías de categorización por prototipos está en G. LAKOFF: *Women, Fire, and Dangerous Things*; Chicago University Press: Chicago, 1987. Para una aplicación a los géneros musicales cf. R. LÓPEZ CANO: “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”; *Actas del VII Congreso de la SibE* (Museo Nacional de Antropología, Madrid, 27-29 June 2002); SibE: Barcelona (en prensa). Hay versión en Internet disponible en www.geocities.com/lopezcano.

19. Para los procesos de emergencia y autoorganización cf. Andy CLARK: *Estar ahí. Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*. Paidós: Barcelona, 1999 y Steven JONSON: *Sistemas emergentes. O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Fondo de cultura económica: Madrid, 2003. Para una aplicación al estudio de la cognición musical cf. R. LÓPEZ CANO: *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas y “From Pragmatics to Enactive Cognition*.

sociales, culturales e históricos. El tópico es el intermediario entre la autonomía y heteronimia de la música.²⁰

Cuando en el mismo espacio musical conviven tópicos cuyos tipos son en exceso disímiles, los procesos cognitivos se enfrentan a situaciones atípicas. Por ejemplo, la competencia se ve obligada a reformular las estrategias de escucha-comprensión vigentes hasta ese momento en su escucha; modificar los *modelos de interpretación*²¹ que se venían aplicando hasta entonces, realizar una lectura reversiva de lo que se había comprendido hasta ese momento. En este caso ocurre un *tropo musical*: proceso de audición complejo, atípico y reevaluativo. Un tropo musical es un tipo de “significado figurado” que ocurre en música y que “implica especies de crecimiento creativo que van más allá de las articulaciones típicas de tipos [estilísticos] establecidos”²². De entre los tropos musicales destaca la *ironía*. Se trata de un tropo que se detona por la no asimilación de tópicos muy distintos. De este modo, el escucha tiene que revisar lo comprendido hasta ese momento y cambiar sus *estrategias cognitivas*. En efecto, pone en entredicho el contenido o perspectiva de lo que se ha dicho hasta entonces²³. A veces niega, otras sólo matiza. La ironía es una de las muchas maneras que tiene la música de mentir.

La ironía musical tiene varios modos de acción: 1) *Negación cognitiva*: lo que he dicho debes entenderlo exactamente al revés; 2) *Introducción de un nuevo punto de vista o “voz”*: cierto estado de cosas se ve alterado por un elemento inesperado que entra en escena para dar “su opinión” de lo que se viene diciendo pero desde una perspectiva diferente²⁴; 3) *Burla o sátira*: los contenidos no interesan sino para satirizarlos y

20. La articulación más o menos recurrente de tópicos distintos da origen a *recorridos narrativos* determinados. Cuando el escucha incorpora estos recorridos a las estrategias de su competencia musical forma *esquemas narrativos* complejos y abstractos. Cf. LÓPEZ CANO *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas*.

21. Los *Modelos de interpretación* son un conjunto de rutinas y operaciones de inferencia complejas que aplicamos una y otra vez a circunstancias similares de cognición. Son muy flexibles y variables y aceptan la inclusión o supresión de estrategias emergentes. Se sustentan en acciones de inferencia por inducción, deducción y abducción. El modo de organizar estas operaciones va desde las operaciones lógicas estrictas como el silogismo, hasta la analogía, metáfora y otros procesos retóricos y de lógica no lineal. De la adecuada articulación de diferentes modelos de interpretación aplicados a la misma canción, depende la *coherencia*. Cf. *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas*.

22. R. HATTEN: *Musical Meaning in Beethoven...*, pp. 295.

23. R. HATTEN: *Musical Meaning in Beethoven...*, pp. 172-188.

24. En la música pop se introduce una nueva “voz” narrativa cuando entra un solo de guitarra u otro instrumento parafraseando la línea melódica principal del cantante.

4) *Cinismo*: ocurre de dos maneras: a) cuando se rompe la expectativa de la aparición de un tópico que introduzca una ironía que postule algún juicio de valor en situaciones que requieren ser reprobadas. De este modo se da una *apología de lo moralmente incorrecto* o b) cuando el cambio de tópico no modifica los contenidos pero *cambia la perspectiva* con que éstos son enunciados. Por ejemplo, algún elemento en la música o letra de una canción pone en evidencia que el enunciador se burla de situaciones por las cuales previamente había expresado tristeza²⁵.

IRONÍA, TÓPICOS Y EL CÍRCULO DE DO

Para comprender mejor los procedimientos de construcción de ironías por medio de recursos intertextuales analicemos otro caso. Se trata del vídeo *Círculo de amor* del grupo El Gran Silencio, banda originaria de Monterrey, ciudad mexicana fronteriza con los Estados Unidos. Sus canciones mezclan ritmos y géneros de música local y folclórica como la polka, la redoba, el chotis, etc., con el hip-hop, ragamuffin, y otras sonoridades afro-norteamericanas y caribeñas como la cumbia, cumbia rebajada... Sus discos se caracterizan por la exploración de una gran diversidad de géneros de moda de tal suerte que es muy difícil clasificarlos dentro de un género específico.

El vídeo comienza con un *fade in* circular que no resuelve por completo. En adelante todo el vídeo quedará enmarcado en ese "círculo", metáfora del tema de la canción. Del espacio en negro asoma una imagen de la Virgen de Guadalupe. Instantes después constatamos que la imagen forma parte de la ornamentación kitsch de un radiocassete (figuras 1a y 1b). A continuación un chaval aparece en solitario ejecutando el *Círculo de Do* (en esta ocasión en Sol mayor) con la postura que suelen adoptar los aprendices a tañedor de guitarra (figura 2.).

25. Esto ocurre mucho en la Timba o hipersalsa cubana. Este género articula musicalmente las conductas de cinismo que requiere la supervivencia en las precarias condiciones económicas, sociales y morales que padece la isla. Para un estudio del cinismo en la timba y su papel en la articulación de arquetipos culturales como el "Chico duro de la Habana" cf. R. LÓPEZ CANO "*Timba and the rhetorics of cynicism. Toward an Enactivistic approach to a Cognitive Musical Semiotic*" y "*The Thought Boy from Havana: Gesture, interpellation and enactive semiotics in Cuban Timba*". *Comunicaciones presentadas en el 8 International Conference on Musical Signification*. Université Paris 1, Institut Finlandais. Paris 3-8 October 2004 Hay version en internet disponible en www.geocities.com/lopezcano.

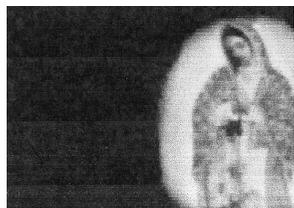


Figura 1a

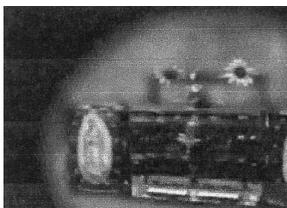


Figura 1b



Figura 2

La banda se incorpora ejecutando el acompañamiento y contrapuntos característicos de las baladas cursis o boleros del *Círculo de Do*. Sólo hay un elemento extraño: el cantante no enuncia los contenidos textuales que se esperaría y canta en estilo de hip-hop. El estribillo es especialmente llamativo (ver ejemplo 2).

Ejemplo 2. Estribillo de *Círculo de amor*, El Gran Silencio.

Mas adelante, hacia el minuto 1'17", irrumpe un cantante solista imitando el estilo de los cantantes de mariachi. En evidente reminiscencia del bolero ranchero, entona el siguiente texto: *Sólo besarte quisiera..., quisiera, quisiera, quisiera, quisiera... y antes de morirme quiero... decirte te quiero, te quiero, te quiero...* Hacia el minuto 1'56" aparece un coro

que imita el modo de cantar de los aficionados cuando se dirigen a dar una serenata: *Qué lindos ojos tiene mi chata, cómo relumbran cuando me ven, son negros, negros, como la noche, y tan serenos como mi fe. Esos ojitos son mi esperanza, no me los quites nunca Señor, no me los quites Diosito santo porque sin ellos muero de amor...* En 2'34" aparecen los solos instrumentales arquetípicos del *círculo de Do*: un acordeón, la trompeta del mariachi, y las cadencias melódicas de la guitarra "requinto" de los tríos de boleros. Y así continua la canción (ver resúmenes de tópicos en tabla 2).

Tópico musical	Texto
<p>Círculo de Do (En este caso está en Sol)</p>	<p>Y sigue la mata dando y yo te estoy esperando para decirte que te quiero, para decirte que sin ti me muero, y quiero que todo mundo se entere que para mí no existen fronteras, y que me muevo para dondequiera.</p>
<p>Parlato de Hip-hop Acordeón realiza melodías arquetípicas del círculo de sol</p>	<p>Porque hay algunas personas que no me conocen, y me ven, y piensan, y dicen y siempre creen que, que sólo soy un perdedor, pero eso no me interesa, porque tengo a mi familia y tengo un corazón y dos y tres y cuatro y cinco y seis, y soy feliz todo el día y todo el mes, pero no me importa, yo sólo vine a decirte que yo te quiero, y que me gusta cantar y cantar y cantar, y en la guitarra solamente yo me sé el círculo de sol...</p> <p><i>Y eso me basta para decirte que te quiero, y eso me basta para decirte que te quiero y que te quiero, y eso me basta para decirte que te quiero y que te quiero, y eso me basta para decirte que sin ti me desespero... (bis).</i></p>
<p>Voz masculina de Mariachi en estilo bolero-ranchero</p>	<p>Solo besarte quisiera..., quisiera, quisiera, quisiera, quisiera... y antes de morirme quiero... decirte te quiero, te quiero, te quiero...</p>

	Porque sigue la mata dando...
Coro de aficionados en una serenata del día de la madre	Qué lindos ojos tiene mi chata, cómo relumbran cuando me ven, son negros, negros, como la noche, y tan serenos como mi fe. Esos ojitos son mi esperanza, no me los quites nunca Señor, no me los quites Diosito santo porque sin ellos muero de amor...
Solo típico del <i>Círculo de DO</i> con trompeta de mariachi en la repetición y sólo cadencial de guitarra “requinto” típica de bolero	
<i>Círculo de Do</i> (En este caso está en Sol) Parlato de Hip-hop	No necesito que me digas que me quieres... etc.

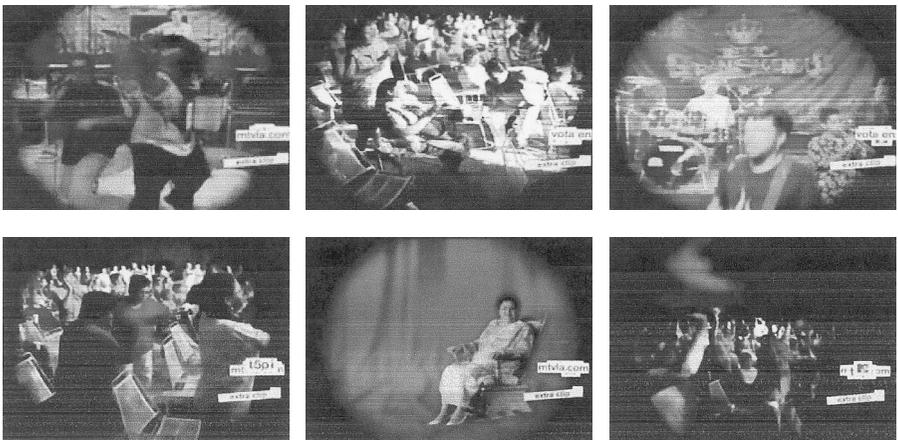
Tabla 2. Resumen de tópicos musicales contenidos en *Círculo de amor*, El Gran Silencio.

El *Círculo de Do*, el *parlato* de hip-hop, la voz masculina de mariachi en estilo bolero-ranchero y el coro de aficionados nos remiten a tipos, clases o géneros de músicas específicas y reconocibles. Ellos nos invitan a comprender lo que pasa en la canción dentro del ámbito de sus constricciones, es decir, actúan como detonadores de tópicos musicales. Sin embargo, su articulación no genera un recorrido narrativo estable o de fácil comprensión. Lo mismo ocurre con el aspecto visual.

Uno de los rasgos más característicos del vídeo es la alternancia de dos clases de imágenes: 1) escenas cursis donde los miembros de la banda aparecen con sus madres en diversas actitudes amorosas: posando para una foto familiar, mostrando retratos infantiles o en alusiones a la serenata del 10 de mayo, día de la madre (ver figuras 3); y 2) imágenes de la banda saltando por el escenario como suelen hacer en sus presentaciones habituales y que nada tienen que ver con la música del *Círculo de Do* que suena. Éstas se corresponden con escenas de las madres saltando y bailando con los estilos peculiares que emplean los adolescente fans de la banda y que son a todas luces impropias de la edad y rango de estas madres respetables (ver figuras 4).



Figuras 3. a-h. *Círculo de amor*, *El Gran Silencio*.



Figuras 4. a-f. *Círculo de amor*, *El Gran Silencio*.

De este modo, tenemos que las retóricas del amor de los tópicos *círculo de Do-Bolero* y la parla de *hip-hop* son irreconciliables. El lenguaje *hiperbólico* del *Círculo de Do* en el que se exaltan infinitamente las cualidades de la amada se reduce a una *pallilogia*: la repetición literal del mismo elemento que en el ejemplo estudiado satiriza el almíbar hiperbolizado del *Círculo de Do*: “decirte que te quiero, te quiero, quiero, quiero”...

Los elementos tímico-kinéticos de las imágenes son asimétricos en muchos momentos. La banda y las madres en ocasiones se mueven y bailan de un modo no acorde con el *Círculo de Do*. La superabundancia de tópicos no se puede asimilar en un solo recorrido unidireccional. La única manera de entender este fragmento es en clave irónica. En efecto, la banda está ironizando sobre algunas de las instituciones socioculturales máspreciadas en México: los ritos por medio de los cuales se exalta el amor y respeto a la madre.

CONCLUSIÓN

Este ejemplo es evidente y de simple resolución. Sin embargo, existen otras músicas y otros casos en los cuales es necesario el uso de instrumentos teóricos más refinados y la aplicación de interpretaciones más poderosas para organizar y comprender el entramado intertextual. El concepto de tópico, tal y cómo es utilizado en la semiótica musical reciente y como lo propongo en mi trabajo, puede colaborar en este tipo de estudios.²⁶

BIBLIOGRAFÍA

AGAWU, Kofi: *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton University Press: Princeton, 1991.

CLARK, Andy: *Being there. Putting Brain, Body and World Together Again*. MIT press: Cambridge, 1997.

26. Otras características de los tópicos son: Pueden remitir a situaciones de consumo musical. Un solo tópico puede sostener toda una pieza. La confrontación de tópicos no asimilables puede venir de la poca adecuación de la música con respecto del enunciador. Por ejemplo: un grupo de rock tocando salsa. La cantidad de tópicos que una pieza puede soportar está *limitada por constricciones cognitivas* como: que sea reconocible, que permita la articulación de informaciones abundantes de elementos *in absentia*, etc. El uso atípico de combinaciones de tópicos expande los *límites de la competencia musical* en determinado género o esquema narrativo

- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes*. Le Seuil : Paris, 1982.
- ECO, Umberto: *Kant y el ornitorrinco*. Lumen: Barcelona, 1999 (1ª edición 1997).
- HATTEN, Robert: "The Place of Intertextuality in Music Studies" en *American Journal of Semiotics*. 1985, 3 (4). pp. 69-82.
- *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press: Bloomington, 1994.
- JOHNSON, Steven: *Sistemas emergentes. O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Fondo de Cultura Económica: Madrid, 2003 (1st edition 2001).
- KRISTEVA, Julia: "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en *Critique*, 1967, 239. pp. 438-465.
- *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Seuil: Paris, 1969.
- LAKOFF, George: *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago University Press: Chicago, 1987.
- LIDOV, David: "Foreword" en Hatten, Robert: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press: Bloomington, 1994, pp. ix-xii.
- LÓPEZ CANO, Rubén: "The Expressive Zone: Frames, topics, attractors and expressive processes in 17th Century Hispanic Art Song" en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*. Imatra, Finland, June 7-10, 2001 (forthcoming). On-line version in <http://www.geocities.com/lopezcano/>.
- "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual", en *Revista Cuicuilco*, 2002, 9 (25). On-line version in <http://www.geocities.com/lopezcano/>.
- "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual"; *Actas del VII Congreso de la SIBE* (Museo Nacional de Antropología, Madrid, 27-29 junio 2002; Barcelona: SIBE (forthcoming). On-line version in <http://www.geocities.com/lopezcano/>.
- "Setting the body in music. Gesture, Schemata and Stylistic-Cognitive Types". Paper presented at *International Conference on Music and Gesture*. University of East Anglia 28-31 August 2003. On-line version in <http://www.geocities.com/lopezcano/>.
- "From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types: An Italian Lamento Strolling along the Streets of Madrid"; paper presented at *9th International Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musical*

- Semiotics*. University of Helsinki, November 13-17, 2002. On-line versión in <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/FRFCT.pdf>
- “When the body comes into musical analysis: Mind and body affairs in new Cognitive Musical semiotics”. Paper presented at *MUSIC Group (Music Informatics and Cognition) seminar*. University of Edinburgh, May 4, 2004. On line version in <http://www.geocities.com/lopezcano/>.
- *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas. Un estudio Intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín*. Ph. Diss. Valladolid: Universidad de Valladolid. 2004. Inédito.
- “Timba and the rhetorics of cynicism. Toward an Enactivistic approach to a Cognitive Musical Semiotic”. Paper presented at *8 International Conference on Musical Signification*. Université Paris 1, Institut Finlandais. Paris 3-8 October 2004.
- “The Though Boy from Havana: Gesture, interpellation and enactive semiotics in Cuban Timba”. Paper presented at *8 International Conference on Musical Signification*. Université Paris 1, Institut Finlandais. Paris 3-8 October 2004.
- “From Pragmatics to Enactive Cognition. A new paradigm for the development of musical semiotics” Paper presented at the *Second International Symposium on Musical Language Sciences*. Saint-Rémy-de-Provence, October 14-17, 2004.
- *An Enactivistic Approach to a Cognitive Semiotic Theory of Vocal Music* Ph. Diss. University of Helsinki.
- MARGOLIS, Eric y LAURENCE, Stephen (eds.): *Concepts: core readings*. MIT Press: Cambridge, 1999.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*. Cátedra: Madrid, 2001.
- MINSKY, Marvin: “A framework for representing knowledge”, en Winston, Patrick (ed.), *The Psychology of computer vision*. Nueva York: Mc Graw-Hill: Nueva York, 1975.
- *The society of mind*. Simon & Schuster: Nueva York, 1985.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music*. Princenton University Press: Princenton, 2000.
- NAVARRO, Desiderio (ed.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*. UNEAC, Casa de Las Américas y Embajada de Francia en Cuba: La Habana, 1997.

- RATNER, Leonard G.: *Classic Music: Expression, Form and Style*. Schirmer Books: Nueva York, 1980.
- TAGG, Philip: "Introductory notes to the semiotics of music", en <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/teaching/analys/semiotug.pdf> Liverpool, Brisbane: July, 1999.
- TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1994.

¡Rumbero, ven a la timba!

La timba como espacio de apropiaciones múltiples*

ÍÑIGO SÁNCHEZ FUARROS

El comienzo de la década de los noventa fue especialmente crítico para la población cubana. La desaparición de la Unión Soviética y del Consejo de Ayuda Económica Mutua (CAME), principales mercados exteriores y proveedores de la isla, unida a la ineficaz estructura económica cubana y a la continuación del embargo norteamericano sumieron a Cuba en su mayor crisis del siglo pasado. A partir de 1993, el gobierno cubano emprendió algunas reformas, tanto en la esfera económica como en el sistema político, las cuales pueden traducirse, a grandes rasgos, en un mayor aperturismo del régimen¹. Sin embargo, dichas reformas, a la par que aliviaban parcialmente la situación de algunos cubanos, provocaron a su vez el aumento de las tensiones sociales, como consecuencia de un desigual acceso al dólar, convertido en la moneda “fuerte” durante estos años. La sociedad cubana entraba, de este modo, en una década llena de contradicciones y de incertidumbres².

* Este trabajo ha sido realizado mientras disfrutaba de una beca de Formación del Profesorado Universitario, del Ministerio de Educación y Ciencia (AP2002-0142). Me gustaría expresar mi agradecimiento a Josep Martí, por sus valiosos comentarios sobre las primeras versiones de este texto, a Rubén López Cano, por numerosas conversaciones sobre la timba, y a Gerardo de Cremona por su inestimable ayuda durante el proceso de escritura.

1. Entre ellas podemos destacar la apertura de ciertos sectores de la economía nacional a la inversión extranjera, la expansión de la industria turística, la legalización del empleo por cuenta propia, la libre circulación del dólar y la creación de mercados agropecuarios. Para un análisis más detallado, véase J. A. MORENO (ed.): *Cuba: Periodo Especial Perspectivas*. Editorial de Ciencias Sociales: La Habana, 1998.

2. Véase Í. SÁNCHEZ: *Timba y cubanidad. El aporte de la rumba en la música popular bailable cubana de los noventa*. Music Dissertation. Royal Holloway, Universidad de Londres, 2000. [Sin publicar].

La banda sonora de estos tiempos se interpretó en clave de timba. Este estilo de música popular bailable, surgido a finales de la década de los ochenta, pronto se convirtió en un importante elemento de representación para amplios sectores de la población cubana. Gracias a la influencia de estilos musicales foráneos, el uso particular que estos músicos hacen de la tradición, la agresividad de los arreglos musicales, unas letras directas y una puesta en escena provocativa, la timba conectó con un público ávido de herramientas que les permitieran, por un lado, expresar lo que era vivir la realidad cubana de finales del siglo XX y, por el otro, articular posibilidades de intervención sobre la misma. La timba se configura en estos años como un espacio expresivo alternativo frente al ofrecido por la propaganda oficial, o por aquel forjado desde ciertas posiciones del exilio. En otras palabras, la timba se desarrolla con vocación de lenguaje de lo real cotidiano donde las palabras vuelven a recuperarse para nombrar lo que existe.

No va a ser el objeto de esta comunicación definir la timba, sino analizar alguno de los procesos que la conforman, y más concretamente el de apropiación, que considero especialmente interesante para los estudios de musicología³. En este trabajo, abordaré, por lo tanto, la timba como un espacio de apropiaciones múltiples, algunas de las cuales pueden ser estudiadas a través de un estudio de caso: la utilización que los músicos timberos hacen del universo socio-musical de la rumba. Este caso particular no anula otras formas de apropiación que puedan darse, y de hecho se dan, en el seno de la timba. Analizarlas todas es una tarea que se escapa de los límites de la presente comunicación. Para ilustrar mi exposición me valdré de algunos ejemplos tomados de la producción discográfica de algunas de las orquestas de timba más populares.

APROPIACIÓN, EXPROPIACIÓN Y “APROPIACIÓN DESDE DENTRO”

El concepto de apropiación adquiere relevancia en el campo de la musicología de la mano de los debates en torno a la *world-music*. En este escenario, el concepto de apropiación es entendido, generalmente, como un gesto imperialista, asociado a nociones de poder, control y dominación cultural, frecuentemente en la forma de un músico occidental que se apropia de “músicas exóticas” y las convierte en objetos de

3. Para una caracterización de la timba véase N. GONZÁLEZ BELLO y L. CASANELLA CUÉ: “La timba cubana. Apuntes sobre un intergénero contemporáneo”, en *La Jiribilla* 76, 2003, y V. PERNA: *Timba. Il suono della crisi*. Arcana: Roma, 2003.

consumo sometidos a la lógica comercial del capitalismo⁴. El antropólogo brasileño José Jorge Carvalho se ha referido expresivamente a esta forma de apropiación como “expropiación”⁵. Por otro lado, algunos etnomusicólogos han entendido el proceso de apropiación como una parte integrante de una narrativa local, no foránea, que intenta la recuperación de las raíces, la preservación de la tradición⁶. Ésta es, precisamente, la lectura que el musicólogo cubano Leonardo Acosta hace de la timba: [*creemos que*] la timba es heredera de una larga tradición de música popular bailable y desde esa perspectiva debemos tratarla⁷.

Me interesa detenerme aquí y proponer una revisión de esta segunda acepción del concepto de apropiación. Entiendo que la mayor parte de los trabajos musicológicos que han analizado la timba asumen, explícita o implícitamente, la existencia de tradiciones musicales fijas con o a partir de las cuales el músico actual establece unas relaciones de continuidad o rechazo. Esto hace que la relación entre la timba y la tradición de músicas populares cubanas, en especial con la rumba, sea entendida como una relación pasiva entre una determinada tradición musical y una oferta nueva que rendiría homenaje a aquella. Sin embargo, esta lectura pasa por alto el hecho de que la tradición no es algo que se recibe pasivamente sino que, para ser heredada, debe contar con la *complicidad activa* del receptor de la misma, que es quien la reconoce como tal y la acepta. Por esta razón, prefiero entender la relación de la timba con la rumba como un proceso de apropiación; y, en paralelo al concepto de apropiación como “expropiación”, en este caso, creo que es útil hablar de “apropiación desde dentro”.

En este sentido, un análisis que tenga en cuenta esta dimensión de la “apropiación desde dentro” necesariamente pondrá el acento en la participación activa del sujeto que se presenta como corolario, culminador o

4. Véase, C. KEIL Y S. FELD: *Music Grooves. Essays and Dialogues*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994; y A. BARAÑANO et al.: “World music, ¿El folklore de la globalización?”, en *TRANS. Revista transcultural de música*, 7, 2003.

URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm> [Fecha de consulta, marzo de 2004].

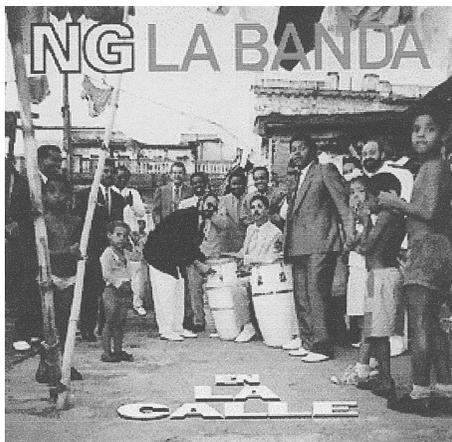
5. J. J. CARVALHO: “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afro-americanas”, en *TRANS. Revista transcultural de música*, 7, 2003. URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm>.

6. Véase, por ejemplo, S. FELD: “Notes on World Beat”, en C. KEIL Y S. FELD, *op. cit.*

7. L. ACOSTA: “La timba y sus antecedentes en la música popular cubana del siglo XX”, en *El Solar de la Timba*, 3, 2003. http://www.solardelatimba.com/main_art/esp_timba-antecedentes.htm [Fecha de consulta: marzo, 2004].

simplemente continuador de una tradición anterior, frente un acercamiento musicológico que se centrara en evaluar los rastros que demuestran la supervivencia o fidelidad a esa tradición. Este cambio de foco enriquece el concepto de apropiación, al permitir leerlo como un proceso activo que se articula en dos movimientos: selección y, en muchos casos, invención de una tradición determinada, y posterior utilización de la misma. Proceso que, desde mi punto de vista, y siempre centrado en la relación entre la timba y la rumba, revela una toma de posición política concreta.

EN LA CALLE



En 1989, la agrupación NG La Banda (Nueva Generación La Banda) irrumpe en la escena musical habanera con una atípica gira por los barrios capitalinos para presentar su segundo disco, titulado *En la calle*⁸. Este trabajo marca un punto de inflexión en el desarrollo de la música popularailable cubana, en tanto que en él se sientan las bases de un nuevo estilo que, una vez consolidado durante los años noventa, se conocerá bajo el nombre genérico de timba. Entre las novedades que aporta este trabajo, y que acabarán siendo rasgos característicos de la timba, podemos destacar la prominente presencia de la rumba y de otras tradi-

8. J.L. CORTÉS: *En la calle*. CD Qbadisc Records 9002, 1992.

ciones de origen afro-cubano, tanto en el plano musical como en aspectos no estrictamente musicales⁹. La portada de *En la calle* me parece, en este sentido, bastante ilustrativa de este cambio¹⁰.

La imagen que preside la misma es una instantánea en la que los miembros de la orquesta aparecen fotografiados en un solar. El suelo terroso, los edificios del fondo, así como la ropa tendida que encuadra la fotografía, dan cuenta de ello. En estos patios interiores, propios de los barrios humildes habaneros, sus habitantes solían reunirse alrededor de los tambores para rumbear, y en ellos se fue fraguando la rumba *de solar*. La rumba, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, es un género musical cubano interpretado tradicionalmente con instrumentos de percusión y voz.¹¹ Al tiempo que una forma de diversión y distracción de los quehaceres cotidianos, esta rumba espontánea servía también, según el musicólogo cubano Leonardo Acosta, a modo de *crónica de la casa o del solar, en la que los sucesos cotidianos son narrados, pero en la que se recogen también aspectos de lo social y lo político*¹². Volviendo a la imagen de la portada, la pose de los músicos, embutidos en impecables trajes, contrasta con la de los niños, a medio vestir y en cierta medida perplejos ante el objetivo de la cámara. Situadas en el centro de la imagen, de un llamativo color amarillo, las tumbadoras sirven de eje en torno al cual se disponen los sujetos fotografiados, delimitando un espacio semicircular, *el espacio propio de la rumba*¹³.

9. Para un análisis de este disco en relación a sus implicaciones en términos de etnicidad véase V. PERNA: "Dancing the Crisis, Singing the Past: Musical Dissonances in Cuba during the *Periodo Especial*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 11 (2), 2002, pp. 211-229.

10. La portada a la que me refiero corresponde a la edición que, dirigida al mercado internacional, realizó la discográfica norteamericana Qbadisc en formato CD en el año 1992. En la portada de la edición original del LP *En la calle* (EGREM, 1989) no aparece más que el nombre de la agrupación y el título del disco sobre un fondo blanco. La imagen que ilustra la portada de la edición de Qbadisc es, de cualquier modo, una fotografía profesional, con una escenografía perfectamente planificada, en la que los músicos posan de una determinada manera, y que no es en absoluto casual. Esta circunstancia, no invalida, a mi entender, el argumento que pretendo exponer.

11. En la rumba, la percusión crea una base rítmica repetitiva, de textura compleja, sobre la que el percusionista solista y el cantante "guía" van improvisando. El baile es, así mismo, un elemento importante en toda *performance* rumbera. La intensidad de la misma depende del grado de interacción entre los bailadores, los músicos y el público.

12. L. ACOSTA: "The Rumba, the Guaguancó and Tío Tom", en P. MANUEL (ed.): *Essays on Cuban Music. North American and Cuban Perspectives*. University Press of America: Nueva York, 1991, p. 55.

13. Y. DANIEL: *Rumba, Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indiana University Press: Bloomington y Indianapolis, 1995, p. 75.

Esta imagen sintetiza, a mi entender, la compleja relación simbiótica que ambos géneros, timba y rumba, mantienen entre sí. La espontaneidad de la imagen, real o pretendida, capta a la perfección la tensión entre la tradición y la modernidad, es decir, entre los movimientos de continuidad y de ruptura, al tiempo que cuestiona los límites que separan, por un lado, el mundo de la rumba y, por el otro, el recién creado universo de la timba¹⁴.

¿Qué vínculos existen pues entre la timba y la rumba? ¿Qué procesos de apropiación han tenido lugar entre ambos géneros? Me gustaría centrarme en dos aspectos. Por un lado, la apropiación por parte de la timba del espacio físico y simbólico de la rumba, esto es, del solar, y de la función del músico como cronista social, a través del énfasis en lo cotidiano, elementos todos ellos presentes en el papel que la rumba jugaba en la Cuba pre-revolucionaria. En segundo lugar, de qué manera la timba recoge algunos elementos musicales propios de la rumba y los incorpora dentro de su estilo compositivo.

EL SONIDO DEL BARRIO

Si volvemos a fijarnos en la imagen a la que hacía alusión anteriormente, podemos apreciar cómo el propio título del disco, *En la calle*, no hace sino redundar en lo obvio: no es necesaria una mirada perspicaz para comprobar que, efectivamente, los músicos aparecen fotografiados “en la calle”, y no en otra parte. Sin embargo, el título puede ser leído más allá del plano denotativo como una toma de posición, la cual adquiere sentido, a mi entender, a la luz de la distinción histórica que identificaba a la rumba como música callejera, que es lo mismo que decir subalterna y marginal, y la oponía a esa otra música popular que se interpretaba en los salones de baile. La oficialización de la rumba por parte del estado tras el triunfo revolucionario, hace que sea la timba en los años noventa quien venga a reclamar la herencia de ese espacio. El

14. Un buen ejemplo de este solapamiento entre la rumba y la timba son las siguientes declaraciones de Isaac Delgado, quien fuera cantante de NG La Banda en esta primera época. A propósito de la concesión de un premio Grammy al disco *La rumba soy yo*, Delgado afirma:

“Hoy se habla de timba como un nuevo ritmo o tendencia de nuestra música popular contemporánea, cuando realmente desde los tiempos de antaño se reunían los rumberos a bailar, a decir, a sentir (...) desde entonces los que mejor “la decían y la bailaban” eran timberos, *los verdaderos timberos*”. I. DELGADO: “La rumba son ellos”, *La Jiribilla* 26 URL: http://www.lajiribilla.cu/2001/n26_noviembre/769_26.html [Fecha de consulta: marzo 2004]. Énfasis mío.

compromiso de NG La Banda por cuestionar esta rígida distinción y por ocupar el espacio de la calle, no se quedó, sin embargo, en una mera declaración de intenciones, sino que, por el contrario, esta agrupación emprendió una gira para llevar su propuesta musical, la timba, a barrios y municipios que se encontraban fuera de los circuitos habituales de difusión de la músicaailable, lo cual constituyó un hecho sin precedentes en la historia de la música popular cubana¹⁵.

En sus orígenes, el espacio propio de la rumba quedaba circunscrito al solar. Etimológicamente, la propia palabra “timba” nos remite de inmediato a estos patios interiores, en los cuales era utilizada como sinónimo de rumba, de fiesta, y donde solía exclamarse “¡La timba está buena!” para celebrar el buen hacer de músicos, cantantes y bailadores. De este modo, la timba va a reclamar el solar como su espacio natural, pero, sin embargo, su espacio real es otro. Creo que podemos distinguir dos dimensiones superpuestas en este sentido. La timba se apropia del solar, pero como espacio emocional, un espacio de la memoria afectiva dirigido a conectar con las raíces de una determinada tradición, fundamentalmente la de la población afrocubana que vive en la ciudad. Sin embargo, el espacio real de la timba, el paisaje de sus canciones y el del público al que se dirige, es el del barrio. Se crea, de esta manera, entre estos dos géneros fundamentalmente urbanos, la rumba y la timba, un interesante juego de diferencia y solapamiento. La timba abre los límites del solar al barrio, pero se dirige a éste como si del antiguo solar rumbero se tratase.

Un buen ejemplo de esta superposición de espacios lo encontramos en el tema “Los Sitios entero”, incluido en el disco *En la calle*¹⁶. Los Sitios, barrio humilde y populoso dentro del popular municipio de Centro Habana, es conocido, entre otras cosas, por ser cuna de rumberos célebres. “Los Sitios entero” es, en esencia, un canto de homenaje a este barrio. Se inicia con un coro que se irá repitiendo durante toda la composición –*Nací en La Habana /soy habanero. ¡Jesús María, Belén /y Los Sitios entero–*, y sobre el que el cantante solista va improvisando “guías”

15. Conviene destacar cómo esta iniciativa cristalizó, poco después, en un circuito estable de música popularailable que permitió a las orquestas más jóvenes acercar sus propuestas a un público que, de otra manera, no hubiera podía costearse con facilidad estas actuaciones en espacios dirigidos especialmente al turismo. También es interesante anotar cómo, al tiempo que esto sucedía, las agrupaciones timberas llevaron el *barrio* y su problemática al corazón de la emergente escena musical habanera, concentrada en hoteles y establecimientos dirigidos al turismo internacional. V. PERNA, *op. cit.*, 2002, p. 216.

16. J. L. CORTÉS, *op. cit.*, 1992 track 1.

que cantan a la sabrosura del barrio y a las peculiaridades del mismo. En el coro se aprecia ya la superposición de dos espacios –la ciudad y el barrio– los cuales, tal y como hemos visto, constituyen el espacio real de la timba.

Una “guía” del cantante solista –*Los Sitios me está esperando /para tocar un rumbón /y cuando suena la clave /me palpita el corazón /¡Te digo, rumbero!*– sirve de transición hacia la parte central de la composición, y tras un riff de la sección de metales y un solitario sonido de campana, se “rompe” la rumba. El solar aparece encarnado aquí en la forma de un guaguancó, interpretado en su forma tradicional –tumbadoras, clave y voz–, y desde ahí el cantante solista entona su particular canto de homenaje a Los Sitios: *Pretendo con esta rumba /homenajear a Los Sitios, /que es un barrio /bien bonito*. En el contexto de la composición, la rumba funciona como una metáfora del solar, siendo desde este solar recreado musicalmente desde donde se interpela al barrio, y desde éste a la ciudad, a “La Habana entera”. Cabría preguntarse, entonces, si el papel que el solar cumplía en la rumba –en tanto que espacio vivido, el espacio de la experiencia– es el mismo papel que el “barrio” juega ahora en la timba; es decir, si la insistencia en interpelar al “barrio” desde el solar no es sino la añoranza de un sentido particular de comunidad.

Por otro lado, la presencia del barrio condiciona necesariamente la temática de la timba, del mismo modo que el solar condicionó en su momento el universo referencial de la rumba¹⁷. Con la mirada puesta en los asuntos del barrio, la timba recupera la función del músico como cronista social, y la música como herramienta de denuncia, ocupando el puesto que una rumba ya oficializada había perdido¹⁸.

“TIMBA CON RUMBA Y ROCK”

Si la voluntad de apropiación del espacio parece clara; si las letras intentan retomar las funciones más críticas de la rumba, desde el punto

17. Para un análisis de la rumba prerrevolucionaria, véase R. D. MOORE: *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*. Ed. Colibrí, 2002; y A. LEÓN: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación: La Habana, 1981.

18. Baste como ejemplo las siguientes declaraciones de José Luis Cortés, “El Tosco”, líder y fundador de NG La Banda, en las cuales se defiende de las críticas vertidas sobre los contenidos de las letras de sus canciones: “Las élites ignoran la dura realidad cotidiana de la vida en la isla. Nosotros somos cubanos y en nuestras canciones hablamos de la Cuba real”, en J. CANTOR: “Bring on the Cubans!” en *Miami New Times*, 19 de junio de 1999.

URL: <http://www.miaminewtimes.com/issues/1997-06-19/feature.html> [Fecha consulta: marzo 2004].

de vista sonoro resulta igualmente evidente la apropiación de elementos musicales propios de la rumba por parte de la timba. Me referiré muy brevemente a tres de ellos que considero de interés.

En primer lugar, la timba adopta como clave de referencia la clave de rumba, lo que ha llevado al prestigioso productor de música cubana Ned Sublette a definir la timba como *clave de rumba, con guapería rumbera*¹⁹. Con dicha elección, la timba se desmarca de aquellos géneros musicales cubanos que se construyen a partir de la clave de son (son montuno, la guaracha, el mambo, etc.) y, particularmente, con lo que se conoce como “salsa”, etiqueta de la que la timba pretende desvincularse: *¡Cuidado con llamarlo salsa, te puedes equivocar!*, reza el estribillo de una conocida canción²⁰. Desde el punto de vista compositivo, la elección de la clave de rumba permite una mayor libertad en los arreglos musicales, lo que se traduce en una sonoridad más compleja y recargada de lo habitual, con gran énfasis en los aspectos rítmicos. Además, la clave de rumba, conocida también como “clave cubana”, articula un fuerte sentido de *cubanidad*, en tanto que nos transporta de inmediato a la rumba, y la rumba es entendida, habitualmente, como *la más pura expresión de la cubanía*, en palabras de la musicóloga cubana María Teresa Linares²¹.

Pero, la apropiación que la timba hace de las características musicales de la rumba es todavía más evidente en la importancia que ésta concede al coro o estribillo, como elemento estructurador de la composición²². En el caso de la rumba, esta sección de coro-respuesta marca el momento álgido de la *performance*, un momento de gran energía, cuando la rumba se rompe y se inicia un intenso diálogo entre el cantante solista y el coro, en el que participan también el *quinto* (percusionista solista) y los bailarines, así como la audiencia. En la timba, por su parte, el coro se convierte en el *corpus esencial de la obra*²³. Esta apre-

19. N. SUBLETTE: “Rumba 2001”, en *La Jiribilla Revista Digital de Cultura Cubana*, 26. URL: http://www.lajiribilla.cu/2001/n26_noviembre/769_26.html [Fecha de consulta: marzo, 2004].

20. Esta afirmación no implica desvincular a la timba de todas esas otras tradiciones de la música popular cubana. Las influencias del son, y de otros estilos musicales vinculados al mismo, son innegables. Lo que sí me parece interesante remarcar es que la timba establece un vínculo más estrecho con todo aquellos vinculado al complejo de la rumba.

21. M. T. LINARES: “La más pura expresión de la cubana”, en *La Jiribilla* 26. URL: http://www.lajiribilla.cu/2001/n26_noviembre/769_26.html [Fecha de consulta: marzo, 2004].

22. Esta sección es conocida como *montuno*, y así me referiré a ella de aquí en adelante.

23. V. ELI y M. A. ALFONSO: *La música entre Cuba y España: Tradición e innovación*. Autor: Madrid, 1999.

ciación es corroborada por Juan Formell, uno de los compositores más proliferos de la músicaailable cubana, para quien “*la calidad del estribillo es la que decide la suerte de un númeroailable*”²⁴. El peso específico de esta sección es importante dentro de la composición, hasta el punto de que con frecuencia toda ella se convierte en una sucesión de coros. El *montuno* suele ser también el espacio reservado para la improvisación, de ahí que, en directo, los temas puedan alargarse *ad infinitum* según la inspiración del cantante, que es quien va improvisando las “guías” que sirven de transición entre unos coros y otros.

Musicalmente, el *montuno* se caracteriza por la repetición de los ciclos armónicos y la reincidencia del *tumbao* del piano, por frecuentes cambios de *tempo* y una mayor presencia de la percusión, todo lo cual contribuye a que se produzca un progresivo incremento de la intensidad musical por bloques. Es también el momento en el que el baile alcanza su máximo apogeo. Los movimientos se exageran al compás de la música y comienza lo que se conoce el “despelote”: una sucesión de movimientos de marcadas connotaciones sexuales, con nombres tan gráficos como “el tembleque” o “la batidora”. Los músicos interpelan a los bailarores mediante coros en los que utilizan un lenguaje sencillo, directo, coloquial, usando frecuentemente la segunda persona del singular. De esta manera, la audiencia hace suyo el coro y la voz individual del compositor se torna colectiva como expresión comunitaria, proceso que alcanza su clímax en el “despelote”. El bailaror entraría así a formar parte del universo de sentido de la música y, de este modo, el *montuno* podría considerarse como el momento de máxima comunión entre la banda y el público.

La apropiación por parte de la timba de elementos musicales de la rumba alcanzará, en cualquier caso, su expresión más clara cuando la rumba sea incorporada tal cual dentro de las composiciones timberas. Unas veces aparece a modo de introducción, situando la atmósfera del tema (“El trágico”, NG La Banda)²⁵; otras, adquiere el status de sección independiente dentro de la composición, tal y como vimos en el caso de “Los Sitios entero”; o bien, es incorporada dentro de los arreglos y la orquestación, sin que por ello su estructura deje de ser perfectamente reconocible (“De La Habana”, Paulito FG)²⁶. Se revela de esta manera la

24. Citado en F. PADRON: “Sólo soy un Van Van”, en *Salsa Cubana*, 7-8, 1998, pp. 32-36.

25. En J. L. CORTÉS : *Cabaret Estelar*. MC Caribe Productions C-9463, 1995.

26. En P. FERNÁNDEZ GALLO, *Con la conciencia tranquila*. CD Nueva Fania NF108, 1997.

intención de apropiación por la parte de la timba en los años del Período Especial del potencial simbólico –crítico, cohesionador de identidades, etc.– que tradicionalmente se había asociado a la rumba de solar de la Cuba pre-revolucionaria.

Aunque la presente investigación está todavía en sus inicios, creo que las relaciones entre la rumba y la timba, analizadas desde lo que he llamado “apropiación desde dentro”, permite atisbar una complejidad que otro tipo de abordaje más tradicional habría ocultado. Creo que el análisis que brevemente he esbozado del espacio, la temática de las letras y de algunas de las características musicales de la timba, reflejan no sólo una voluntad por parte de los músicos timberos de continuación de la rica tradición de músicaailable cubana sino una intención de apropiación, en un momento histórico especialmente difícil, de los significados sociales y políticos que tuvo la rumba en los años anteriores a la Revolución de 1959.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, L.: “La timba y sus antecedentes en la música popular cubana del siglo XX”, en *El Solar de la Timba*, 3, 2003. URL: http://www.solar-delatimba.com/main_art/esp_timba-antecedentes.htm [Fecha de consulta: marzo, 2004].
- “The Rumba, the Guaguancó and Tío Tom”, en P. MANUEL (ed.): *Essays on Cuban Music. North American and Cuban Perspectives*. University Press of America: Nueva York, 1991.
- BARAÑANO, A. et al.: “World music, ¿El folklore de la globalización?”, en *TRANS. Revista transcultural de música*, 7, 2003. URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm> [Fecha de consulta, marzo de 2004].
- CANTOR, J.: “Bring on the Cubans!” en *Miami New Times*, 19 de junio de 1999. URL: <http://www.miaminewtimes.com/issues/1997-06-19/feature.html> [Fecha consulta: marzo 2004].
- CARVALHO, J. J.: “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afro-americanas”, en *TRANS. Revista transcultural de música*, 7, 2003. URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm>.
- DANIEL, Y.: *Rumba, Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indiana University Press: Bloomington y Indianapolis, 1995.

- DELGADO, I.: “La rumba son ellos”, *La Jiribilla* 26 URL: http://www.lajiribilla.cu/2001/n26_noviembre/769_26.html [Fecha de consulta: marzo 2004].
- ELI, V. y ALFONSO, M. A.: *La música entre Cuba y España: Tradición e innovación*. Autor: Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ BELLO, N. y CASANELLA CUÉ, L.: “La timba cubana. Apuntes sobre un intergénero contemporáneo”, en *La Jiribilla* 76, 2003.
- KEIL, C. y FELD, S.: *Music Grooves. Essays and Dialogues*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- LEÓN, A.: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación: La Habana, 1981.
- LINARES, M. T.: “La más pura expresión de la cubana”, en *La Jiribilla* 26. URL: http://www.lajiribilla.cu/2001/n26_noviembre/769_26.html [Fecha de consulta: marzo, 2004].
- MOORE, R. D.: *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*. Ed. Colibrí, 2002.
- MORENO, J. A. (ed.): *Cuba: Periodo Especial Perspectivas*. Editorial de Ciencias Sociales: La Habana, 1998.
- PADRON, F.: “Sólo soy un Van Van”, en *Salsa Cubana*, 7-8, 1998, pp. 32-36.
- V. PERNA: *Timba. Il suono della crisi*. Arcana: Roma, 2003.
- “Dancing the Crisis, Singing the Past: Musical Dissonances in Cuba during the Periodo Especial”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 11 (2), 2002, pp. 211-229.
- SÁNCHEZ, I.: *Timba y cubanidad. El aporte de la rumba en la música popular bailable cubana de los noventa*. Music Dissertation. Royal Holloway, Universidad de Londres, 2000. [Sin publicar].
- SUBLETTE, N.: “Rumba 2001”, en *La Jiribilla Revista Digital de Cultura Cubana*, 26. URL: http://www.lajiribilla.cu/2001/n26_noviembre/769_26.html [Fecha de consulta: marzo, 2004].

El *Himno de Riego*. Música, política y patrimonio

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ SERENA

PRESENTACIÓN: ¿POR QUÉ EL *HIMNO DE RIEGO*?

Transformaciones de los usos y funciones de la música

El *Himno de Riego* se convirtió, ya una vez elegido el tema de esta breve ponencia, en un asunto de actualidad: como es sabido, su interpretación errónea en la Copa Davis y la contundente respuesta del Delegado del Gobierno español hizo una cuestión de Estado de algo que podríamos haber anotado como simple curiosidad. No es, sin embargo, mi objetivo comentar únicamente este episodio anecdótico. Lo que me propongo es, tomando esta melodía como hilo conductor, tratar de vislumbrar algunas diferencias de uso y función a que ésta se expone. El *Himno de Riego* parece querer burlar todo intento de clasificación, toda vez que sirve como estupendo ejemplo para desmontar muchas de las viejas dicotomías que en algún momento marcaron fronteras de orden objetivo y que los deconstructivistas hábilmente han puesto en cuestión. Según este modelo binario y, si se me permite, simple y esencialista, el himno se encuentra en algún punto entre lo religioso y lo profano, entre lo culto y lo popular, entre lo civil y lo militar. Se trata de una melodía que, sin sufrir modificaciones relevantes en su estructura, ha llegado a ostentar los más diversos usos y funciones a lo largo de su camaleónica existencia.

Cambio musical: ¿siempre visible?

Cuando hablamos de transformaciones en la música no siempre tenemos en cuenta aquellas que “no se oyen”, aquellas que se encuentran en

el mundo exterior al propio hecho musical¹. Muchas veces, especialmente en el mundo de la música llamada tradicional, tampoco se tienen demasiado en cuenta aquellas que sí que modifican el resultado musical, como pueda ser una determinada instrumentación o diferentes tipos de armonización, o entre el resultado sonoro de un directo y el de un CD (por no hablar de las diferencias en los comportamientos y valoraciones en ambos casos). La partitura, que ha sido hasta fechas recientes el principal objeto de estudio musical, ha creado una jerarquía de intereses en los parámetros musicales, y, aunque sea sin duda una herramienta útil de trabajo, no podemos aislarla como única referencia estudiada.

A través de varios eventos musicales en los que suena el *Himno de Riego* pretendo dar una idea de esta diversidad tanto en el producto sonoro como en las connotaciones y formas de pensar a las que está expuesto. En los breves puntos que vienen a continuación hablaré de dos dimensiones aplicables al himno en un sentido amplio, aunque no las únicas: la patrimonial y la política. Aunque hago una pequeña incursión histórica, mi objetivo es más hablar de la “historia” que se construye en el presente que indagar en pretendidas “verdades” acerca del pasado². El punto más importante es el que muestra la confrontación, el conflicto entre ambas dimensiones, la patrimonial (folclorizada) y la política. Por fin, una visión actual de los usos del Himno, así como un pequeño comentario a la luz de los últimos hechos acaecidos en la Copa Davis que no hace sino apelar a la vigencia de esta melodía y su fuerte asociación a un imaginario determinado.

Breve estado de la cuestión

Son escasos los estudios sobre los himnos militares. Aparecen de manera tangencial en algunas obras de folclore³ y existe alguna publicación que, desde una perspectiva esencialmente positivista, recopila algu-

1. Al respecto, John Blacking ya postula en un conocido artículo sobre cambio musical las posibilidades de estudio de ciertas transformaciones “no musicales” en los profundos (y un tanto gruesos) términos del primer estructuralismo. Para más información remito al propio artículo: “Some Problems of Musical Change”, en *Yearbook for Traditional Music*, 12, 1977.

2. La diferencia entre “evidencia histórica” e “imaginación histórica” está bien definida en WEGMAN, R., “Historical Musicology: Is It Still Possible?” En Clayton, Martin; Herbert, Trevor y Middleton, Richard (eds.), *The Cultural Study of Music, a critical introduction*, New York and London, Routledge, 2003.

3. Como en REY, 2001 (ver bibliografía).

nas de las músicas más relevantes del género⁴. Pero parece que nadie se ha preguntado nunca qué tiene una música determinada para que sea más patriótica que otra, para que la gente la acepte como himno o para que ciertos dirigentes la impongan o rechacen como tal. A medio camino entre la música culta y la tradicional, no ha sido estudiada en una tradición española centrada, por un lado, en salvaguardar las “grandes obras” de nuestro siglo de oro y, por otro, en buscar *la receta nacional, indígena, nuestra sin aleaciones exóticas, hija de sangre de nuestra raza y de nuestro genio*⁵. Por ello planteo la posibilidad de hablar de ciertas acciones que han asociado esta música a unos discursos, a veces, contrapuestos.

El Himno de Riego como patrimonio: el Ball Benás

El Ball como producto folclorizado

El *Himno de Riego* tiene múltiples aplicaciones en la sociedad actual, y una de ellas, que expongo en primer lugar por ser la primera que yo conocí, es la de ser utilizada como música tradicional. En este sentido, el valor patrimonial de dicha música se funda en unos supuestos valores de pertenencia, antigüedad histórica y originalidad de un territorio concreto, una franja pirenaica que se extiende desde la población de Benasque (Huesca), hasta el vecino valle de Gistaín y, por el sur, alguna localidad de La Fueva (Rañín, La Cabezonada). En varias de las localidades que se inscriben en este triángulo geográfico, esta música incita a un tipo determinado de baile tradicional y es entendida y valorada como tal por sus cada vez más escasos habitantes.

En Benasque, el *Himno de Riego* es la música del *Ball Benás*, dividido a su vez en *Ball dels Homes* y *Ball de les Dones*, y que se ejecutan en torno a la festividad de *San Marsial* (San Marcial), el día 30 de junio. El comportamiento durante el baile es el de un acto folclórico local: los danzantes llevan un traje típico aderezado con un pañuelo en la cabeza en el que se inserta un ramo de flores, se tocan las “castañetes”, unas grandes castañuelas adornadas con cintas de colores, y la coreografía parte de la forma circular en torno al árbol central de la plaza, un tilo, que recuerda la costumbre del mayo festivo de otros lugares. A eso se añade la presencia de la figura de *San Marsial* en el centro, situado bajo el tilo. El himno es ejecutado por una charanga, formación de unos siete

4. Ver FERNÁNDEZ DE LA TORRE, 1999:171-175 o LOLO, 2000:410-415.

5. PEDRELL, F., 1917-1922:32.

u ocho músicos, normalmente de viento metal más caja, bombo y platillo. La interpretación es monódica, ejecutando todos los instrumentos al unísono la línea de la melodía.

Mitos fundacionales

Parte de las narraciones sobre el origen de este himno lo sitúan en la propia localidad de Benasque, de donde derivaría al resto del país, ya que sería éste el lugar donde se inspiraría el propio Riego para adoptarlo y adaptarlo como himno:

Está documentado que Riego pasó por Benasque. Se exilió a Francia y está claro que pasó por Benasque. Si adaptó su himno de la música que escuchó aquí estoy convencido que sí, aunque no lo pueda demostrar. Sí, porque se baila en Benasque, en Eriste, en Sahuín, y en San Juan de Plan. Riego, efectivamente, clarísimamente lo cita, que a su regreso de Francia pasó por aquí. Adaptó esta música para el Himno, porque sería mucha casualidad que en aquellos momentos, el paso de una columna, de un batallón, debía ser un acontecimiento bastante extraordinario, pero si pasó por Benasque no tuvo por qué afectar a Plan⁶.

Su manera de pensar o imaginar esta música está fuertemente implicada con la idea de etnicidad: es “su” música, la que ellos circunscriben a su territorio. Las narrativas locales suelen anteponer la “localidad” de esta música al resto de significados, ligados con ciertas políticas, de los que hablaremos más adelante. Para argumentar esta pertenencia, los usuarios del Himno fundamentan una antigüedad histórica anterior a la época de Riego, llegando a sostener que fue Riego quien tomó su música para componer su himno; es decir, que dicha melodía fue antes un baile que un himno. Dicho argumento les ha salvado de la censura en momentos en los que determinados regímenes políticos no habrían permitido la reproducción pública de dicha melodía por sus connotaciones subversivas. Otra de las pruebas de su versión folclorizada reside en su aparición en los cancioneros y colecciones de música tradicional más relevantes⁷ que sitúan su origen, obviamente, en la localidad de recogida. En resu-

6. Declaraciones de Javier Mora, natural de Benasque. Entrevista realizada en febrero de 2003.

7. Los de Mur (1986) y Garcés (1999) son los únicos cancioneros publicados. Está también la recopilación de Arcadio de Larrea (1947), auspiciada por el Instituto Español de Musicología y que se conserva en su sede de la Institució Milà i Fontanals de Barcelona (C.S.I.C.).

men, la versión local de los hechos postula un origen propio del himno que Riego copiaría para su uso militar y patriótico. Sea o no sea cierto, lo que está claro es que la gente cree en la antigüedad y propiedad popular de dicha música, y ésta nos parece suficiente razón como para que tenga el peso que tiene como símbolo de la identidad colectiva de aquellos que, por razones de territorialidad, se identifican con él.

El Ball, los himnos y la religión

Curiosamente, no es solamente en este territorio donde el *Himno de Riego* se baila. En el dance de las Tenerías, un barrio de Zaragoza, también lo encontramos como parte del dance. Existen otros casos en diferentes localidades aragonesas como Jorcas o Albeta⁸ en que es el actual himno nacional, la “Marcha de Granaderos” que, interpretado por gaiteros, es bailado ante el patrono local. ¿Qué relación tienen los himnos nacionales con la religión? Es sabido que durante mucho tiempo sonó el himno nacional en la iglesia, generalmente en el momento de la Consagración, y este hecho queda constatado como un tratamiento de Jefe de Estado a la imagen local. A eso habría que añadir que muchos de los bailes en plazas (especialmente los de espadas, palos, etc.) se distancian del “baile moderno” y cobran (en algunas épocas más que en otras) un tinte religioso innegable. Así, en Benasque se baila el Ball en círculo en la plaza, en torno a un tilo viejísimo que hay en el centro, al lado del cual se deja la imagen de San Marcial, patrono local. Esto se hace sólo desde los años ochenta, pero no sería desconsiderado pensar que este uso se había podido llevar a cabo con anterioridad, por lo que el Himno cobraría sentido no solamente como acompañamiento de baile popular, sino como emblema de altos honores estatales aplicados a la imagen del Santo local en el día de su exaltación. Recordemos que el *Himno de Riego* como emblema liberal todavía no llevaba implícita la carga anticlerical que más tarde le imprimirían los republicanos.

El Himno de Riego en su dimensión político-histórica

La “academia”, detentora de un saber supuestamente objetivo y un afán por conocer la verdad “histórica” de los hechos, ha encontrado un origen del *Himno de Riego* que choca frontalmente con la forma de pensarlo desde el punto de vista del folclorismo. Es de sobras conocida en

8. En CASTÁN, 2000:35 y PÉREZ, 1983:24, respectivamente.

nuestro país la dimensión política del *Himno de Riego*; su popularidad es patente desde 1820, año en que Rafael de Riego encabeza un pronunciamiento militar en Cabezas de San Juan que obligará al rey Fernando VII a modificar su política, instaurando un estado liberal, y siendo erigido el *Himno de Riego* como marcha real. En este momento, el Himno se cargará de connotaciones progresistas, especialmente a partir de 1823, año en que Fernando VII vuelve a instaurar un régimen absolutista en el país a través de un duro movimiento represivo “ejemplarizante”. Estas circunstancias políticas explican la permanencia de dicho himno, aunque no llegamos a aclarar el porqué de su primer auge.

Emilio Rey, en una publicación en que trata de libros de música tradicional, nos dice que:

A partir de 1808 se publican varias colecciones que en algunos casos incluyen música de corte nacionalista de autor que se difunde y populariza por razones políticas y coyunturales. Nicolás Gómez de Requena, impresor del Gobierno, publica en Cádiz en 1808 una “Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de lealtad, en que se incluye también la de la nación inglesa titulada Gov Sev de King” (sic). Célebres son los Himnos de Riego, de los cuales sólo uno sobrevivió, el de Zumalacárregui, el de Espartero, el de la Guerra de África y la Marcha de Cádiz, todos ellos de corta vida. Cabe citar también la “Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas, el ciudadano Mariano de Cabrerizo”, impresa en Valencia por Venancio Oliveres en 1823⁹.

Parece, pues, que existen versiones del *Himno de Riego* en al menos un par de recopilaciones de cantos patrióticos desde principios del siglo XIX, una distancia que parece indicar como más fiable un origen distinto al que postulaba la tradición local. Por otro lado, Ruiz Cabello alega que

Habitualmente se atribuye este himno al compositor español y militante liberal José Melchor Gomis, que hubo de exiliarse a Francia en 1823 y quien tuvo cierta experiencia escribiendo cantos patrióticos (compuso además una ópera titulada Le Diable á Séville, en que Riego es el personaje principal). Pero lo más probable es que fuese un miembro del propio batallón insurrecto, en concreto “el profesor Manuel Varo, músico mayor de la charanga de la caballería que llevaba la

9. EN REY, 2001:44.

*columna”, quien compusiese la música sobre letra del general Evaristo San Miguel*¹⁰.

Uno de los hechos fundamentales a mi juicio para que esta “marcha militar” se convirtiese en himno de masas consiste precisamente en la letra. Existen muchas marchas militares, pero no todas son cantadas. El fenómeno del canto colectivo crea un estadio psicológico de unión virtual con una colectividad. Como dice Ayats, *a partir de una sola idea simple, los eslóganes desarrollan un importante dispositivo retórico, pero proporcionan solamente dos clases de contenido: imágenes o conceptos impactantes a través del uso de un lenguaje agresivo, y un vocabulario o argumentaciones que remarcan la principal característica ideológica del grupo que lo profiere*¹¹. En un momento de revuelta militar e inestabilidad política y social, la letra de Evaristo San Miguel, que desde un punto de vista literario nos puede parecer bastante mediocre, pudo llegarse a convertir en el emblema de un ejército primero, y de una población después, que veía en lo que se repetían a sí mismos con el texto la encarnación de sus aspiraciones:

Serenos y alegres
Valientes y osados
Cantemos soldados
El himno a la lid.

Con nuestros acentos
El orbe se admire
Y en nosotros mire
Los hijos del Cid.

Soldados: la patria
Nos llama a la lid
Juremos por ella
Vencer o morir.

10. RUIZ CABELLO, comunicación personal, octubre de 2003.

11. En AYATS, 2002.

Parece ser, como apuntaba Rey en la cita anterior, que hubo varias músicas con carácter marcial dedicadas a Riego, de las cuales sólo ésta llegó a convertirse en un “himno”, en el sentido más emblemático de la palabra. Como dice Díaz Viana, *La popularidad fue tal que las Cortes, en la sesión de 3 de abril de 1822, declararon el himno marcha nacional. La reacción en 1824 convirtió en un delito la ejecución del Himno de Riego, que pasaría a ser el acompañamiento inevitable de todos los alzamientos liberales*¹².

Es decir, que la marcha nacional pasó de repente a estar prohibida, en un momento en que el absolutismo volvió a reinar. Automáticamente el *Himno de Riego* debió de cargarse de connotaciones liberales y, además, transgresoras del orden político existente, lo cual no haría sino perpetuar su popularidad y difusión. De nuevo, Ruiz Cabello argumenta que *la urgencia por delimitar las diferencias partidistas mediante el empleo de ciertos símbolos fue la verdadera causa que motivó el que las dos obras musicales anónimas que representan el enfrentamiento ideológico de aquel momento, la Marcha granadera (actual himno nacional) y el Himno de Riego, posean las atribuciones patrióticas con que después serán interpretadas. La primera, obra instrumental de gran marcialidad, identificaba a los realistas y a la causa de la monarquía absolutista. Por su parte, el Himno de Riego, composición que tenía la ventaja de contar con un texto, se enarbolaba como símbolo de quienes defendían las ideas liberales y mantenían la vigencia de la Constitución de 1812*¹³.

Es decir que, según Ruiz Cabello, el *Himno de Riego* se convirtió en un símbolo del liberalismo político en la España del XIX frente a los absolutistas que oponían la *Marcha granadera* como estandarte o “eslogan” de su ideología. Debemos subrayar que es muy frecuente crear este tipo de dualidades en las interpretaciones históricas para polarizar dos términos supuestamente contrarios. Nuestro propio canon musical de occidente está lleno de dualidades de este tipo¹⁴ y, aunque nos sea útil como manera de organizar un pasado complejo, también lo simplifica enormemente, ya que normalmente los términos polarizadores no suelen ser antagonicos, sino más bien complementarios y sujetos a distintas gradaciones. Para demostrar que lo que digo puede tener cierto sentido, expondré una letra aplicada a este himno tan supuestamente liberal y republicano:

12. DÍAZ VIANA, 1988: 54.

13. RUIZ CABELLO, comunicación personal, octubre de 2003.

14. NETTL, 2003.

En esta república laica
gobernada por tanto masón
les pedimos que nos mande
un Borbón, un Borbón, un Borbón.

Esta letra es claramente posterior, de la época de la Segunda República, pero valga como ejemplo para cuestionar la dicotomía planteada en el párrafo anterior. Continuando con esta pequeña elucubración histórica, llegamos a un momento en que tenemos en funcionamiento una misma pieza musical en dos contextos muy distintos: la construcción de una identidad nacional de cariz liberal y, por otro lado, un panorama festivo local en que dicha música funciona como elemento socializador. Son, como digo, dos usos diferentes, pero que se van a volver a unir en el momento en que, tras la Guerra Civil, la folclorización y la política dictatorial se vuelvan a encontrar frente a frente en un pulso ideológico.

Conflictos y fronteras de significado entre las dimensiones política y patrimonial

Los festivales de la Sección Femenina

Tras la Guerra Civil, el *Ball Benás* tardará algo en rehacerse, al igual que la mayor parte de las manifestaciones tradicionales de la zona. No obstante, cuando el folclorista Arcadio de Larrea visita el valle en 1947, recoge en sus notas de campo la melodía del *Himno de Riego*, lo cual indica que para entonces ya funcionaba de nuevo como melodía popular. Parece ser que hubo en esos años algún problema con alguna autoridad del ejército y de la Guardia Civil que, al oír esta melodía tan cargada de connotaciones republicanas, había echado el grito al cielo (y alguna bala también). Pero la villa de Benasque ha contado desde antiguo con algunos militares bien posicionados entre sus paisanos, y este hecho posibilitó la ausencia de censura y el permiso de ejecutar el baile y la música bajo el escudo de la “denominación de origen”. Aunque el componente subversivo del pueblo de Benasque no fuera ni unánime ni del todo consciente, con certeza hubo quien lo utilizó como arma simbólica arrojadiza contra el régimen dictatorial de Franco. De hecho, el siguiente fragmento de entrevista es muy significativo al respecto. Se trata de la descripción que Anchel Conte hace de la actuación de su grupo, procedente de la vecina comarca del Sobrarbe, en uno de los festivales folclóricos que la Sección Femenina organizó en Madrid:

...bailábamos entre otras una danza de la Cabezonada, una aldea de La Fueva, que se bailaba con el Himno de Riego; y nosotros el día que ya nos habían dado el premio, el día de la Gala en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, y delante de los entonces príncipes de España, con el escenario vacío sonó el himno republicano y salimos nosotros bailando la Pasabilla... se hizo un silencio acojonante y aquello no sé si les gustó o no, pero jamás me dijeron nada. Yo creo que tenían, a pesar de los pesares, un cierto respeto por el folklore y entendieron que aquello era una danza y que por lo tanto no había ningún problema. **Lo que pasa es que el grupo sí que tenía una dimensión política en el sentido de que enraizaba a la gente y les hacía descubrir lo que se ocultaba, que era una tierra puteada y marginada.** [La negrita es mía]¹⁵.

Aquí es donde se vuelven a encontrar las dos dimensiones que habían convivido por separado. Es el momento en que una supuesta versión folclórica se convierte en una lucha ideológica. De hecho, la etiqueta de producto folclórico oculta o, más bien, encubre la verdadera posición de los que lo ejecutan y al mismo tiempo les permite mostrarse transgresores en un espacio en que las autoridades políticas no están en situación de competencia. La ambigüedad simbólica y el pacto entre opresores y oprimidos debió de hacer de este acto algo heroico para sus autores y algo incómodo para el público receptor.

La Chunta Aragonesista

Desde el año 1995, la Chunta Aragonesista utiliza como eslogan musical el *Himno de Riego* en una versión realizada por Biella Nuei, un conocido grupo folk de Aragón, convenientemente arreglada para aquellos instrumentos que son pertinentes a esta etiqueta de “tradicional”. Como me comenta un miembro de dicho partido político,

*Para nosotros es “el baile de los mayordomos” o “el bal de Benás”, un baile muy extendido en el Pirineo aragonés, por eso tiene dos nombres. Para nosotros tiene un doble componente: el de música tradicional aragonesa (como nacionalistas) y un toque republicano. Utilizamos la versión más tradicional con gaitas aragonesas (...)*¹⁶

15. En BAJÉN, 1994: 21.

16. Información facilitada por Josefina Musulén, de la CHA. E-mail recibido el 12 de febrero de 2004.

De alguna manera, esta versión crea una fusión entre los dos principales significados anteriores, la unión entre lo patrimonial y lo político de mano de un nuevo nacionalismo aragonés. Cuando los encargados de elegir una música para la campaña electoral de la Chunta escogen la melodía del *Ball Benás*, están eligiendo, primero, una melodía cuyo origen se atribuye a los habitantes del Pirineo, es decir, una melodía que pertenece al patrimonio aragonés. Además, es una melodía con connotaciones políticas de izquierda, como ya hemos visto en puntos anteriores. Por tanto, es una música cargada de connotaciones progresistas y etnicitarias, y ésta ha sido la principal razón de la decisión de este partido político a la hora de utilizarla como reclamo en su campaña electoral. La música es un elemento más dentro de esta campaña, y, en su configuración formal, es decir, en los sonidos que configuran esa melodía, no hay nada que nos pueda hacer sospechar qué tipo de ideas suscita en los oyentes. Existe un cambio en el sonido derivado de una instrumentación diferente, lo que se ha llamado “versión más tradicional” y que nos permite formular otra de las conclusiones a las que se suele llegar a través de las manifestaciones musicales folclorizadas: resulta curioso que, mientras que en la localidad donde el himno acompaña al baile tradicional éste sea interpretado por una charanga y en la posterior elaboración de los grupos folclóricos la formación sea otra más adecuada a los cánones estéticos de la etiqueta tradicional. Esto nos lleva a pensar que, al margen del proceso de creación, somos más bien nosotros los que atribuimos ciertas cualidades a la música o la asociamos con ciertas experiencias vitales que la dotan de sentido y de significado.

Conclusiones: interacción y conflicto en torno al *Himno de Riego*

Volvamos al episodio que protagonizó el desafortunado trompetista en la Copa Davis de 2004, en el que interpretó (o malinterpretó) el *Himno de Riego* en lugar del Himno de España oficial. Dicho episodio volvió una vez más a convertir la música en un elemento que puede originar conflictos. En el momento en que sonó el *Himno de Riego* en lugar de la *Marcha de Granaderos*, todos aquellos que no se sentían representados por él, y muy especialmente las autoridades gubernamentales, se mostraron especialmente contundentes en la respuesta, haciendo de lo que podría haberse quedado en mera anécdota una cuestión de Estado.

El fenómeno ha dado lugar a multitud de opiniones que van desde posiciones más duras hasta la hilaridad y la broma; al fin y al cabo, lo que este himno representa o simboliza en este momento para los que lo conocen no es sino la idea republicana y progresista de España, convir-

tiéndose en un emblema mucho más peligroso que el que hubiera podido desencadenar un himno extranjero en su lugar. Desafortunadamente, ninguno de los tenistas era originario del Valle de Benasque; de haberlo sido podría haber creído que le hacían un homenaje, ya que en este lugar el *Himno de Riego* sigue siendo una música tradicional y, como he dicho, un símbolo con el que sus habitantes se van a seguir identificando al margen de cualquier otro tipo de planos semánticos a los que esté sujeto.

En este caso la versión era de trompeta solista (¡y bastante desafinada!), aunque bastó para crear una infinita oleada de críticas del más variado cariz. Basta con entrar en Internet y buscar alguna referencia para quedar maravillado ante la disparidad de informaciones acerca de este hecho concreto.

Se podría pensar que he hablado, en realidad, de muchas músicas y no de una, y podríamos considerar la validez de todas ellas dentro de cada uno de sus espacios sociales. En ese caso cabrá preguntarnos si lo más significativo de esta música se encuentra en su estructura o fuera de ella. Me interesa resaltar el hecho de que una misma estructura musical, una misma sucesión de sonidos, puede desencadenar respuestas codificadas en formas de pensar y de actuar muy distanciadas entre sí, tanto a lo largo de la historia como de los espacios geográficos. Y a esta multiplicidad de connotaciones no deberíamos ser ajenos los que, de manera más o menos directa, tratamos con la música como objeto de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- AYATS, Jaume: “Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación”, en *Revista transcultural de música*, 6, 2002, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ayats.htm> (consulta realizada en Marzo de 2004).
- BAJÉN, Luis Miguel: “Anchel Conte, Estudioso de las Danzas del Sobrarbe”, entrevista realizada en *Revista de la Asociación de Gaiteros de Aragón*, nº 3, 1994.
- BLACKING, John: “Some problems of theory and method in the study of musical change”, en *Yearbook of the International Folk Music Council*, 12, 1977.
- CASTÁN GARCÍA, Carlos: *El Dance de Albeta*, Centro de Estudios Borjanos: Borja, 2000.
- DÍAZ VIANA, Luis: *Canciones Populares de la Guerra Civil*, Taurus: Madrid, 1998.

- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo: *Historia de la música militar de España*, Madrid, 1999.
- GARCÉS, Gregorio: *Cancionero Popular del Altoaragón*, edición a cargo de Blas Coscollar, Instituto de Estudios Altoaragoneses: Huesca, 1999.
- LOLO, Begoña: “El Himno”, en *Símbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales: Madrid, 2000.
- MUR BERNAD, J.J.: *Cancionero Popular de la Provincia de Huesca*, D.G.A.: Zaragoza, 1986.
- NETTL, Bruno: “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los ‘Otros’ y de nosotros como etnomusicólogos”, en *Revista transcultural de música*, 7, 2003, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm> (consultado en Marzo de 2004).
- PEDRELL, Felipe: *Cancionero Popular Español*, Valls-Barcelona, 1917-1922.
- PÉREZ GARCÍA-OLIVER, Lucía: *El Dance de Jorcas*, Instituto de Estudios Turolenses: Teruel, 1983.
- REY, Emilio: *Los Libros de Música Tradicional en España*, Aedom: Madrid, 2001.
- WEGMAN, R., 2003, “Historical Musicology: Is It Still Possible?”, en Clayton, Martin; Herbert, Trevor y Middleton, Richard (eds.), *The Cultural Study of Music, a critical introduction*, New York and London, Routledge: New York and London, 2003.

Informantes y colaboradores:

- Javier Mora (Benasque)
- Josefina Musulén (Zaragoza)
- Francisco Ruiz Cabello (Sevilla)
- Luis Sorando (Zaragoza)

Fenómenos de apropiación y reapropiación en la música tradicional cántabra

SUSANA MORENO FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación versa sobre ciertos fenómenos relacionados con la conciencia de propiedad de la tradición registrados en el movimiento de *revitalización* de la música tradicional de Cantabria durante las dos últimas décadas¹. En ella mostramos cómo, en respuesta a ese movimiento, la comunidad cántabra ha conservado y recuperado parte de su música tradicional, para lo cual la ha modificado ligeramente con el fin de satisfacer las necesidades estéticas y comerciales de la sociedad actual. En otros casos la ha reelaborado, *apropiándose* voluntariamente de otras músicas foráneas con las que ha entrado en contacto.

Varios son los autores² que han estudiado fenómenos de cambio musical similares en España. Me sirvo de algunos de ellos en este análisis en Cantabria, en donde poca atención se ha prestado a tales procesos hasta el momento. Principalmente, pongo en relación los fenómenos de *apropiación* y *reapropiación* que coexisten hoy en la tradición musical cántabra con las categorías de *recuperación*, *conservación* y *reinvención* de las tradiciones³ que propone Ramón Pelinski como *actitudes típicas ante la tradición*⁴ en situaciones de cambio musical.

1. Este trabajo está vinculado con mi proyecto de tesis doctoral, titulado *Aproximación a un estudio del cambio musical. Procesos registrados en las prácticas tradicionales del rabel en Cantabria*.

2. Destacan entre ellos los de Josep Martí (1993 y 2000), Ramón Pelinski (2000), junto a M^a A. LIZARAZU DE MESA (1990), y M. A. GARCÍA BERLANGA, s.f., “Tradición y evolución en el flamenco” [<http://www.ugr.es/~berlanga/tradicion-renovacion.htm>], p. 1-7, cons. 12-1-04.

3. Pelinski contempla también la categoría de la “amnesia selectiva” (2000: 119).

4. *Ibidem*.

A mi modo de ver, todo intento de *recuperar* ó *conservar* una tradición musical implica cierta voluntad de *reapropiarse* de ella. La *recuperación*, “consiste en reconstruir y volver a ejecutar piezas del repertorio tradicional caídas en desuso”⁵, y “se lleva a cabo en la creencia de que la identidad de la comunidad radica en las prácticas del pasado que aseguran su continuidad en el tiempo”⁶. En la *conservación*, en la cual “la gente no dejó de practicar [esta música], aunque haya sufrido ocasionales interrupciones y modificaciones”⁷, la comunidad se *reapropia* también de su tradición, con la cual quiere reforzar su vínculo para así reafirmar su identidad cultural.

Por otro lado, en la “reinención [...] el proceso por el cual la gente inventa nuevas ‘viejas’ fiestas en nuevas coyunturas sociales, políticas y económicas [...] por medio] del bricolaje de tradiciones musicales precedentes y de elementos de la cultura ciudadana contemporánea”⁸ entiendo que se produce un fenómeno de *apropiación*. En este caso se registra una adopción consciente de formas musicales ajenas a la tradición originaria para inventar otra la nueva.

Resumiré la equivalencia establecida entre dichas categorías y fenómenos por medio del siguiente esquema:

Fenómenos de <i>reapropiación</i>	Tradiciones recuperadas (componente local)
	Tradiciones conservadas (componente local)
Fenómenos de <i>apropiación</i>	Tradiciones reinventadas (componente local + ajeno)

PROCESOS DE *REVITALIZACIÓN* EN LA MÚSICA TRADICIONAL DE CANTABRIA

Para entender los procesos y fenómenos aquí tratados, hemos de tener presente el movimiento de *revitalización* que han experimentado la música y la cultura cántabras desde la década de los 1980s. Dicho movi-

5. *Op.cit.*: 120.

6. *Ibidem*.

7. *Op. cit.*: 119.

8. *Op. cit.*: 120.

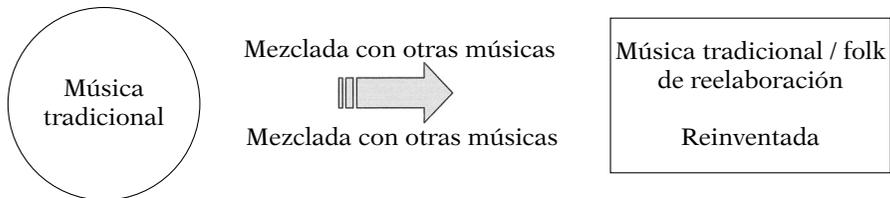
miento ha tenido repercusiones fundamentales en las formas, usos, funciones y significados de la tradición musical de Cantabria, hasta el punto de que aquella ha sido re-definida.

A dicha *revitalización* han contribuido el gobierno junto a diferentes instituciones y organismos regionales⁹ dentro de “la política de las Autonomías, que buscaban referentes culturales para definir su identidad como región”¹⁰. En Cantabria se trataba de conformar el denominado “cantabrismo... a través del cual se pretende definir... el genuino modo de ser y de sentirse cántabro”¹¹. Por otro lado, encontramos las motivaciones económicas, comerciales y turísticas, de aquellos “dirigidos por las multinacionales del disco que tras la imposición de la música pop rock anglosajona impusieron los sonidos “celtas” como una música más”¹².

Ofrezco a continuación algunos ejemplos de los fenómenos *apropiación* y *reapropiación* surgidos en el contexto de este movimiento descrito.

FENÓMENOS DE APROPIACIÓN. DOS GRUPOS PARADIGMATICOS: LUÉTIGA Y ATLÁNTICA

En la categoría de música tradicional cántabra *reinventada*, producto de un fenómeno de *apropiación* musical, destacan las reelaboraciones comerciales de la música tradicional realizadas por ciertos grupos folk y celtas. Los importantes procesos de transformación a los que aquellos someten a dicha música se pueden ilustrar de la siguiente forma:



9. Entre ellos los ayuntamientos municipales, el Gobierno de Cantabria; Bancos y Cajas de Ahorro; Empresas, Asociaciones como ADIC (Asociación para la defensa de los intereses de Cantabria) o medios de comunicación como *El Diario Montañés* o RTVE Cantabria.

10. Pelinski, 2000: 120.

11. Montesino 1995: 13.

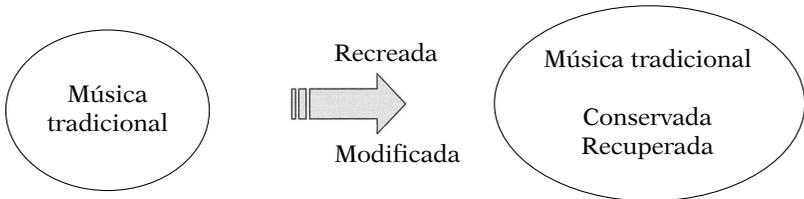
12. Fundación Cultural Son al Son 2000 (publ. electr.).

Los dos grupos más emblemáticos de la música folk cántabra son Luétiga y Atlántica, los cuales surgieron a finales de los años ochenta “para unirse a la corriente de actualización que, desde Galicia con Milla-doiro como estandarte, comenzaba a generar propuestas innovadoras y enormemente atractivas de la música tradicional”¹³. Su “objetivo básico era recuperar plenamente la música popular de Cantabria [...] en una época en que [...] estaba a punto de desaparecer”¹⁴.

Los componentes de Luétiga afirman que con su *folk de reelaboración* han recuperado y modernizado la música regional. *Atlántica* interpreta *músicas celtas desde Cantabria*, a la vez que desarrolla una *intensa labor de difusión como intérpretes de música tradicional cántabra*¹⁵. Junto a esos dos grupos pioneros, otros más recientes, también representantes de la cultura cántabra, cultivan hoy una música tradicional híbrida, modernizada, re-elaborada y *reinventada*.

FENÓMENOS DE REAPROPIACIÓN. MÚSICAS CONSERVADAS, FOLCLORIZADAS Y RECUPERADAS

Pese al notable influjo del movimiento folk, ciertas manifestaciones de la música regional siguen aún vigentes, en algunos casos conservadas, y en otros recuperadas:



Encontramos claros ejemplos de *recuperación* folclorizada de la tradición musical en los numerosos grupos de baile regionales que han surgido en las dos últimas décadas en Cantabria¹⁶.

13. Argumosa 29-7-03 (publ. electr.).

14. Suerio 29-8-02 (publ. electr.).

15. Atlántica 2001 (publ. electr.).

16. Mencionaré aquí al Grupo de Danzas Nuestra Señora de Covadonga (Torrelavega), Grupo de Danzas de Ubiarco (Ubiarco), Raíces Campurrianas y La Picajona (Reinosa), o los grupos La Milagrosa y La Pelía (Santander).

Muchas de esas prácticas se han *conservado* sometidas a cierta folclorización, de modo que “En nombre de la conservación se hacen desfiles y bailes folklóricos que se convierten de pronto en[...] una cultura exhibida como espectáculo que ha perdido su vitalidad”¹⁷. Las manifestaciones musicales tradicionales que mejor se han conservado son tal vez las del toque de la pandereta, el pito¹⁸ y el tambor, o los cantos de rondas y de solistas.

ALGUNAS OBSERVACIONES Y PROBLEMÁTICAS

La diversidad de tipos de músicas hoy presentes y de etiquetas para denominarlos genera cierta confusión acerca de lo que es la “nueva tradición musical cántabra” revitalizada, la cual tiene tanto de tradicional como de folk o celta. Se ha re-definido, como dijimos, el concepto de música tradicional en la región. De cara a futuras investigaciones nos preguntamos: ¿En qué medida es representativa de la región su tradición híbrida actual? ¿Qué tipo de concepción identitaria tienen de esta música quienes la promocionan y el resto de la comunidad cántabra respectivamente? ¿Hasta qué punto los productores y usuarios de esta música son conscientes de que se están *apropiando* de otras músicas para recrear la suya propia?

BIBLIOGRAFÍA

- LIPOVETSKY, G.: “Cultura de la conservación y sociedad postmoderna”, en *La cultura de la Conservación*, Fundación Cultural Banesto: Madrid, 1992, pp. 77-93. Cit. en A. Montesino (ed.), 1995, pp. 55-56.
- LIZÁRAZU DE MESA, M^a A.: *Música popular tradicional en Guadalajara: análisis del proceso de innovación y cambio cultural*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1990.
- MARTÍ I PÉREZ, J.: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel: Barcelona, 1993.
- MARTÍ I PÉREZ, J.: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Los 7 mares. Deriva Editorial: Barcelona, 2000.

17. Lipovetsky 1992: 85.

18. El pito o requinto es un tipo de clarinete de pequeño tamaño y sonoridad aguda y penetrante que se toca junto al tambor para acompañamiento del baile en la región.

MONTESINO, A. (ed.): *Estudios de la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Univ. de Cantabria: Santander, 1995.

PELINSKI, R.: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Akal: Madrid, 2000.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS¹⁹

ARGUMOSA, R. 29-7-03, "Presentación" en *Web oficial del grupo cántabro Luétiga*, [<http://www.luetiga.com/principal.html>], pág. 1, cons. 26-12-03.

ATLÁNTICA, 2001, "Biografía" en *Atlántica. Músicas celtas desde Cantabria*, [<http://clientes.vianetworks.es/personal/atlantica/biografia.html>], cons. 21-02-04.

FUNDACIÓN CULTURAL SON AL SON, 2000, "Principal" en *Nuestra música tradicional*, [<http://www.radiorabel.com/tienduca>], págs. 1 y 2, cons. 6-02-04.

GARCÍA BERLANGA, M.A.: "Tradición y evolución en el flamenco", [<http://www.ugr.es/~berlanga/tradicion-renovacion.htm>]

SUERIO, D., 29-8-02, "Luétiga: Quince años de folk cántabro" en *La factoría del ritmo 14. El sonido de las calles*, [<http://www.lafactoriadelritmo.com>], cons. 26-12-03.

19. Para citar estas fuentes obtenidas de Internet he seguido las sugerencias recogidas en: Clanchy, J. y Ballard, B. (2000) *Cómo se hace un trabajo académico. Guía práctica para estudiantes universitarios*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (1ª ed. 1997), pp. 188 y 192. En ellas cito: apellido y nombre del autor o patrocinador de la página, fecha de publicación, título, obra o servidor y dirección de Internet, y la fecha en que accedí al documento.

Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico

ROLF BÄCKER

INTRODUCCIÓN

Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Cuando Félix Grande escribió esta frase, en su *Memoria del flamenco*¹, se refirió, por supuesto, a la mezcla de las diversas influencias que se atribuían al flamenco y que siguen atribuyéndosele, como la árabe, la judía, la bizantina o la gitana, para enumerar sólo las más importantes. Aquí, sin embargo, no queremos entrar otra vez en tales discusiones acerca del origen del flamenco, sino más bien llamar la atención sobre el lugar donde se produjo la mencionada mezcla: Andalucía. Mientras que los demás elementos que participaron en la creación del flamenco han sido objetos de extensas polémicas, el factor, digamos, local, representa una constante que se refleja en las teorías más diversas e incluso a veces opuestas. Además, la asociación del flamenco a dicha región parece tan estrecha e inmediata que sirve hasta de motivo principal para una campaña de publicidad, en la cual varios elementos provenientes del mundo flamenco –zapatos rojos de bailaora que calza una chica por lo demás vestida de colores poco llamativos; un hombre de traje dentro de una sala grande, acompañando el fuerte aplauso de los demás con palmeo, etc.– irrumpen en contextos que normalmente se considerarían ajenos al flamenco. Así, por más simple y superficial que sea la descrita publicidad, nos remite a unas oposiciones básicas. Son más que nada estas oposiciones –el flamenco frente a lo que no es flamenco, Andalucía frente a otras regiones, lo andaluz frente a lo que no es andaluz– que, al fin y al cabo, marcan los límites entre los que se desarrolla el discurso de su identidad.

1. Alianza Editorial: Madrid, 1999 (1979), p. 129.

ANDALUCÍA ¿SÓLO HAY UNA?

La primera cuestión que hay que tener en cuenta a la hora de aproximarse al fenómeno llamado “Andalucía” es la definición de sus límites temporales y espaciales. Tal vez no sería necesario hacerlo si la historia del flamenco se redujese a las épocas documentables, es decir, a partir de mediados del siglo XIX. Pero resulta que la búsqueda de orígenes cuanto más remotos mejor representa un campo importante dentro de la consideración del flamenco por parte de los intelectuales. En este sentido, uno de los discursos más importantes relaciona a Andalucía con un fenómeno histórico que al fin y al cabo también le dio el nombre: el mítico al-Andalus. Más que una referencia a una entidad histórica concreta –cosa bastante difícil de definir a causa de la heterogeneidad política y cultural, a pesar de sus límites temporales perfectamente localizables– al-Andalus constituye en muchos discursos un lugar mítico, algo fuera de la historia, un lugar de encuentro culturalmente fructífero y de convivencia pacífica entre gente perteneciente a distintas razas y religiones, opuesto a una imagen sumamente negativa de los reinos cristianos, asociados a conceptos como atraso cultural e intolerancia religiosa. Pasando por alto la pregunta de si tal oposición corresponde o no a la realidad, o si tales oposiciones entre lo bueno y lo malo jamás pueden corresponder a la realidad, el hecho de poner en relación Andalucía y al-Andalus a través de esta oposición ofrece al flamenco un rico caudal de posibles asociaciones con las que construir una identidad. A nivel formal, el discurso se abre a las influencias árabes tanto respecto a cuestiones terminológicas –como teorías en busca de un origen etimológico de la palabra “flamenco” en la lengua árabe²– como en cuanto a las estructuras musicales. Dadas las indudables semejanzas con ciertos estilos de la música oriental que ofrece el cante al oído occidental, el asunto representa un tema considerado por casi la totalidad de autores, aunque, eso sí, con resultados que difícilmente podrían ser más radicales, desde el rechazo completo de cualquier influencia árabe³ o incluso la tesis de que los árabes fueron los influenciados⁴, hasta la atribución de grandes partes de la música occidental –¡no sólo la flamenca!– a la música árabe. Entre los defensores de la última dirección cabe mencionar al orientalis-

2. Para una discusión de las tesis más importantes al respecto, cf. *ibid.*, pp. 161, 165seqq.

3. Cf. PEDRELL, Felip, *Cancionero musical popular español*, tomo II, Boileau: Barcelona, 1958

4. Cf. ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Credsá: Barcelona, 1966.

ta Julián Ribera y Tarragó. Aunque él mismo no se refería explícitamente al flamenco, sus teorías fueron adoptadas y aplicadas al flamenco por el “padre del nacionalismo andaluz”, Blas Infante⁵, entre otros.

Al lado de los discursos que relacionan Andalucía y el flamenco con al-Andalus, hay otros que van incluso más allá de la época medieval, atravesando así las profundidades de la historia “andaluza” para incluir en la “reconstrucción” histórica los bizantinos, los griegos o los fenicios. El problema terminológico que sale inmediatamente a la hora de ampliar tanto el marco temporal y que consiste en que el nombre “al-Andalus” apareció entre los árabes que llamaron así su territorio en la península conquistado a los “vándalos” se soluciona –aunque tal vez sólo aparentemente– a través de dos estrategias: O bien se supone una población, una cultura “andaluza” autóctona, a la que los pueblos mencionados sólo contribuyeron, o bien se imagina la “tierra” como un factor determinante en el desarrollo cultural, un factor más determinante incluso que las culturas que acogió. En ambos casos el punto de referencia establecido –o el milenarismo pueblo andaluz o la milenaria tierra andaluza– pretende cumplir con dos propósitos: proporcionar una continuidad y coherencia a la historia dentro de un marco cronológico lo más amplio posible, y establecer una identidad andaluza, un “propio” frente al “otro” de los pueblos, por más que contribuyesen a la cultura andaluza. Respecto a tales construcciones de un “otro” hay que tener en cuenta que su valoración puede ser positiva o negativa. En los casos mencionados hasta ahora, resulta evidente que la influencia del “otro” es positiva ya que se considera una contribución al desarrollo cultural del “propio”, distinguiéndolo así de otras formas del “otro” que, en cambio, son connotadas negativamente. Un caso muy claro de tales construcciones lo constituye el discurso histórico en torno a una lengua, por ejemplo la castellana. Mientras que algunas lenguas colaboraron en la formación del idioma, es decir, el latín vulgar, el griego, el árabe, otras se consideran como fuentes de influencias ajenas, que, en principio, cabe reprochar o, por lo menos, estigmatizar de extranjeras, tales como anglicismos o galicismos, entre otros. No hace falta destacar que tal separación entre influencias positivas o negativas es arbitraria y sujeta a cambios ideológicos, políticos, etc., además de que presupone la lengua como objeto estático.

Los discursos mencionados hasta ahora se refieren, en cuanto a las respectivas hipótesis acerca de su importancia para el flamenco, a

5. INFANTE, Blas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura: Sevilla, 1980.

hechos más bien musicales, así como cuestiones de escalas, melismas, ritmos, etc. Frente a esta corriente, hay otra igual de importante que parte de un concepto “sociológico” del flamenco⁶. Cabe entender la palabra “sociológico” aquí de una manera más general que alude simplemente a factores sociales determinantes para el flamenco, y no a los cánones concretos de la disciplina de “sociología”. Este enfoque, marcado por un pensamiento en términos marxistas muy acusado⁷, subraya las supuestas condiciones sociales en las que nació el flamenco y en que hay dos protagonistas: el gitano y el pobre andaluz.

El primero de ellos participa, en cierta manera, en los dos paradigmas de la flamencología, es decir, da lugar a reflexiones acerca de su influencia en términos musicales, estableciendo así enlaces hasta con Paquistán, pero también se hizo de él un emblema que encarna el aspecto de marginación social que no pocos autores veían y siguen viendo en el flamenco, un representante de los pobres andaluces, de la gente “echao pa'lante”, del “lumpenproletariado”⁸ andaluz, cuyas quejas se expresan en la música sumamente trágica del cante jondo. De esta manera, el flamenco se convierte en la expresión sonora de una realidad social que encuentra su lema más conciso en el apodo “la Sicilia de España”⁹. Aunque esta imagen de Andalucía no proporciona enlaces con culturas cuyas aportaciones se incluyen con placer en la propia historia, sí que representa un potencial considerable para construcciones de identidades. Aquí, igual que en otros casos ya mencionados, se establece una oposición, sobre todo al resto de España. En este contexto, sin embargo, ella adquiere un matiz especial, ya que, en el aspecto reivindicativo de la cultura andaluza, se entremezcla la queja de la decadencia que sufrió Andalucía después de la caída de al-Andalus.

6. Félix Grande señala, dentro de la flamencología, “dos vertientes, más o menos diferenciadas. Una, aferrada a procedimientos casi exclusivamente formales; sirviendo, por lo tanto, resultados desprovistos del rostro trágico del cante; de algún modo, castrando su poder semental para evidenciar la proliferación del dolor que le sirvió de nacimiento. Otra, constantemente recurriendo al análisis de sus raíces sociales y étnicas, y desoyendo en ocasiones la más elemental información musicológica; sirviendo, por lo tanto, resultados sociologistas y a menudo muy poco reposados.” (GRANDE 1999, p. 496).

7. Cf. CABA, Carlos; CABA, Pedro, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, Atlántico: Madrid, 1933; CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La copla andaluza: folclore*, EAUSA: Granada, 1985.

8. Cf., por ejemplo, MORENO NAVARRO, Isidoro, “El flamenco en la cultura andaluza”, en CRUCES ROLDAN 1996, p. 17.

9. MARVAUD, Ángel, *La question sociale en Espagne*, Félix Acran: Paris, 1910.

ANDALUCES, GITANOS Y FLAMENCOS

Hasta ahora, hemos concentrado nuestra atención en la imagen de “Andalucía”, es decir, en un fenómeno que, al menos a nivel geográfico-político, engloba una serie de identidades diferentes. En este sentido, vale la pena distinguir entre esta entidad y las personas que la constituyen, o sea, los andaluces. Que esta perspectiva no es un mero juego terminológico sino una problemática de un alto grado de complejidad, se deja demostrar claramente a través de una reflexión sobre un término que a veces sustituye la palabra “flamenco” en algunas publicaciones: el así llamado “arte gitano-andaluz”¹⁰. Obviamente, esta denominación se refiere a una discusión en torno al papel de los gitanos en la creación e interpretación del flamenco, tema igual de controvertido y marcado por posiciones extremas que el de la influencia árabe a que hemos aludido antes. Dejando éstas al lado, vale la pena destacar aquí un problema que está en la raíz de la discusión: Como acabamos de ver, los gitanos sirven en algunos discursos de rasgo distintivo de Andalucía, y podemos añadir, ese proceso de identificación se produce igualmente al revés, es decir, Andalucía sirve de rasgo para distinguir a los gitanos andaluces de los demás, dentro y fuera del Estado español. Sin embargo, se produce otra distinción entre los gitanos (andaluces) y los demás andaluces, que ya está muy patente en el prólogo de la colección de Antonio Machado y Álvarez, a quien se suele considerar uno de los padres de la flamencología¹¹. En su colección de *Cantes flamencos* equipara “flamenco” a “gitano” y lo opone a “andaluz”, y además asocia el último a una cierta decadencia estética.¹² Machado y Álvarez esboza aquí una el concepto de un flamenco auténtico, gitano en su opinión, opuesto a un estilo andaluz

10. Cf., por ejemplo, RÍOS RUIZ, Manuel, *Introducción al Cante Flamenco. Aproximaciones a la Historia y a las Formas de un Arte Gitano-Andaluz*, Ediciones Istmo: Madrid, 1972.

11. Machado y Álvarez introduce el prólogo con la frase siguiente: “Los gitanos llaman gachós a los andaluces, y éstos a los gitanos flamencos.” (MACHADO Y ÁLVAREZ, ANTONIO, *Cantes flamencos*. Recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), Ediciones Cultura Hispánica: Madrid, 1975 (Sevilla 1881), p. 37.

12. “Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose gachonales, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de flamencos, como sinónimo de gitanos, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc., etc.” (*ibid.*, p. 39).

degenerado, mixto y explotado comercialmente.¹³ Aunque las denominaciones de estas dos vertientes cambiaron varias veces a lo largo de la historia –para Manuel de Falla, por ejemplo, “flamenco” representaba la forma menos pura del “cante jondo”¹⁴, considerándolos, eso sí, ambos andaluces– lo esencial de su oposición, la de un flamenco “puro”, “auténtico” frente a un flamenco “comercializado”, o, en términos más neutrales, entre un valor de uso y un valor de cambio¹⁵ –sigue vivo y marca una parte considerable del discurso.¹⁶

Es de remarcar que tales conceptos de pureza iban muchas veces ligados a cuestiones de origen geográfico. Baste como ejemplo de estas asociaciones un pasaje de la pieza de teatro *La Lola se va a los puertos* de los hermanos Machado, del año 1929: “También hay un flamenco en compota, un moruno catalán, gitano de Badalona, para gente fina.”¹⁷ Obviamente, el factor gitano aquí no juega ningún papel en cuanto a la definición de lo auténticamente flamenco; en cambio, la ambientación en Cataluña pretende reforzar aquí el carácter comercializado de ese “flamenco en compota”. Una actitud comparable se manifiesta al atento lector también en una crítica dirigida al Concurso de Cante Jondo realizado el día de Corpus Christi del año 1922 en Granada, pronunciada por Ricardo Molina: “Aquellos artistas e intelectuales madrileños, vascos, catalanes, valencianos, congregados en Granada con motivo del concurso, como en un sínodo, para definir nada menos que la ortodoxia de un

13. *Ibid.*

14. FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas: Federico Sopena, Espasa Calpe: Madrid, 52003, pp. 167seq.

15. Para estos conceptos y su aplicación al flamenco cf. CRUCES ROLDÁN, Cristina (ed.), *El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: Centro Andaluz de Flamenco: Sevilla, 1996, pp. 26seq.

16. Cf. entre otros, ORTIZ NUEVO, José Luis, *Alegato contra la pureza*, Libros PM: Barcelona, 1996. Sin embargo, hay que constatar que también se nota en algunos autores la disposición a aceptar ambas facetas descritas como partes integrales del flamenco, debido a, por un lado, los resultados de investigaciones más recientes en las que se atestigua el aspecto “comercial” o, mejor, “profesional” del flamenco, un papel determinante en el desarrollo histórico del género, cf. LAVAU, Luis, *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea. Edición y prólogo de Gerhard Steingress, Signatura Ediciones: Sevilla, 1999; STEINGRESS, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Centro Andaluz de Flamenco: Jerez, 1993. Por otro lado, también se han puesto de relieve la práctica imposibilidad de separar los dos ambientes nítidamente, cf. CRUCES ROLDÁN 1996, *op. cit.*, p. 28.

17. MACHADO, Manuel; MACHADO, Antonio, *La Lola se va a los puertos*. Comedia en tres actos, Madrid: Rivadeneyra, 1929, citado por GRANDE 1999, *op. cit.*, p. 357. Para una interpretación de la escena, cf. *ibid.*

arte que ignoraban, tenía que provocar íntima y sorda irritación en los sumos sacerdotes de este arte.”¹⁸ Implícitamente, el autor de esta frase le quita al comité organizador la autoridad en cuestiones flamencas, ligando esto a su procedencia. Aunque tal actitud frente a los flamencólogos no es muy difundida (recordemos que los autores de algunos de los libros más importantes sobre el tema no eran andaluces ni a veces siquiera españoles¹⁹) sí que se nota una cierta negligencia respecto a, por un lado, influencias occidentales (la ópera italiana, la guitarra clásica, etc.) y, por otro, estilos musicales que se formaron sobre todo fuera de Andalucía y que se caracterizan por un alto grado de “mestizaje”, por ejemplo ciertas formas de flamenco-fusión o la rumba catalana²⁰. En este sentido, María Jesús Castro critica, respecto al caso de Cataluña, la Comunidad Valenciana y las Islas Baleares, la “perspectiva andalucista y estereotipada [de] la historia del género”²¹, que hasta entonces no había producido muchos estudios acerca del flamenco en las mencionadas regiones²², a pesar de que el flamenco empieza a documentarse en Barcelona, por ejemplo, casi contemporáneamente a Andalucía, acusando además estructuras sociales e inscribiéndose en corrientes estéticas absolutamente comparables.²³

REFLEXIONES FINALES ACERCA DE LA IMPORTANCIA DE LA CUESTIÓN EN LA ACTUALIDAD

Las tendencias hasta ahora esbozadas se prestan fácilmente a diversos discursos nacionalistas, cosa nada sorprendente, teniendo en cuenta

18. Citado por GRANDE 1999, *op. cit.*, p. 384.

19. Basten como ejemplos el gallego Machado y Álvarez, el madrileño Félix Grande, el argentino Anselmo González Climent o el paquistaní Azíz Balûch.

20. Para más informaciones sobre este fenómeno íntimamente ligado a los gitanos en Catalunya, cf. ÁLVAREZ, A. D. IGLESIAS, J. SÁNCHEZ, *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans*, Pagès Editors: Lleida, 1995.

21. CASTRO, MARÍA JESÚS, “Flamenc”, en Xosé AVIÑO (dir.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear VII: Música de participació i de noves tecnologies*, Edicions 62: Barcelona, 2001, p. 143.

22. Cabe hacer referencia, sin embargo, a una serie de trabajos realizados durante las últimas décadas: HIDALGO GÓMEZ, Francisco, *Sebastià Gasch: El flamenco y Barcelona*, Carena: Barcelona, 1998; ídem, *Cornellà flamenco*, Ajuntament de Cornellà de Llobregat: Cornellà de Llobregat, 2001.

23. Cf. MARTÍN CORRALES, Eloy, “Pre-flamenco en Barcelona a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX”, en *Candil. Revista de Flamenco / Peña Flamenca de Jaén XVIII/102* (1995), pp. 2271-2284.

que giran en torno a construcciones de identidades, sobre todo una nueva identidad andaluza opuesta, según Enrique Baltanás, a la ortodoxia española²⁴. Como hemos dicho, muy esquemáticamente se podrían sintetizar dos corrientes, una orientada hacia la construcción de “lo andaluz” a través del establecimiento de oposiciones a otras culturas con las que Andalucía entró en contacto a lo largo de su historia, y otra dando prioridad al aspecto social desde un punto de vista marxista. Dado que, en el fondo, ambas se ofrecen a una lectura en términos de identidad, se hace fácil su convergencia, llegando la investigación así a un enfoque marcadamente sociológico que, sin embargo, no excluye los discursos más tradicionales. Parece que esta convergencia permitió la sobrevivencia de discursos nacionalistas en tiempos de cambios profundos en la flamencología, anticipados ya por Luis Lavaur²⁵ y confirmados por los trabajos de Gerhard Steingress²⁶. Aunque los últimos también parten de un enfoque sociológico, considerando los principios del flamenco en el ambiente sociocultural del siglo XIX, rompen de manera clara con teorías que buscan las raíces flamencas en culturas mucho más antiguas a que ya hemos aludido anteriormente. Esta vertiente, si bien conserva reminiscencias terminológicas de ideas anteriores, dándoles a veces un nuevo contenido²⁷, muestra una actitud crítica frente a “apropiaciones” del flamenco dentro de ciertas estrategias políticas ligadas a ideologías nacionalistas²⁸. Frente a ella, existe otra corriente que recurre igualmente a herramientas y metodología sociológicas, pero que resalta muy explícitamente el carácter andaluz del flamenco que se manifiesta, según ella, en el reflejo de la estructura social “típicamente” andaluza,²⁹ dando así luz a una coexistencia de discursos nacionalistas y

24. Cf. BALTANÁS, Enrique, “The Fatigue of the Nation. Flamenco as the Basis of Heretical Identities”, en STEINGRESS, Gerhard (ed.), *Songs of the Minotaur - Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, Lit-Verlag: Münster/Hamburg, London, 2002, pp. 139-168.

25. *Op. cit.*

26. STEINGRESS, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Centro Andaluz de Flamenco: Jerez, 1993.

27. Por ejemplo, sigue empleándose la expresión “arte gitano-andaluz”, cf. STEINGRESS, Gerhard, “Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Unos apuntes sobre el origen post-romántico del género gitano-andaluz”, en CRUCES ROLDÁN 1996, *op. cit.*, pp. 83-102.

28. Cf. STEINGRESS, Gerhard, “El flamenco como Patrimonio Cultural o una construcción artificial más de la identidad”, en *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 1 (2002), pp. 43-64.

29. Cf. CRUCES ROLDÁN, Cristina, *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio, Signatura Ediciones: Sevilla, 2002, p. 23.

sociológicos. Gracias a ello, se dedica también a la colaboración en el proyecto del gobierno de Andalucía que aspira a convertir el flamenco en un bien de interés cultural (BIE)³⁰, un objeto de patrimonio cultural andaluz, proyecto que, como cabe destacar, ha suscitado bastantes críticas³¹.

Resumiendo y abstrayendo lo expuesto, aquella asociación tan inmediata entre el flamenco y Andalucía corresponde a una realidad extremadamente compleja y polifacética en la que se entretujan discursos múltiples. Parecen especialmente dignos de mención los aspectos siguientes:

1) La reciprocidad de las identificaciones, es decir, el flamenco sirve en la misma medida para construir una identidad andaluza como Andalucía o “lo andaluz” sirven para crear una identidad flamenca.

2) La creación de las identidades, tanto la andaluza como la flamenca, funciona a través de la construcción de un “otro” y la oposición de las dos entidades. Así, el flamenco se convierte en marcador de identidad andaluza frente a otras entidades geográfico-culturales, y su carácter andaluz distingue al flamenco de otras expresiones musicales. El respectivo “otro”, a su vez, puede ejercer una influencia en el propio que será valorada de manera positiva o negativa según los respectivos cánones estéticos, ideológicos, etc. En cuanto al flamenco o a Andalucía, el elemento árabe, por ejemplo, puede presentar en el discurso una contribución positiva al desarrollo histórico, mientras que se rechazan ciertas mixturas con estilos populares.

3) Las identidades se crean, por supuesto, no sólo a nivel “nacional”, sino en una multitud de niveles que afectan sólo partes de las sociedades nacionales. En el caso del flamenco, la discusión acerca de la participación de “payos” y gitanos en la creación de cante, toque y baile pone en duda la consistencia y coherencia de la lectura nacional-andalucista del flamenco a causa de la oposición marcante entre gitanos y “(los demás) andaluces”.

Teniendo en cuenta estos tres puntos, parece imprescindible andar con sumo tiento a la hora de basarse *a priori* en una asociación demasiado estrecha entre lo andaluz y el flamenco. Esto no significa, por supuesto, negar que el flamenco sea andaluz o que Andalucía sea un factor con-

30. Cf. *ibid.*, pp. 165-193; *eadem*, *El Flamenco como Patrimonio*, Sevilla: Bienal de Flamenco y Mailing-Andalucía, 2001; PLATA GARCIA, Fuensanta, “El flamenco y las políticas de protección, conservación y difusión del patrimonio cultural andaluz”, en CRUCES ROLDÁN 1996, pp. 149-158.

31. Cf., entre otros, BALTANÁS 2002, *op. cit.*, pp. 160seq.; STEINGRESS 1996, *op. cit.*, p. 83.

siderable en la historia del fenómeno, pero sí aspirar a una visión amplia y polifacética del flamenco que corresponda a la realidad actual del género.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, A., D. IGLESIAS, J. SÁNCHEZ, *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans*. Pagès Editors: Lleida, 1995.

BALTANÁS, Enrique, *Las columnas de Hércules. realidad o invención de Andalucía*, Signatura Ediciones: Sevilla, 1999.

—, “The Fatigue of the Nation. Flamenco as the Basis of Heretical Identities”, en STEINGRESS, Gerhard (ed.), *Songs of the Minotaur - Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, Lit-Verlag: Münster/Hamburg, London, 2002, pp. 139-168.

CABA, Carlos; CABA, Pedro, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, Atlántico: Madrid, 1933.

CANO, G. et al., *La identidad del pueblo andaluz*, Defensor del Pueblo Andaluz: Sevilla, 2001.

CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La copla andaluza: folclore*, EAUSA: Granada, 1985.

CASTRO, María Jesús, “Flamenc”, en Xosé AVIÑO (dir.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear VII: Música de participació i de noves tecnologies*, Edicions 62: Barcelona, 2001, pp. 143-171.

CRUCES ROLDÁN, Cristina (ed.), *El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: Centro Andaluz de Flamenco: Sevilla, 1996.

—, *El Flamenco como Patrimonio*, Bienal de Flamenco y Mailing-Andalucía: Sevilla, 2001.

—, *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio, Signatura Ediciones: Sevilla, 2002.

DELANNOI, Gil et TAGUIEFF, Pierre-André, *Théories du nationalisme. Nation, nationalité, ethnicité*, Editions Kimé: Paris, 1991.

FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas: Federico Sopena, Espasa Calpe: Madrid, 2003.

PEDRELL, Felip, *Cancionero musical popular español*, Tomo II, Boileau: Barcelona, 1958.

- GALA, Antonio, *Texto y pretexto*, Sedmay: Madrid, 1977.
- GIL BENUMEYA, Rodolfo, *Mediodía. Introducción a la historia andaluza*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones: Madrid, 1929.
- GONZÁLEZ ANTÓN, L., *España y las Españas*, Alianza Editorial: Madrid, 1997.
- GRANDE, Félix, *Memoria del flamenco*, Alianza Editorial: Madrid, 1999.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco, *Sebastià Gasch: El flamenco y Barcelona*, Carena: Barcelona, 1998.
- , *Cornellà flamenco*, Ajuntament de Cornellà de Llobregat: Cornellà de Llobregat, 2001.
- INFANTE, Blas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura: Sevilla, 1980.
- LAVAU, Luis, *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea. Edición y prólogo de Gerhard Steingress, Signatura Ediciones: Sevilla, 1999.
- LEBLON, Bernard, *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Cinterco: Madrid, 1991.
- MACHADO, Manuel; MACHADO, Antonio, *La Lola se va a los puertos*. Comedia en tres actos, Rivadeneyra: Madrid, 1929.
- MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio, *Cantes flamencos*. Recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), Ediciones Cultura Hispánica: Madrid, 1975 (Sevilla 1881).
- MARTÍN CORRALES, Eloy, “Pre-flamenco en Barcelona a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX”, en *Candil. Revista de Flamenco / Peña Flamenca de Jaén* XVIII/102 (1995), pp. 2271-2284.
- MARVAUD, Ángel, *La question sociale en Espagne*, Félix Acran: Paris, 1910.
- MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Revista de Occidente: s.l., 1963.
- MORENO NAVARRO, Isidoro, “Primer descubrimiento consciente de la etnicidad andaluza (1868-1890)”, en DOMINGUEZ ORTIZ, A. (dir.), *Historia de Andalucía*, vol. VIII, CUPSA-Planeta: Madrid, 1981, pp. 233-251.
- , “El flamenco en la cultura andaluza”, en CRUCES ROLDÁN 1996, pp. 15-34.

- ORTIZ NUEVO, José Luis, *Alegato contra la pureza*, Libros PM: Barcelona, 1996.
- PLATA GARCÍA, Fuensanta, “El flamenco y las políticas de protección, conservación y difusión del patrimonio cultural andaluz”, en CRUCES ROLDÁN 1996, pp. 149-158.
- QUÍÑONES, Fernando, *El Flamenco, vida y muerte*, Laia: Barcelona, 1982.
- RÍOS RUIZ, Manuel, *Introducción al Cante Flamenco*. Aproximaciones a la Historia y a las Formas de un Arte Gitano-Andaluz, Ediciones Istmo: Madrid, 1972.
- ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Credsa: Barcelona, 1966.
- STEINGRESS, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Centro Andaluz de Flamenco: Jerez, 1993.
- “Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Unos apuntes sobre el origen post-romántico del género gitano-andaluz”, en CRUCES ROLDAN 1996, pp. 83-102.
- *Sobre flamenco y flamencología*, Signatura Ediciones: Sevilla, 1998
- “El flamenco como Patrimonio Cultural o una construcción artificial más de la identidad”, en *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 1 (2002), pp. 43-64.
- STEINGRESS, Gerhard y BALTANÁS, Enrique (coords. y eds.), *Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco*, en Actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte, Mentalidad e Identidad Colectiva (Sevilla, junio de 1995 y 1997), Fundación Machado, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte: Sevilla, 1998.

El flamenco como música popular: Encontrando un lugar en la *popular music*

FRANCISCO BETHENCOURT LOBET

¿CÓMO ABORDAR EL FLAMENCO MÁS POPULAR?

A pesar de que en la actualidad se considere al flamenco un “arte universal”, vamos a delimitarlo desde un principio y a mostrar el enfoque desde el cual lo vamos a abordar. Si analizáramos muestras tras un laborioso trabajo de campo realizado por todos y cada uno de los pueblos del planeta, con pretensiones científicas y universalistas propias de un imperio transnacional como la Coca-Cola, podríamos llegar a conclusiones como que el flamenco es un “arte”¹, –como lo definen los que lo viven–, en cuanto que es baile, cante y toque –y por otras muchas razones–, pero, definitivamente, no es universal. Realmente, no nos interesa este tipo de generalizaciones –como, por ejemplo, “la música es un lenguaje universal”² o la música es la más social de las artes– propias del pensamiento moderno. Lo que realmente nos interesa es la difusión del flamenco en la actualidad por la “aldea global” que definía McLuhan³, ya que en estos últimos veinte años, más que nunca, ha traspasado sus barreras culturales llevado de la mano de sus propios protagonistas y, sobre todo, por los *mass media*.

El flamenco popular lo debemos estudiar en su contexto. Con esto, no nos referimos exclusivamente a Andalucía, ya que hoy en día la

1. El término *arte* como lo utilizan sus protagonistas, y nosotros de forma irónica haciéndonos con su lenguaje, es problemático ya que lleva en sí una fuerte carga de ideología burguesa y etnocéntrica.

2. Escuchar el cante del “Kejio” (Blas Córdoba) en el *Tango del Garraf* del último álbum de Chano Domínguez Septeto, *Oye como viene*. También lo podemos encontrar en DVD.

3. McLuhan, Marshall: *The global village: transformations in world life and media in the 21st century*. Oxford University Press: New York, 1989.

mayoría de sus artistas viven en grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Londres e incluso Yucatán⁴; lo debemos analizar en el lugar en el que se esté creando, ya que con la migración también existen flamencos que practican este arte en otros continentes e islas.

Debido a nuestra procedencia, al comenzar a estudiar música popular y flamenco, se nos plantearon nuevos enfoques para acercarnos a esta multiculturalidad formada por gitanos, payos y extranjeros. Sin tener una visión purista y unifocal, aprendimos que siempre aportamos algo de nosotros y de nuestra cultura o *background* cuando analizamos otro contexto cultural.

Tenemos que tener en cuenta que los flamencos que estudiamos han recibido su conocimiento, por un lado, de forma oral –por el ambiente cultural en el que han crecido y se han formado–, y por el otro, a través de los nuevos medios audio-visuales que siguen utilizando.

Para analizar el flamenco desde múltiples perspectivas, reflexionamos acerca de las fuentes de las que nos vamos a valer. Después de revisar las diversas lecturas, hemos decidido que debemos hacer uso de las fuentes científicas y de las que no lo son, ya que aunque carezcan de rigor científico, todas las fuentes orales, escritas y audio-visuales, nos aportan mucha información sobre la cultura que estudiamos; por ejemplo, los vídeos, DVD, películas, grabaciones de audio en formato CD o MD, partituras, libros, periódicos, fotografías, *flyers*, etc.⁵ Es más, consideramos que lo idóneo sería utilizar las distintas informaciones y músicas, a las que hacemos referencia en la discografía.

METODOLOGÍA

En el estudio sobre la *performance* flamenca optamos por una metodología sociológica y de la antropología, ya que nos interesa la relación existente entre la música y la sociedad que la produce, la consume y a la cual va dirigida. Además, en el pasado pensamos que un enfoque semiológico, a posteriori, nos aportaría sobre el significado intrínseco de la música en su propio contexto. Pero “La música es al mismo tiempo lo que somos cuando la componemos, interpretamos o escuchamos [...] la

4. Como reivindica Don Francisco Sánchez, más conocido como Paco de Lucía, en su DVD.

5. POST, Jennifer C.: “Research resources in ethnomusicology,” en Myers, H. (ed.): *Ethnomusicology. An Introduction*. MacMillan Press: London, 1992, pp. 403-422.

constitución de un objeto musical en la percepción intencional depende de nuestra experiencia musical cotidiana”⁶.

Aparte, vamos a dejar de lado otras aproximaciones –como la formalista, que no vamos a utilizar tampoco en esta ocasión–, ya que temíamos que al transcribir falsetas flamencas (de sus tablaturas) haciendo uso de nuestra notación occidental, sería esta misma herramienta, el análisis formal, la que utilizarían algunos musicólogos para menospreciar nuestro trabajo. La música es sonido y la notación es la representación de este mismo, como dice René Magritte en su famoso cuadro *Ceci n'est pas une pipe*. La notación es una herramienta muy útil pero, incluso, al interpretar una partitura o una tablatura, no podemos dejar de lado la carga cultural ya que el resto de la información proviene por transmisión oral.

En la actualidad, aprovechando los medios de los que disponemos, podemos registrar el sonido o “incluso mejor” la imagen, de manera que no sólo escucharemos la música y el ambiente de la actuación, sino que podemos analizar los gestos, las miradas, cómo tocan los instrumentos, cómo bailan, cómo sienten, y cuál es la actitud o la respuesta del público.

MARCO TEÓRICO

Al estudiar el flamenco como música popular debemos analizar algunas ideas de Ferdinand de Saussure⁷ sobre el significado de las palabras que nacen o se crean por sus diferencias; apoyándonos en una base teórica postestructuralista podemos criticar el etnocentrismo de nuestras presuposiciones sobre el lenguaje. Los significados de los conceptos *flamenco* o *música popular* no son absolutos, sino construcciones culturales e históricas. A posteriori en un estudio más profundo aplicaremos estas teorías a los estudios de *Popular Music* (por ejemplo, los realizados por Richard Middleton).

Algunas ideas posmodernas “*han afectado las perspectivas teóricas, los objetivos y las cuestiones de la etnomusicología reciente*” [...]; además “*algunos textos etnomusicológicos contemporáneos han ganado en sofisticación teórica, poder crítico y relevancia social en la medida en que se han emancipado de los vínculos (tal vez opresivos) que habían mantenido tra-*

6. PELINSKI, Ramón: Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística en *Analyse Musicale*. 2003.

7. SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de Lingüística general*. Alianza: Madrid, 1983.

dicionalmente con la etnología y la musicología. Dichos textos, liberados de una identidad disciplinar, buscan una inspiración más bien en las teorías posmodernas del postestructuralismo, del poscolonialismo, del posmarxismo y de la crítica feminista”⁸.

Por lo tanto, aunque “el posmodernismo signifique cosas distintas para personas distintas que viven en medios culturales diferentes”, nos quedaremos con el apoyo a “las políticas de lo local y particular, favorecer posiciones de pluralidad y diferencia y presentarse como defensores de la diferencia racial, sexual y étnica”⁹. Asumimos una posición relativista, desafiando posiciones etnocéntricas en nombre del pluralismo.

CONCEPTOS GENERALES

Tratar de definir en un ensayo qué es el flamenco en su totalidad sería muy pretencioso por nuestra parte, debido a su larga tradición. A pesar de que se le considere como *arte* tan sólo desde finales del siglo XVIII, vamos a centrarnos en el flamenco actual, el creado en el siglo XXI, y analizar algunos de sus precedentes más inmediatos del último cuarto de siglo XX, que son fundamentales para comprender cómo comenzaron a nutrirse recíprocamente el flamenco tradicional y las músicas populares urbanas.

El término “popular” es definido por la Real Academia como “*perteneiente o relativo al pueblo*”, “*que es peculiar del pueblo o procede de él*”, “*que es estimado o, al menos, conocido por el público en general*” o “*dicho de una forma de cultura: considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición*”.¹⁰ Es más, John Blacking afirma que en un principio “*desde que emerge nuestra propia especie [...] toda la música era popular, en cuanto que era compartida y disfrutada por todos los miembros de la sociedad*”.¹¹ En la actualidad, aún en ciertos círculos, la diferenciación entre la música folklórica, la popular y la académica –con cierta connotación cuando la llaman “cult”, “clásica” o “pura”– queda bien patente;

8. PELINSKI, Ramón: “Etnomusicología en la edad posmoderna” en PELINSKI, R: *Invitación a la Etnomusicología*. Akal: Madrid, 2000. pp. 283.

9. *Ibidem*, 8.

10. Definiciones 1-2-5-6 de *popular*. *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe: Madrid, 2001.

11. BLACKING, John: “Making artistic popular music: the goal of true folk” en MIDDLETON, Richard and HORN, David (eds) *Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities. Popular Music 1*. Cambridge University Press: Cambridge, 1981, pp. 9.

pero la diferenciación no es real, se debe al elitismo de una minoría, que se cree superior, por haber llegado a la abstracción intelectual. Sin embargo, sabemos que, hoy en día, los músicos no viven encerrados en una urna de cristal y, por ende, se influyen de otras músicas, de otros lenguajes y de otras culturas; esto mismo, es lo que les está sucediendo a los flamencos en la actualidad.

Cuando nos referimos coloquialmente a *música popular* hacemos referencia al éxito¹². En este caso podríamos incluso incluir en el Panteón a Bach, Beethoven y Mozart¹³, ya que siguen siendo populares y todavía se venden sus composiciones. Al hablar de *músicas populares urbanas* nos acercamos más a la definición de *popular music* anglosajona. Desde finales de los setenta, comenzaron a aparecer estudios dedicados a la *popular music* (como la tesis doctoral de Philip Tagg, leída en Suecia)¹⁴; pero realmente los años ochenta fue el periodo de mayor auge, años en que aparecen numerosas publicaciones de *popular music*, realizadas por Simon Frith, Richard Middleton, Lawrence Grossberg y del propio Tagg, los cuales empiezan a preguntarse: ¿Qué es la música popular? ¿Hay que diferenciarla de la música académica, folklórica tradicional?, ¿por qué hay que estudiarla?, ¿de qué herramientas metodológicas nos vamos a valer para su estudio? En un principio, se demostró que algo que había sido creado para la diversión podía ser estudiado, pero *“is something weird about taking ‘fun’ seriously or finding ‘fun’ in ‘serious things’”*¹⁵.

Sin embargo, éste no es el caso de toda la *popular music*; por esto mismo, debemos criticar sumamente la forma de desvalorar la música popular que tuvieron Adorno y los autores elitistas de la Escuela de Frankfurt, que tanto aportaron a la música académica con sus estudios de estética. Richard Middleton ya se ocupó en su momento de la Escuela de Frankfurt, como podemos leer en *Studying popular music*¹⁶.

12. Comentarios realizados por Pepe Habichuela tras sus clases magistrales de guitarra flamenca *“es buena la popularidad del flamenco, estamos en un buen momento”* Referencia al ser el flamenco cada vez más popular.

13. NETTL, Bruno: “Reflexiones sobre el siglo veinte: el estudio de los “otros” y de nosotros como etnomusicólogos”. *VII Congreso de la SIbE (Sociedad de Etnomusicología) Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Museo Nacional de Antropología: Madrid, 2002.

14. TAGG, Philip: *Kodak: 50 seconds of Television Music*. Göteborg, 1979.

15. TAGG, Philip: “Analysis popular music: theory, method and practice” *Popular Music*, 2, 1982.

16. Segundo capítulo del libro del profesor Middleton.

Cuando Adorno escribe sobre “las dos esferas de la música” comienza diciendo que “*la música popular, [...] es generalmente caracterizada por su diferencia de la música seria*”¹⁷, otra manera errónea de calificar a la música académica. Siguiendo aproximaciones formalistas, Adorno afirma que “*la estructura entera de la música popular está estandarizada*”, es más, no le interesa la música seria mala, que puede ser tan rígida y mecánica como la música popular.

Al igual que Peter Manuel, sabemos a qué tipo de música se está refiriendo en 1941; ya que en aquel entonces había escrito un prestigioso estudio en el que elogiaba al jazz que había llegado a Europa en los años veinte. Esto nos lleva a cuestionarnos de qué sirve este tipo de generalizaciones típicas de una retrógrada visión eurocéntrica, sobre lo cual John Blacking dice: “*Pop musicians are no less meticulous about rehearsal than symphony orchestras*”¹⁸.

Igualmente, los flamencos cuidan cada uno de los detalles a la hora de la ejecución en sus *performances*, aunque parezca todo muy espontáneo, dentro de la flexibilidad que tiene este arte. Al estudiar al flamenco como música popular observamos:

En primer lugar, encontramos el uso de palos flamencos, ritmos, cantes e instrumentos musicales¹⁹ –como la guitarra flamenca– en la *popular music*. Como ejemplos más recientes, en el ámbito internacional, tenemos la colaboración del guitarrista flamenco Vicente Amigo en el último álbum de Sting, *Sacred love*; y en el ámbito transnacional, la participación de Paco de Lucía y José Antonio Rodríguez en el último álbum *No es lo mismo* del cantante de pop español Alejandro Sanz.

En segundo lugar, vemos por el contrario el uso de instrumentos de la música popular –como el bajo eléctrico o la batería– y el uso de las nuevas tecnologías en el flamenco. Como ejemplo reciente que englobe estas características, destacamos el último disco de Enrique Morente, *El pequeño reloj*, en el cual se sintetizan perfectamente el respeto por “la tradición”, –con la recuperación de material en pizarra de los años 30 del siglo XX (por ejemplo, el toque de Ramón Montoya)–, con “la renova-

17. ADORNO, Theodor. W: “Sobre la música popular”, en *Guaraguao* 6 (15) 2002 [1941], pp. 155.

18. *Ibidem*, 11.

19. PLASTINO, Goffredo: *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sounds*. Routledge: New York and London, 2003. En “Introduction: Sailing the Mediterranean Musics” el Dr. Plastino utiliza un esquema que relaciona la *popular music* con la música mediterránea que nosotros transportamos a nuestro contexto.

ción”²⁰ incluyendo a las nuevas generaciones, como al bajista Alain Pérez, o al Niño Josele y a los productores Javier Limón y Carlos Jean, quien realiza arreglos y programaciones de música electrónica²¹.

En tercer lugar, observamos al flamenco como elemento de identidad musical de las nuevas generaciones. Nos referimos al flamenco más popular, el que tiene mayor difusión por los medios y sigue siendo flamenco, pero acercándose a las masas; por ejemplo, el último álbum de José Mercé, *Lío*, en el que encontramos letras que llegan más a las nuevas generaciones; otro caso es el álbum *María* de la Niña Pastori, muy influenciado por la estética de la música popular anglosajona.

En cuarto lugar, algunos hijos de las familias flamencas (Ketama, La Barbería del Sur, Navajita Plateá...), han recibido el absurdo nombre de *nuevos flamencos*; estos realizan *popular music* resultante de las influencias mediáticas, pero, al mismo tiempo, se identifican con él, e impregnan de sabor flamenco a sus composiciones. Por supuesto, el flamenco es la otra música que han aprendido por el contexto en el que se han criado y que viven. Por ejemplo, los Ketama, en su último álbum *Dame la mano*²² incluyen un DVD con una fiesta flamenca en la que participan su familia –los Carmona–²³ y más invitados; aquí reivindican que son flamencos.

En último lugar, y no por ello menos importantes, nos referimos a bandas (Ojos de Brujo, Elbicho...) y proyectos de músicas populares flamencas, que a pesar de sus grandes directos, suelen ser catalogadas como *world music* o híbridos producidos por la globalización²⁴. Éstos suelen tener mucha difusión; por ejemplo, el doble álbum de *Flamenco chill*. A su vez, algunos productores de música electrónica (como Cham-

20. BERLANGA, Miguel Ángel “Tradición y renovación: reflexión en torno al antiguo y al nuevo flamenco”, *Revista electrónica transiberia*. www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.html.

21. En los festivales WOMAD (World of Music Art and Dance) encontramos muchos músicos que hacen música tradicional y que añaden instrumentos electrónicos haciendo su música más interesante para el Global Pop o para la *Popular Music*.

22. www.damelamano.com/biografia.htm

23. Los Carmona son una de las familias gitanas granadinas, también reciben el nombre de los Habichuelas. CALVO, P. y GAMBOA, J.M.: *Historia-Guía del Nuevo Flamenco. El Duende de Ahora*. Guía de Música: Madrid, 1994.

24. GARCÍA CANCLINI, Néstor: “Noticias recientes sobre la hibridación” en *Actas del V y VI Congreso de la Sociedad de la SIBE: La má de guido: Sabadell, 2002*, pp. 5-24 y “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?” *Actas del III Congreso Iberoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*.

bao) utilizan temas de flamenco conocidos y les añaden bases electrónicas, para ser escuchadas en ambientes de discotecas.

No es nuestra intención clasificar las distintas músicas flamencas en grupos, ya que si las comparáramos, comprobaríamos que esto es absurdo; lo que nos interesa es mostrar ejemplos de música actual de flamencos que, de algún modo, puedan ser consideradas como *popular music*.

Lo mismo sucede con la etiqueta de *músicas étnicas*; ¿acaso no todas las músicas *clásicas* o *populares*, en cierto modo, pertenecen a una etnia y a una cultura? En este momento, el cantaor Diego El Cigala se encuentra de gira con el cubano Bebo Valdés, interpretando el álbum *Lágrimas negras*. Esta obra es un ejemplo de que la música puede tener todo tipo de influencias y seguir siendo tradicional. Los músicos disfrutaban aprendiendo de otras culturas, al igual, que lo hacemos nosotros. Diego El Cigala nos decía que “*cuando canto con Bebo Valdés al piano, Bebo no deja de ser cubano y El Cigala no deja de ser flamenco*”.

Tenemos que dejar de pensar que el flamenco es una *música pura*; debemos conservar el tradicional, como patrimonio histórico, y rehabilitarlo, pero tampoco debemos frenar la creatividad de los flamencos en el siglo XXI. Está tan relacionado con la música popular que “*El flamenco ha vuelto a demostrarnos que, además de ser música, es una fuente generadora de negocio. La Feria Mundial del Flamenco de Sevilla, a la cual han asistido 20.000 personas en dos años, es una plataforma de comercialización internacional de todos los artículos y servicios relacionados con este arte*”²⁵, siendo patrocinada por Turismo de Andalucía.

CONTEXTO HISTÓRICO

Como adelantábamos en la metodología, el flamenco debemos estudiarlo en diversos contextos; y con esto no nos referimos exclusivamente a las distintas provincias andaluzas. Si estudiáramos los orígenes del flamenco, por supuesto, nos tendríamos que centrar en Andalucía como *melting pot*, formado a través de su historia por una rica amalgama de culturas (íberos, fenicios, cartagineses, griegos, romanos, árabes, germanos y gitanos) que han contribuido a la riqueza de nuestra lengua y tradiciones. En parte, esta diversidad se refleja en lo variopintas que son nuestras músicas folklóricas y populares.

25. Presentación de la Feria Mundial del Flamenco, que se celebra al mismo tiempo que el WOMEX (World Music Expo) en Sevilla en octubre del 2003.

No nos vamos a detener en debates partidistas de flamencólogos e historiadores que discuten sobre a quién pertenece, o a quién no, el flamenco. Nos interesa centrarnos en el flamenco del siglo XXI, en el cual, gitanos, payos y extranjeros conviven, aportando sus diferencias. Por lo tanto, debemos analizarlo en el lugar en el que se esté creando, ya que con la migración y la diáspora –como adelantábamos–, también existen flamencos que practican este arte en otros continentes e islas. Concluimos con la idea de que por procedencia geográfica y cultural, tendríamos que situarlos en Andalucía y en la zona de Levante; sin embargo, hoy en día los podemos encontrar en Madrid y en Barcelona, lugares que, por su mejor comunicación con otros países y por sus infraestructuras (estudios de grabación, locales de actuación, etc.), son las nuevas ciudades del flamenco. Por supuesto, no podemos olvidarnos de Jerez, Cádiz, Sevilla, Córdoba y Granada... ya que quizás sea en estas ciudades donde todavía se vive con más intensidad el flamenco y donde los artistas muestran más respeto por su tradición.

Pero, ¿qué sucede con las nuevas generaciones granadinas? Por un lado, encontramos músicos que están inmersos en la *popular music* o en el *global pop* que no se llegan a identificar con su propia cultura. Sin embargo, hay otros jóvenes que se han influenciado y, aunque incluyan elementos o instrumentos de la música angloamericana, mantienen sus raíces; dentro de este grupo, hay algunos jóvenes músicos que toman al flamenco como un elemento de identidad musical. Aunque podríamos citar múltiples ejemplos y hablar de *nuevo sonido flamenco*, estos jóvenes flamencos que hoy hacen música popular han tenido como antecesoras a otras bandas –como Alameda y Triana– o artistas –como Camarón de la Isla– que abrieron las puertas y realizaron álbumes como *La leyenda del tiempo*, que aún hoy siguen siendo referencia. La *popular music* era la música de la época que les había tocado vivir. En la actualidad, el flamenco ha surgido de la convivencia de culturas: se sigue enriqueciendo, ya que no es impermeable a las nuevas influencias.

El encuentro de culturas y de sus músicas no es algo nuevo, pues se ha dado desde la antigüedad a lo largo de la historia. Es un tema de actualidad muy importante, tanto musical como cultural, en el que constantemente hablamos de globalización, migración, emigración, etc. Hoy en día, vemos que en las grandes ciudades multiculturales se producen mezclas de diversas etnias, que viven en un constante tira y afloja entre sí, principalmente por razones económicas. Pero no tenemos que irnos muy lejos, ya que esto mismo sucede en Granada: como consecuencia de esta convivencia entre payos, gitanos y extranjeros, nace un encuentro entre culturas, sin estar forzada esta fusión. Cada uno de los músicos

aporta la música que ha aprendido desde su niñez, por el contexto en el que ha crecido o los medios que ha recibido. La música se modifica y se enriquece, al haber músicos de distintas latitudes que han recibido diferentes educaciones y aprendizajes.

CONCLUSIÓN

En este breve ensayo, hemos tratado un tema muy actual que trae a la luz muchas polémicas. Este tema del “flamenco como música popular” merece un amplio estudio²⁶, sin embargo, hemos querido aportar nuestra perspectiva.

A principios del siglo XXI, la dicotomía existente entre el flamenco *tradicional* y el *renovador* se está diluyendo, debido a un constante proceso de retroalimentación. Llegados a este punto, podemos considerar al flamenco como una música popular. Esto no excluye que siga siendo folclórico o que exista un flamenco clásico. Hemos tenido la oportunidad de conversar con algunos artistas flamencos (Paco Cortés, Enrique Morente, Pepe Habichuela, etc.). Éstos, por un lado, muestran un tremendo respeto por la tradición, el pasado, el cante hondo y el toque antiguo (aunque realicen una revisión crítica); por otro lado, tratan de innovar, con la tímbrica, la armonía, etc. Esto lo consiguen modificando sus herramientas de expresión o añadiendo nuevos instrumentos, armonías, gestos, que poco a poco van formando parte del flamenco. Como toda música *de transmisión oral*, el flamenco se modifica constantemente.

Como afirma Keller, “*Los mas media producen uniformidad [...] La popular music es un producto internacional con influencias principalmente angloamericana*”²⁷. Esta influencia se da en la forma musical, la instrumentación, la tímbrica, la armonización; sin embargo, no deberíamos considerarlas como contaminación acústica, ya que tenemos ante nosotros todas estas músicas populares y tradicionales, y nos identificamos con las que nos son más afines; también existe la multi-identidad.

Para concluir, el flamenco, que ha salido de sus fronteras naturales, ya no se puede considerar una música aislada ni minoritaria; muestra de

26. En este momento un joven investigador catalán, Xavier Moreno se encuentra realizando un doctorado con Richard Middleton en la Universidad de Newcastle y su tesis doctoral aborda el tema *Productos híbridos en el flamenco*.

27. KÉLLER, Marcelo: “*La Popular Music come riflesso dei conttati nellàrea maditerranee*”. En Magrini, Tulia: *Antropologia della musica e culture mediterranee*. Mulino: Bolonia, 1993. pp. 133.

ello es la mayor popularidad que tiene en la actualidad y cómo llega a otros espacios que no son “los antiguos cuartos”²⁸, los patios, los cafés cantantes, las peñas... Como decía Bob Dylan, *los tiempos están cambiando* y el flamenco también, lo que no se puede consentir es aislarlo en una vitrina para que se quede caduco. Tenemos que conservar e impulsar tanto el flamenco tradicional como el innovador, que ambos en la actualidad son cada vez más populares.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor, W.: “Sobre la música popular”, en *Guaragua* 6 (15) 2002 [1941], pp.155- 190.
- ARBELOS, Carlos: *Granada Flamenca*. Colección general: Granada, 2003.
- BERLANGA, Miguel Ángel: “Tradición y renovación: reflexión en torno al antiguo y al nuevo flamenco” en *Trans iberia*. Número 1, Noviembre 1997. www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm
- BLACKING, John: “Making artistic popular music: the goal of true folk en MIDDLETON, Richard and HORN, David (eds.) *Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities*. *Popular Music* 1. Cambridge University Press: Cambridge, 1981, pp. 9-14.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2 vols.). Cintero: Madrid, 1988.
- CLEMENTE, Luis: *Flamenco!!! De evolución*. Lapsilázuli: Sevilla, 2002.
- CLIFFORD, James: “La autoridad etnográfica” en CLIFFORD, James: *Dilemas de la cultura*. Gedisa: Barcelona, 1995. pp.39-77.
- FRITH, Simon: “Hacia una estética de la música popular”, en CRUCES, Francisco (ed.) *Las Culturas Musicales*. Editorial Trotta: Madrid, 1987. pp. 413-437.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: “Noticias recientes sobre la hibridación” en *Actas del V y VI Congreso de la Sociedad de la SIBE: La má de guido: Sabadell*, 2002, pp.5-24
- GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco* Madrid: Círculo de lectores. 1995.
- POST, Jennifer C.: “Research Resources in Ethnomusicology” en MYERS, Helen (ed.) *Ethnomusicology. An Introduction*. MacMillan: London, 1992, pp. 403-422.

28. Comentarios de uno de mis maestros de guitarra flamenca Paco Cortés en una entrevista sobre el espacio en el flamenco, El Realejo, Granada.

- KÉLLER, Marcelo: “La *Popular Music* come riflesso dei contatti nell’area mediterranea”. En MAGRINI, Tullia: *Antropologia della musica e culture mediterranee*. Il Mulino: Bologna, 1993. p. 133 y ss.
- MANUEL, Peter: “Andalusian, Gypsy and Class identity in Contemporary Flamenco Complex” *Ethnomusicology*, vol 33, nº 1 Winter 1989. Also <http://ukjstor.org>.
- MIDDLETON, Richard: *Studying Popular Music*. Open University Press: Milton Keynes, 1990.
- CALVO, P. y GAMBOA, J.M.: *Historia-Guía del Nuevo Flamenco. El Duende de Ahora*. Guía de Música: Madrid, 1994.
- PELINSKI, Ramón: “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística” en *Analyse Musicale*. 2003.
- “Etnomusicología en la edad posmoderna”, en PELINSKI, R.: *Invitación a la etnomusicología*. Akal: Madrid, 2000, pp. 283- 297.
- PLASTINO, Goffredo: *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sounds*. Routledge: New York and London, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general*. Alianza: Madrid, 1983.

DISCOGRAFÍA

- Alejandro Sanz: *No es lo mismo*, Wea Latina, 2003.
- Camarón de la Isla: *La leyenda del tiempo*, Polygram Iberica, S.A. 1979.
- Chambao. *Chambao: Flamenco chill*. Sony Music Spain, 2002.
- Chano Domínguez: *Septeto, Mira cómo viene*, DVD, Lola Records SA, 2002.
- Diego El Cigala y Bebo Baldés: *Lágrimas Negras*, CD. BMG, Spain, 2003.
- ElBicho: *ElBicho*. Dro East West S.A., 2004.
- Enrique Morente: *Omega*, Karonte, 1996.
- Enrique Morente: *El pequeño Reloj*, Virgin Records y Emi Odeon, 2003.
- José Mercé: *Lío*, Virgin Records España S.A, 2002.
- Ketama: *Dame la mano*, CD y DVD fiesta flamenca. Universal Music, 2002.
- Niño Josele: *Niño Josele*, BMG, Music, Spain, 2003.
- Ojos de Brujo: *Barí*, 2002.
- Paco de Lucía: *Francisco Sánchez*, DVD Universal Music Spain, 2003.
- Sting: *Sacred Love* DVD, y CD, A&M Records, 2003.
- Vicente Amigo: *Ciudad de las Ideas* BMG, 2000.

El oyente ecléctico

MARTA GARCÍA QUIÑONES

En 1962 Theodor W. Adorno iniciaba su *Introducción a la sociología de la música* con una interesante clasificación de los tipos de actitud musical¹. Al tiempo que reconocía la necesidad de una investigación empírica lo más amplia posible sobre las condiciones de la escucha musical en la sociedad de su tiempo, se aventuraba a proponer, a modo de hipótesis, una tipología de la escucha. Los tipos definidos por Adorno parten del concepto de *adecuación* de la escucha a la obra musical escuchada –una adecuación que se juzga en función de la capacidad del oyente para desvelar, por medio del reconocimiento atento de las estructuras musicales, el significado del que es portadora la obra. El mayor o menor grado de adecuación a la obra da lugar a una jerarquía de actitudes, una escala de tipos de oyentes en cuya cúspide se encuentra el *experto* –oyente modélico capaz de penetrar las estructuras de la forma musical– y en cuya base se situaría el oyente *de entretenimiento* o *distráido*, cuyo “modo de escucha específico es el de la distracción o la desconcentración, interrumpida quizás por bruscos instantes de atención o reconocimiento”², y que considera la obra musical como mera fuente de estímulos. Entre uno y otro Adorno menciona los tipos del *buen oyente*, el *consumidor de cultura*, el *oyente emocional* y el *resentido*.

1. La clasificación de los tipos de actitud musical constituye el primer capítulo de la obra, titulado “Typen musikalischen Verhaltens” (Tipos de actitud musical). Véase: ADORNO, T.W.: *Einleitung in der Musiksoziologie*, en *Gesammelte Schriften, Band 14*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M., 1973, pp. 178-198. [Las citas incluidas en el texto han sido traducidas por la autora.]

2. *Op. cit.*, p.195.

Cada uno de los tipos de la clasificación representa un modo específico de aproximación a la obra musical, esto es, una escena primigenia en la que dialogan el oyente y la obra. No se trata, sin embargo, de una clasificación abstracta, desprovista de contexto empírico. Aunque Adorno puntualiza, al principio del capítulo, que “el canon que guía la construcción de los tipos no se refiere únicamente, como en las encuestas empíricas de orden puramente subjetivo, al gusto, a las preferencias, a las aversiones y costumbres de los que escuchan”³, su clasificación incluye referencias a obras, autores y estilos; alude a la extracción social de cada uno de los tipos, y observa incluso cómo ésta varía en función de los países. En conjunto, nos encontramos aquí con la construcción de un modelo ideal a partir de una labor de recolección prolongada, aunque no protocolizada, de datos empíricos –resultado de muchos años de experiencia y reflexión sobre el papel social de la música. Sin duda el propio Adorno alude a esta condición cuando describe los tipos de oyente como *puntos de cristalización* (“Kristallisationspunkte”)⁴ –modelos teóricos destinados a orientar ulteriores investigaciones empíricas.

Entre los tipos de oyente descritos, Adorno otorga una especial relevancia al oyente *de entretenimiento*, que ocupa el grado inferior dentro de su jerarquía de la escucha –por debajo sólo se encontraría el *indiferente a la música*–, pero que en cambio sería el primero en cuanto a su importancia estadística. Al observar la gran cantidad y variedad de situaciones de escucha que abarca este tipo, llega incluso a preguntarse si vale la pena que la tipología se extienda más allá⁵. Como en escritos anteriores⁶, Adorno acepta la división entre *música seria* y *música popular* y asocia la escucha distraída sobre todo con las canciones de éxito

3. *Op. cit.*, p. 180.

4. “Sin embargo los tipos no están pensados de manera arbitraria. Son puntos de cristalización, determinados por consideraciones fundamentales sobre la sociología de la música”. En ADORNO, T.W.: *Einleitung in der Musiksoziologie*, en *Gesammelte Schriften, Band 14*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M., 1973, p. 179.

5. “Desde el punto de vista cuantitativo, el tipo predominante es sin duda el que escucha música como entretenimiento y nada más. Si sólo se tuvieran en cuenta criterios estadísticos y no el peso de cada tipo en la sociedad y en la vida musical, ni en las posiciones típicas respecto al objeto, entonces el tipo de entretenimiento sería el único relevante”. *Op. cit.*, p.192.

6. Véase *Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la escucha* (ADORNO, T.W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, en *Gesammelte Schriften, Band 14*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M., 1973, pp. 14-50) o *Sobre música popular* (ADORNO, T.W.: *On Popular Music*, en *Essays on Music*, edited by Richard Leppert, University of California Press: Berkeley, 2002, pp. 437-470).

–resultado de procesos de producción y consumo estandarizados. Sin embargo, en su argumentación aparecen también dos elementos que rompen la relación unívoca entre el oyente *de entretenimiento* y un determinado gusto o género musical. Nos referimos, por un lado, a lo que Adorno denomina *música de entretenimiento elevada* (“gehobene Unterhaltungsmusik”), que amplía el campo de los géneros musicales objeto de la escucha distraída. Así, según Adorno, el ámbito del oyente *de entretenimiento* sería una *miscelánea* –un contenedor conceptual que incluiría al que trabaja con la radio encendida, al que baila al ritmo de la música ligera, pero también al que, quizás con el ánimo de enriquecer su vida espiritual, escucha *música de entretenimiento elevada*⁷. Por otro lado, al reconocer la hegemonía ideológica de la escucha *de entretenimiento*, Adorno toma en cuenta la posibilidad de que, dentro de este campo hegemónico, se reproduzcan las diferencias sociales: el oyente de clase baja buscaría en la música ligera sólo estímulo y distracción, mientras que el oyente de clase alta entendería su experiencia de escucha *distraída* (de *música de entretenimiento elevada*) en términos de cultura⁸. Según observa Adorno, el oyente *de entretenimiento* “sólo podrá ser descrito de manera adecuada en el contexto de los medios de comunicación de

7. “El gran número de oyentes de entretenimiento justifica la hipótesis de que su tipo sería el misceláneo del que habla la sociología americana. Probablemente bajo esta denominación se agrupa una gran heterogeneidad. Se podría imaginar una clasificación que abarcara desde el que no es capaz de trabajar sin el ronroneo de la radio, pasando por el que mata el tiempo o contiene la soledad gracias a una escucha que le permite hacerse la ilusión de que a su alrededor siempre suceden cosas, o el que aprecia la música como medio de relajación, o el grupo, que no cabe minusvalorar, de los que poseen un genuino sentido musical pero, por su exclusión de la cultura en general o de la cultura musical en particular y su posición en la cadena productiva, no pueden participar de la música verdadera y se contentan con productos en serie”. En ADORNO, T.W.: *Einleitung in der Musiksoziologie, in Gesammelte Schriften, Band 14*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M., 1973, p. 194.

8. “El tipo del oyente de entretenimiento es el que corresponde a la industria cultural, ya sea que ésta se adapta a él según su propia ideología, o bien que lo produce o lo solicita. Quizás la pregunta aislada por la prioridad está mal planteada: ambos están en función de la situación social, en la que producción y consumo están integrados. Desde el punto de vista social, el tipo del oyente de entretenimiento podría relacionarse con el fenómeno observado a menudo, aunque sólo en relación con la conciencia subjetiva, de una ideología unitaria nivelada. Habría que investigar si las diferencia sociales observadas en esta ideología también se dan entre los oyentes de entretenimiento. Una hipótesis sería que la clase inferior se abandona de manera racional al entretenimiento, mientras que la clase superior, de manera idealista, lo concibe en términos de espíritu y cultura y elige en función de eso. La tan difundida música de entretenimiento elevada responde precisamente a este compromiso entre ideología y escucha efectiva”. *Op. cit.*, pp. 192-193.

masas, de la radio, el cine y la televisión”⁹, que en los Estados Unidos, ya desde hacía décadas, habían irrumpido en el marco ideal de atención que encarnaba la institución romántica del concierto, transformando por completo el diálogo entre el oyente y la obra y expandiendo los límites del concepto de evento musical. La gran difusión de los medios de masas y el poder de la industria cultural en los Estados Unidos ofrecían un anticipo de la situación que pronto se iba a imponer en Europa y el resto del mundo.

Cuarenta y dos años después de la escritura del texto de Adorno, la exposición cotidiana a los medios de masas y el aumento del nivel de estímulos recibidos por la audiencia, han provocado una ulterior transformación de las condiciones de la escucha, que ha reforzado la hegemonía del oyente *de entretenimiento* y a la vez la ha enriquecido con nuevos matices. La tipología de Adorno, más allá de su innegable intención prescriptiva y jerárquica, nos invita precisamente a repensar el vasto ámbito de la escucha de entretenimiento desde nuestra realidad actual y a describir nuevos tipos de oyente adaptados a los usos sociales de la música de hoy en día. La utilidad de estos tipos consistiría, como en el caso de Adorno, en proporcionar modelos teóricos y abrir líneas a la investigación empírica.

EL TIPO DEL OYENTE ECLÉCTICO

En este contexto me atrevo a proponer, a modo de hipótesis, el tipo del oyente *ecléctico* como forma evolucionada del oyente *de entretenimiento* y como actitud de escucha relevante en nuestro entorno musical. Trasplantado al terreno de la escucha musical, el *eclecticismo* se definiría como una actitud general de apertura hacia nuevas experiencias sonoras, que iría acompañada, sin embargo, de un bajo nivel de identificación con lo que escuchado. Así, el oyente ecléctico se caracterizaría por haber llevado a cabo una deconstrucción de sus prejuicios musicales –una operación que eventualmente lo pondría a salvo tanto de las condenas en bloque como de los entusiasmos típicos del seguidor de un cierto estilo o género.

Como es fácil comprobar observando, cualquier sábado por la tarde, una cola ante la caja de la Fnac, la *amplitud de horizontes* determina hoy en día los hábitos de compra de gran cantidad de consumidores –espe-

9. *Op. cit.*, p.195.

cialmente consumidores urbanos que ya han alcanzado la treintena— en cuyas discotecas cohabitan sin aparente conflicto cds de flamenco, electrónica, música brasileña y cantautores más o menos comprometidos —una mezcla que, hace sólo un par de décadas, cuando la militancia estética y política todavía era un valor, hubiera parecido escandalosa, impensable. El oyente ecléctico cultiva cierto exotismo de salón, resultado de la difusión en el mercado discográfico internacional de tradiciones musicalmente alejadas de la nuestra. Ya sea por efecto de la globalización, o por una avidez de novedades que ha convertido los experimentos vanguardistas de *extrañamiento sensorial* en una práctica cotidiana, el campo cultural y comercial se ha ampliado y enriquecido con material musical insólito y con ello se ha expandido el universo acústico de una parte importante de la audiencia. Esta actitud de escucha *abierta* distinguiría al oyente *ecléctico* del oyente *de entretenimiento* —el cual, según Adorno, “es consciente de ser un *low-brow* y hace de su mediocridad virtud”¹⁰—, acercándolo en cambio al snobismo del *consumidor de cultura*, con el que mantiene también un vínculo estrecho.

No obstante, la aceptación del eclecticismo como opción estética —incluso su ascensión progresiva a la cima de lo moderno y *cool*—, es sólo uno de los elementos que intervienen en la escucha ecléctica —quizás ni siquiera el más importante. Además de la ideología estética, habría que tomar en cuenta otros factores, como la omnipresencia de los estímulos musicales tanto en espacios públicos como privados, la extensión de eventos musicales que facilitan la escucha distraída (y con ella una nueva relación del oyente con el contexto espacial), y las facilidades tecnológicas para la manipulación y reproducción del material musical. Todos estos elementos crean las condiciones necesarias para una baja identificación con lo escuchado, que no implica necesariamente una escucha desconcentrada o inatenta, pero sí favorece la libertad del oyente para fluctuar entre diversos niveles de atención. En conjunto, la acción de los medios de masas, ya subrayada por Adorno, y la saturación acústica resultante, plantean una nueva escena de escucha en que el contexto sonoro desborda y transforma la relación oyente-obra, potenciando en cambio la interacción entre el oyente (*ecléctico*) y el contexto. Para analizar esta nueva situación nos parece útil recurrir a la descripción de un contexto musical paradigmático: el Festival Sónar de Música Avanzada que se celebra en Barcelona cada año, a finales de junio, y que el verano pasado alcanzó su undécima edición.

10. *Ibidem.*

EL OYENTE ECLÉCTICO EN SU CONTEXTO: EL FESTIVAL SONAR (DE DÍA)

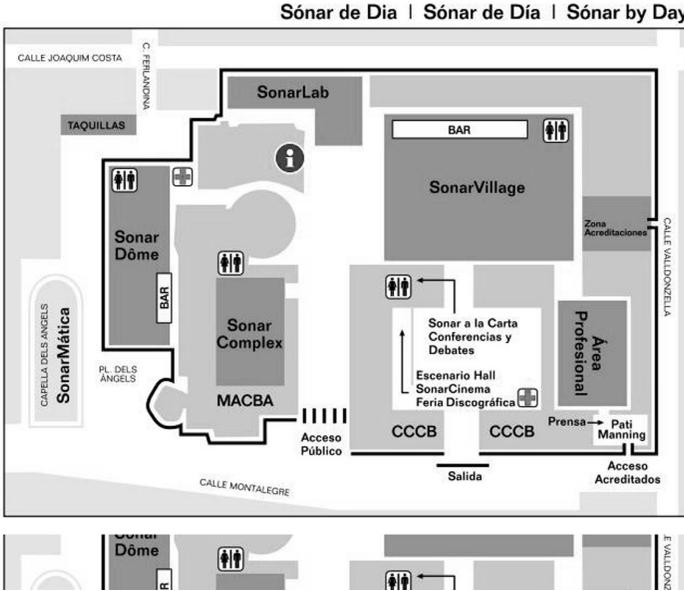
El oyente *ecléctico* es el destinatario ideal del Sónar –un festival que, año tras año, frente a otros festivales de música electrónica, ha ido cobrando fama de estar particularmente abierto a todo tipo de influencias. Esta intención está claramente recogida, por ejemplo, en el programa de la última edición (la del 2004), donde se habla de un cartel “donde lo trasgresor y lo popular se dan la mano”, “de por sí colorista y abierto, en el que caben desde la electrónica de toda la vida hasta el pop contemporáneo, el microhouse, el electro, el jazz o el post-rock”¹¹. Si se examina la programación para entender qué se esconde bajo este eclecticismo o, lo que es lo mismo, para averiguar qué es lo que los organizadores entienden *por música avanzada* (una denominación que desde hace años prefieren a la de *música electrónica*) se llega a la conclusión de que con el adjetivo *avanzada* el Sónar defiende una idea de lo electrónico en su acepción más general, que es también la más revolucionaria. Lo electrónico está tomado aquí no como un género o estilo –ni siquiera como un supragénero–, sino como un conjunto de procesos y herramientas de composición y manipulación del sonido que no se asocian sólo a la música de baile, ni a la experimentación vanguardista, sino a la experiencia musical *tout court*. A la luz de este concepto, el eclecticismo aparece como una opción estética inevitable.

Esta opción estética es reforzada por las condiciones físicas en que se produce la escucha, especialmente durante las sesiones diurnas (el Sónar de Día), que se desarrollan en un recinto cerrado dentro de la trama urbana de Barcelona: los edificios contiguos del Centro de Cultura Contemporánea (CCCB) y el Museo de Arte Contemporáneo (MACBA), dos de las instituciones culturales más activas de la ciudad. Como se puede apreciar en el mapa incluido en la página siguiente¹², la morfología del complejo CCCB-MACBA es bastante complicada, e incluye tanto espacios abiertos –una plaza de tierra (la plaza Joan Corominas, entre el CCCB y el MACBA, bautizada como SónarVillage), una plaza dura (la plaza dels Àngels, frente al MACBA, llamada SónarDôme), otro espacio

11. El programa del Sónar apareció publicado como suplemento especial del diario barcelonés *El Periódico* con el título de *El Periódico del Sónar* (sin fecha). Para más información sobre la edición del 2004: <http://www.sonar.es/2004/esp/home.cfm> [última consulta: septiembre 2004].

12. El mapa procede de la web del Festival Sónar, concretamente de la página siguiente: <http://www.sonar.es/2004/esp/img/como/mapas.pdf> [última consulta: septiembre 2004].

situado al lado del MACBA (el SónarLab)–, como cerrados –el interior claro y luminoso del MACBA, donde se desarrolla la programación del SónarComplex, y el interior del CCCB, en cuyo hall se monta el Escenario Hall–, además de distintas zonas de paso –como el patio interior del CCCB y múltiples pasillos y trayectos interiores.



Leyendo bien el mapa, la organización aprovecha los espacios cerrados para crear ambientes de concierto, de mayor tensión y mayor densidad acústica. Estos puntos de mayor concentración se equilibran con actuaciones en espacios al aire libre –el ambiente de *chillout* del SónarLab, con sus hileras de tumbonas playeras; la pretendida rusticidad (moqueta de imitación de césped incluida) a medio camino entre concierto y *chillout*, del SónarVillage; la carpa urbana del SónarDôme–, que invitan a una escucha más relajada.

Es bastante habitual que en los espacios diurnos del Sónar se confundan los sonidos que proceden de escenarios distintos, y en general se puede apreciar que la distribución espacial está pensada para que la música salga al encuentro del público. Así, por ejemplo, cerca del SónarLab se escucha aún la música del SónarVillage. De camino al SónarDo-

me se perciben los ritmos que salen de la sala SónarComplex. E incluso se coloca un escenario en una zona de paso –el Escenario Hall, que recoge al público en tránsito desde el patio interior hacia las plantas de exposición del CCCB, y viceversa. El resultado es que las sensaciones acústicas actúan como un hilo conductor, atrayendo y conduciendo a los asistentes de un escenario a otro. La disposición del espacio, en definitiva, invita a dejarse llevar por la impresión del momento. La libertad del visitante consiste entonces en dejarse atrapar –trazar sus recorridos entre los distintos ambientes en función de los sonidos que va escuchando y de su propio estado de ánimo. Y en cada situación su actitud de escucha va variando también: de la atención militante del SónarComplex (público en pie) al rato de charla tranquila frente al escenario del SónarVillage (público desparramado sobre la moqueta); del recogimiento en penumbra de los conciertos audiovisuales del MACBA (público sentado en sillas dispuestas en filas), a la relajación ensimismada (tumbonas individuales) del SónarLab.

Además se observa que –al contrario de lo que sucede en otros festivales– la distribución de los músicos en los diversos espacios no obedece a una separación estilística o genérica clara. Es cierto que en el SónarComplex y en el Hall suelen programarse lo que de manera bastante vaga se acostumbra a denominar *propuestas más arriesgadas y experimentales*. También es verdad que el SónarVillage suele acoger actuaciones en la órbita del hiphop o influenciadas por ritmos *calientes*. Sin embargo ningún escenario se dedica en exclusiva a un cierto estilo de música electrónica, ninguno se dirige a un público determinado. La variedad que ofrece cada escenario, sumada a la gran cantidad de actuaciones programadas, garantizan el movimiento continuo de los asistentes, el flujo constante de gente de un sitio a otro que es tan característico del Sónar.

Por otro lado, en las sesiones se observa que, a pesar de que el programa del festival indica si se trata de una actuación en vivo o de una sesión de dj, la diferencia entre uno y otro evento es difícil de percibir para un oyente que no conozca la técnica o al músico en cuestión. Cuando en una actuación se emplean secuencias grabadas o sonidos generados electrónicamente, el resultado muestra una homogeneidad que es propia del material –en muchos casos se pierde prácticamente la sensación del directo. Además, la actitud corporal del músico que manipula un plato, una mesa de mezclas, un laptop, se sitúa en el extremo opuesto al músico de concierto: inclinado sobre sus mandos, a veces incluso sentado, con poco contacto visual con el público, aislado acústicamente por

el uso de los cascos, sus posibilidades de comunicarse, más allá de la mera difusión de lo producido, son más limitadas.

En definitiva, tanto el eclecticismo estético como las nuevas pautas que rigen la relación entre los elementos implicados en el evento, dibujan una situación de escucha en la que el oyente encuentra mayores facilidades que en un concierto tradicional para desvincularse de la música que se le ofrece. La contrapartida de este nuevo estado de cosas es que el espacio de actuación y la disposición del oyente adquieren mayor relevancia. Por un lado, la relajación del vínculo estrecho que se establecía entre el músico y el público fortalece la relación entre el sonido y el espacio, y con ello los factores ambientales pasan a primer plano. En el Sónar, como hemos visto, la estudiada planificación de los contextos de escucha actúa prácticamente como un motor, marcando el ritmo del festival.

Pero también, por otro lado, el público disfruta de un margen mayor de libertad. De hecho la movilidad continua convierte al visitante en una especie de dj ambulante, que samplea de un escenario a otro, que percibe y aprecia las mezclas, los ecos, los cambios de volumen al aproximarse o alejarse de cada espacio. En ese sentido –y no en el meramente *festivalero*– tiene sentido hablar de un *protagonismo de la gente* por encima del programa musical y quizás encontrar incluso otro significado a la machacona obsesión con que cada año se repiten las fotos de masas y las cifras de asistencia. Los lazos de *dependencia* de que hablaba Adorno para referirse al oyente *de entretenimiento*, al que comparaba con el fumador y con el alcohólico¹³, parecen haberse relajado en el contexto de la escucha *ecléctica*, precisamente en razón de una menor identificación emotiva. Como se declara con gran lucidez en el prólogo del catálogo del 2003, en el fondo la participación en el Sónar consiste en “sencillamente, estar”¹⁴.

13. “La tendencia a convertirse a la dependencia es inherente a los vínculos sociales y no es fácilmente reprimible. Como consecuencia del conflicto todos los esquemas de comportamiento que la dependencia libera de manera atenuada, sin que influyan demasiado sobre la moral del trabajo y la sociabilidad dominantes: la posición tolerante de la sociedad frente al alcohol y la aprobación social del tabaco. El mismo sentido tendría la dependencia musical de cierto número de oyentes *de entretenimiento*”. En ADORNO, T.W.: *Einleitung in der Musiksoziologie*, en *Gesammelte Schriften, Band 14*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M., 1973, p. 194.

14. *Sónar 2003. 10 Festival Internacional de Música Avanzada*, Advanced Music, Barcelona, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.W.: *Einleitung in der Musiksoziologie*, en *Gesammelte Schriften, Band 14*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M., 1973, pp. 178-198.
- ADORNO, T.W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, en *Gesammelte Schriften, Band 14*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M., 1973, pp. 14-50.
- ADORNO, T.W.: *On Popular Music*, en *Essays on Music*, edited by Richard Leppert, University of California Press: Berkeley, 2002.
- El Periódico del Sónar*, suplemento de *El Periódico*: Barcelona, 2004, sin fecha.
- Sónar 2003. 10 Festival Internacional de Música Avanzada*, Advanced Music: Barcelona, 2003.

La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985¹

MARITA FORNARO BORDOLLI

La investigación que presentamos en este trabajo sobre la radiodifusión y el disco en Uruguay constituye el primer acercamiento sistemático al tema para el país, y es, a su vez, una continuación del proyecto *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920-1940*². A partir del enfoque propuesto en dicho proyecto, en el que se relacionaba, fundamentalmente, partituras populares y discos de 78 r.p.m., se plantea como objetivo fundamental de este nuevo trabajo explorar las relaciones entre música almacenada comercializada, música radiodifundida y cultura popular escrita. El análisis se centra en el período 1920-1985; acotamos con estas fechas el lapso estudiado, para cubrir desde los comienzos de la comercialización de discos de pasta hasta el año en que finalizó el período de dictadura militar que comenzó en 1973.

Los principales campos de reflexión del trabajo son:

- a) Cómo se elabora el paisaje sonoro doméstico, con especial atención a su componente musical.
- b) Qué repertorios ofrecieron la radio, el disco de 78 r.p.m. y el disco de 33 r.p.m. durante el período considerado.
- c) Cómo se vinculan radiodifusión y cultura popular escrita.

1. Este artículo presenta resultados del Proyecto I+D *La radiodifusión y el disco en Uruguay: un estudio de oralidad mediatizada*, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República de Uruguay.

2. Marita Fornaro y Samuel Sztern: *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920-1940*. Montevideo, Universidad de la República, 1997; Marita Fornaro: "Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay, 1920-1950. *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, 2001, Vol. I, pp. 711-732.

La metodología de trabajo continuó el modelo utilizado en la investigación sobre música popular e imagen gráfica, es decir, se atendió especialmente a la realimentación entre diferentes tipos de fuentes; en esta nueva etapa se relevó información de prensa escrita, archivos sonoros y fotográficos de radiodifusoras y de sellos fonográficos, grabaciones inéditas y comercializadas, folletos de propaganda, y se realizaron entrevistas a diferentes tipos de protagonistas: creadores, intérpretes, gestores culturales, empresarios de sellos discográficos.

LA RADIO EN EL URUGUAY: COMIENZOS Y EVOLUCIÓN DE UN NUEVO PAISAJE SONORO DOMÉSTICO

En un país que a mediados de siglo se consideraba próspero, con escasa población y una importante clase media, con un nivel de alfabetización excepcional en América Latina, la historia de los medios masivos de comunicación presenta también aspectos a remarcar. Uno de ellos es la presencia temprana de la radio y ciertos aspectos pioneros en su programación.

La radio uruguaya inicia sus transmisiones regulares en Montevideo, la capital, en abril de 1922, apenas diecisiete meses después de que se iniciara a nivel mundial (1920, KDKA, en Estados Unidos), cuando la filial uruguaya de General Electric comienza a emitir con un transmisor de 10 vatios de potencia. El mismo año se inician las transmisiones de *Radio Paradizábal*, primera radiodifusora que, a nivel mundial, emite publicidad.³ La multiplicación de emisoras y las notas periodísticas sobre la intensa venta de receptores evidencian la aceptación de la novedad. Este temprano desarrollo de la radiodifusión en el país significa una rotunda modificación del paisaje sonoro doméstico, en el que, hasta entonces, predominaba la música interpretada por la familia, ya por transmisión oral o a partir de la partitura popular de doble hoja en ediciones para canto y piano, de las que se publicaron millones de piezas sólo en el Río de la Plata – Buenos Aires, prioritariamente, y editoras de Montevideo⁴. A la interpretación del piano, protagonizada en general por las niñas y jóvenes de la burguesía local y, ocasionalmente, de otros instrumentos como el violín, debe agregarse la audición de música almace-

3. Para una cronología de la radio en Uruguay, *cfr.* Ildelfonso Beceiro: *La radio y la TV de los pioneros. Cronología y anécdotas de un fenómeno uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

4. Para este tema, *cfr.* Máximo Perrotti: *Síncopa y contratiempo. Memorias de una editorial musical*. Buenos Aires: Perrotti, 1993; Marita Fornaro y Samuel Sztern: *op. cit.*

nada de reproducción mecánica, ejecutada en pianos automáticos (pianolas) y por cajas de música, sobre todo las de discos de cartón como soporte.

La radio tuvo una inmediata consecuencia en el consumo de música, ya que permitió una mayor difusión de la producción local e internacional. La radio aporta un espacio electroacústico que incluye los siguientes productos musicales: irradiación de música grabada en discos; programas musicales en vivo desde los estudios de las emisoras, desde sus propias fonoplateas, y desde escenarios de diverso tipo (teatros, tablados carnavalescos...); propagandas comerciales; propagandas políticas. A estos hay que agregar una presencia “secundaria”, diegética y no diegética, en radioteatros, programas cómicos, noticiarios, “cortinas” (sintonías).

Una consecuencia inmediata del comienzo de la radio es el aumento de la difusión de los repertorios locales, por dos razones fundamentales:

- a) El disco de pasta, si bien fue muy popular, constituyó prioritariamente un bien de consumo de la clase media alta y de una aristocracia local, no sólo por el precio de los aparatos reproductores sino también por la exigencia de continua adquisición de los registros de moda.
- b) Uruguay fue clara periferia de Buenos Aires en cuanto a la grabación de estos discos, ya que hasta la década de 1940 no se editan comercialmente discos en el país. La inicia el sello *Son d'Or*, con producción continuada hasta hoy en día (su archivo sonoro ha constituido una de las fuentes de información fundamentales para este trabajo).

Junto a la música, también se introduce la voz radiodifundida: “speakers”, relatores de fútbol, monologuistas, y, muy especialmente, los actores de radioteatros, género que alcanza una relevante popularidad. Estas “voces sin cuerpo” son aún recordadas en numerosas entrevistas, y, un aspecto que debe señalarse, también son muy recordados los efectos sonoros.

ESPECIFICIDADES DEL LENGUAJE RADIOFÓNICO Y SOLUCIONES LOCALES

La investigación se ha ocupado especialmente de los mecanismos mediante los que la industria radiofónica uruguaya procuró paliar dos características que podían considerarse negativas en este tipo de comunicación: el carácter unidireccional y la ausencia de imagen.

Para complementar la base de comunicación “uno a muchos” de la radio, se estimularon mecanismos de participación popular, entre los que se destacan las fonoplateas, la comunicación telefónica y por correo, los concursos con voto de los oyentes.

El término fonoplatea se aplicó a auditorios preparados específicamente para la transmisión de espectáculos en vivo producidos por las propias emisoras. Estos espectáculos fueron, en su gran mayoría, musicales, pero también tuvieron marcada importancia los radioteatros y la presentación de artistas internacionales del mundo del cine. Las fonoplateas aportaban a la transmisión una ilusión de participación: en un radioteatro, en la presentación de un espectáculo musical, el oyente podía transformarse en parte del contexto emisor: si bien no protagonista, es el público a la vez testigo y generador de ambiente incluso desde el punto de vista sonoro. Es interesante detenerse en esta relación entre grabación y presentación en vivo. En su trabajo clásico sobre economía política de la música, Jacques Attali plantea que, una vez instaurado el mecanismo de la adquisición de música grabada, “*la representación no sobrevivirá sino cuando sea útil para la promoción del disco, o para artistas para los que el disco no puede ser un mercado importante. Para aquellos que entran en el disco, la representación en público se convierte en simulacro del disco: el público que, en general, conoce ya las grabaciones del artista viene a escuchar la réplica viviente*”⁵. El análisis de los documentos sobre la convocatoria de las fonoplateas, y sobre la marcada rivalidad de las emisoras por contratar a figuras internacionales, muchas de ellas pertenecientes al mundo del teatro y del cine, nos lleva a plantear que, en este caso, la presencia en vivo del artista es también un mecanismo de promoción de la propia emisora que, según abundantes testimonios, redundaba en su audiencia en otros eventos no musicales. Y que el oyente que buscaba estar en la fonoplatea no sólo procuraba escuchar la “réplica viviente”, sino formar parte “viva” también –como aparece en el discurso de muchos entrevistados– del mundo de la radiodifusión. Quizás pueda arriesgarse la reflexión de que, en el mundo de repetición de música almacenada que constituye la emisión normal de música en la radio, el espectáculo en vivo de la fonoplatea rescata, siguiendo las reflexiones del propio Attali, la fiesta de la interpretación, recupera el “*carácter festivo y religioso de simulacro de sacrificio*”⁶. Las

5. Jacques ATTALI: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI, 1995. pp. 128-129.

6. Jacques ATTALI, *op. cit.*, p. 149.

grabaciones conservadas por varias emisoras permiten apreciar de cuánto tiempo de emisión se disponía para el ceremonial que rodeaba la interpretación musical: la descripción pormenorizada de circunstancias de arribo de “la estrella”, de rituales de recibimiento, de aspectos del escenario, incluso de los movimientos del artista: la palabra sustituyendo la imagen. Y una especie de “duplicación” del oyente/espectador: el que integra ese contexto, agraciado en el sorteo o reparto de entradas –en ocasiones obtenidas mediante el “sacrificio” de hacer cola para acceder al escenario privilegiado– y el que, a su vez, escucha desde su ámbito doméstico, de alguna manera representado por aquél.

A través de otro camino, la comunicación telefónica tuvo también mucha importancia para la comunicación radial. En la emisión de música popular fue fundamental este medio para programas que alcanzaron el máximo *rating* y que se mantuvieron durante décadas. Aquí tenemos dos mecanismos de éxito:

- a) los programas en los que se solicitaba la irradiación de temas musicales. Cada fonograma era encabezado por la voz del locutor y el pedido del oyente, quien incluso podía dedicar la canción elegida. Aquí la música cumplía frecuentemente una función vinculada con relaciones personales, la más frecuente, la vieja función de la canción como vehículo del mensaje amoroso
- b) los concursos en los que los oyentes votaban y decidían sobre la popularidad de temas y/o intérpretes enfrentados. De estos eventos, que constituyeron un recurso muy utilizado en la década de 1960 por varias emisoras, con apoyo del teléfono, encontramos numerosos antecedentes durante el vaciado de datos de revistas especializadas (en uno de los mecanismos de realimentación entre la prensa escrita y la industria fonográfica de los que nos ocuparemos más adelante).

En cuanto a la limitación de la ausencia de imagen, la radio recurrió a un discurso marcadamente descriptivo, en el que los locutores detallaban escenografías, vestuario de los artistas, etc. Pero más aún, buscaban mecanismos de replicación –¿sustitución?– de las industrias basadas o con inclusión de imagen: la descripción de una foto editada en un periódico, y un caso máximo, el relato de películas, como aparece ofrecido en la publicidad de CX36 “Centenario Broadcasting” insertada en varios números de la revista *Cancionera* en la década de 1940: “Los domingos, una película completa relatada por Don Dal a las 9.45”.

LA RELACIÓN ENTRE CULTURA POPULAR ESCRITA Y RADIODIFUSIÓN

Hasta mediados de siglo, la prensa escrita (periódicos, revistas de diferente temática, revistas especializadas) alimentó el consumo de productos radiofónicos a través de dos mecanismos fundamentales: las noticias sobre eventos radiales –incluyendo el humor sobre ellos– y la publicidad paga. Pueden citarse:

- a) La publicidad de venta de aparatos.
- b) La publicidad general de las emisoras, y la específica de determinados programas.
- c) Los distintos tipos de noticias sobre acontecimientos radiales: desde el anuncio de su acontecer a la crítica profesional, incluyendo notas, entrevistas, reportajes fotográficos.
- d) Las crónicas humorísticas sobre el impacto familiar y social de la radio.

Tomemos como ejemplo un número de marzo de 1952 de la revista de humor *Peloduro*. En ella encontramos por los menos cinco referencias importantes a la música y radio: la carátula, destinada a “Pérez Mambo y su mejor bongosero”, en caricatura alusiva a la visita a Montevideo de Dámaso Pérez Prado y su orquesta, utilizada para hacer humor sobre diferencias internas dentro de un partido político; dos chistes gráficos que aluden a la relación radio/televisión y al poder de la radio como testigo de acontecimiento; publicidad de emisoras y de ventas de aparatos.

Las revistas especializadas de edición uruguaya, así como las editadas en Argentina y comercializadas en Uruguay, tienen un marcado auge entre 1930 y 1950. *Cancionera* constituye el ejemplo más paradigmático de realimentación entre la industria de la prensa escrita y oral. Surge en 1930, y, a medida que pasan los años, dedica progresivamente más espacio a comentar los eventos radiofónicos, sin abandonar sus clásicas secciones como la publicación de letras de canciones, propósito fundamental en el origen de la publicación. La importancia que se da a las programaciones de las cada vez más numerosas emisoras se refleja incluso en el nombre de la revista, que hacia finales de la década de 1940 pasa a llamarse *Cancionera-Radionía*; por otra parte, en el diseño de sus carátulas se incluyen constantemente dibujos de micrófonos, válvulas, diales. Interesan para esta investigación las secciones como “Sintonizando”, a cargo del crítico “Oído Etéreo”, cuya lectura sorprende en la

minuciosidad del comentario, que atiende a niveles técnicos no usuales en la crítica de música popular de la época. Debe anotarse además un nivel de exigencia que está lejano del tono de alabanza y complacencia de la crítica en periódicos e incluso en el resto de la revista. Las críticas aludían concretamente a performances en vivo, citando emisora, intérprete, horario, en este estilo:

CX14 “El Espectador”

Tenor Álvarez: En la canción mejicana *Quiéreme mucho*, bien. En *La Flor del Palmar* se acercó mucho al micrófono y “ahogó” la voz. Cantó también el tango *Dímelo al oído*, pero no nos gustó (octubre 14, hora 13).

CX22 FADA

Rufina Bárcena. Esta cancionista cantó el fox *El perfume de tus besos*, no nos gustó. *Las vidalitas*, regular. *Atropellá nomás*, esta ranchera mejor. Recomendamos cante más suave. Los guitarristas, bien (octubre 14, hora 23).

Cancionera, Año IV, Número 144, 24 de octubre de 1934.

El número de intérpretes y la variedad de emisoras y horarios citados indican la continua presencia de programas de música en vivo, muchos de ellos con intérpretes que no podían acceder al disco.

Otro aspecto que muestra con claridad la realimentación entre la prensa escrita y las actividades radiofónicas son los *Censos de popularidad radial* organizados durante varios años, el primero de ellos en 1947. El mecanismo implicaba la entrega en la redacción de la revista de un cupón-voto numerado, que era publicado en ella; la emisión de voto era recompensada con la participación en un sorteo. Las votaciones suponían, además de elegir un artista, marcar la popularidad de los diferentes géneros de audiciones radiales. Así, la publicación de los resultados en enero de 1948 indica que el primer lugar en votos lo obtiene un actor que interpreta monólogos cómicos; el segundo, un dúo de actores de radioteatro; el tercero, también un actor de teleteatro, animador y locutor. Recién en cuarto y quinto lugar aparecen cantantes⁷. La revista

7. Los premiados son Juan Carlos Mareco “Pinocho”, en monólogos con textos de Wimpi, popular humorista; los actores Blanca Burgueño y Juan Carlos Chiaino, y Gualberto González. Los cantantes más votados son Roberto Lister y “La Gitana Mora”, nombres olvidados totalmente en las siguientes décadas.

comenta la formación de “comités barriales de apoyo” a diferentes artistas, otro camino de participación activa de los oyentes. Un dato a anotar es que los intérpretes de música popular más votados en ese momento no aparecen en absoluto en el mercado del disco, y han desaparecido de la memoria colectiva.

La folletería publicitaria es también muy importante. En ella, como también sucede con las partituras populares, se vinculan radiodifusión y disco. Este tipo de propaganda impresa es especialmente numerosa en la década de 1940. Las principales empresas internacionales editan en Buenos Aires y distribuyen en Argentina y Uruguay folletos mensuales. Así, por ejemplo, en el *Desfile musical* publicado por Odeón Columbia, se invita a escuchar los programas radiales donde se difunden sus ediciones discográficas, y, a la vez, se ofrecen los “combinados Marconi”, que permiten escuchar radio y discos. Hemos ubicado decenas de estos boletines, enviados a domicilio de sus clientes por empresas uruguayas. *La Voz de RCA Víctor. Revista de novedades y comentarios musicales* era el boletín correspondiente a la otra gran compañía. En él se promocionaban discos de música académica y popular y aparatos reproductores, se incluían biografías, argumentos de películas musicales, y secciones como “Informes útiles”, donde se trataban temas relacionados con el disco y la música.

LA MÚSICA COMERCIALIZADA: SOPORTES Y REPERTORIOS⁸

En el período estudiado, la música es comercializada en los siguientes soportes:

- a) Rollos para pianos automáticos. Hemos tenido acceso a colecciones privadas, y a instrumentos para acceder a la audición de ellas⁹. Predominan absolutamente, en concordancia con la función de estos instrumentos, las especies coreográficas: tangos valeses, rancheras, foxtrots¹⁰. En cuanto a repertorios internacionales, es de destacar el abundante número de piezas de origen español.

8. Participó en la determinación de repertorios –muy resumida para este artículo– el Prof. Washington Benavides, quien también integra como investigador el Proyecto de investigación del que aquí se presentan resultados.

9. El organero Sergio Silvestri contribuyó en este aspecto de la investigación. En su taller fue posible grabar ejecuciones de piezas nacionales y extranjeras, y registrar el trabajo de restauración de un instrumento de intensa historia.

10. Sobre caracterización de estos repertorios, *cf.* Marita FORNARO y Samuel SZTERN, *op. cit.*

- b) Discos 78 r.p.m.: al repertorio ya citado deben agregarse las especies líricas, el repertorio “gauchesco”, diálogos cómicos, jazz-bands, y un diversificado repertorio internacional, que sigue las modas brasileña –*baiones*, *marchinhas*–, cubana-rumbas, congas– y mexicana– *corrido*, *jarabes*, y las vertientes de la canción mexicana.
- c) Discos de vinilo y cassetes. Estos soportes tienen un papel fundamental en la difusión del repertorio local que encuentra su auge desde mediados de la década de 1950 y durante todo el período de dictadura militar. En discos LD se editan, en la década de 1960, las grandes figuras de la canción popular, base de lo que luego sería identificado como *Canto Popular Uruguayo*¹¹, y, ya durante el gobierno anticonstitucional, Sondor, el ya citado sello fonográfico uruguayo, edita a la mayoría de los integrantes de ese movimiento. El éxito de esta producción es tal que el sello pierde la concesión de catálogos internacionales ante la disminución del mercado de sus productos frente a las expresiones de música popular que se identifican con la resistencia al régimen dictatorial. Los repertorios editados en vinilo son muy variados: canción de raíz tradicional, música “típica” (denominación reservada para el tango y especies relacionadas), músicas “tropicales” uruguayas (la llamada cumbia), pop y rock nacional, candombe¹² –jazz, candombe-beat... El disco de vinilo es también el principal soporte en el que se comercializan las modas internacionales –continuación de la función asumida por el disco de 78 r.p.m.– y, especialmente, el llamado “folklore” argentino, movimiento de proyección de músicas tradicionales, con cuartetos como Los Chalchaleros y Los Fronterizos como modelo más adoptado, que alcanzó muy marcada difusión en Uruguay.

Para el período que comprende los años inmediatamente anteriores y los correspondientes al régimen dictatorial, deben señalarse dos aspectos que tienen que ver con el disco como objeto en sí mismo, además de soporte musical:

- a) Aparecen ediciones muy cuidadas en cuanto a arte gráfico; artistas plásticos destacados firman carátulas para figuras del *Canto Popular*, la fotografía se integra al diseño con piezas valiosas.

11. Para una caracterización general de este movimiento, *cfr.*: Carlos MARTINS: *Música popular uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo, Centro Latinoamericano de Economía Humana/Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

12. Candombe: principal manifestación de música afrouruguaya.

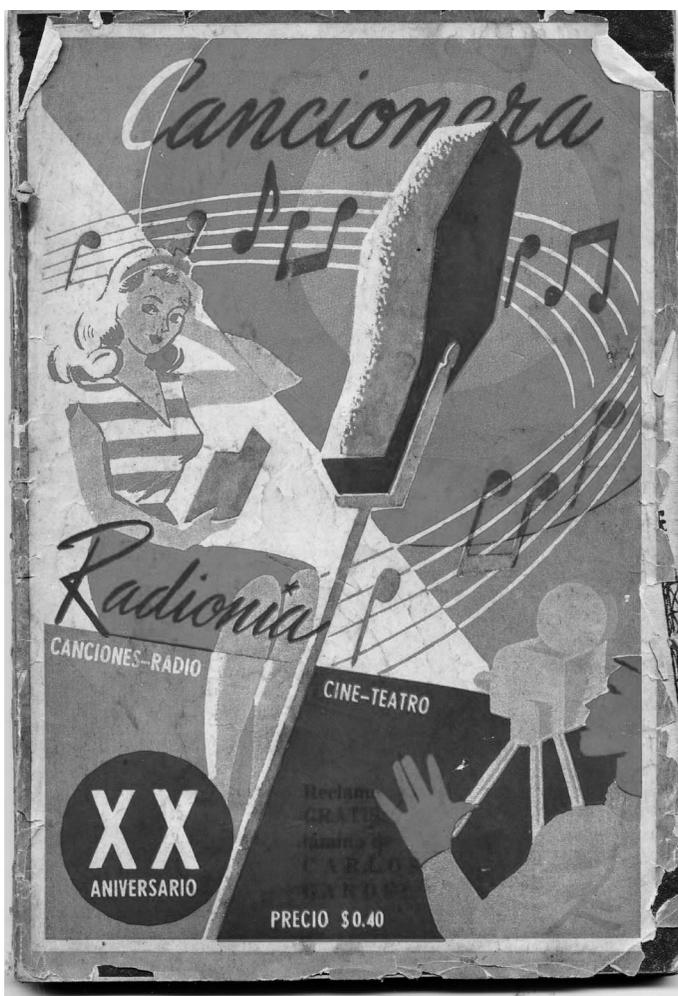
- b) Aparece la “copia”, de vinilo a casete, de casete a casete. En el medio local y durante este período, este procedimiento tiene significados más allá de la “piratería” de motivación económica: el soporte “clandestino” se transforma en símbolo de resistencia. El disco escondido, el casete copiado e incluso encargado a copiar –floreció una pequeña industria de copias realizadas en Buenos Aires y vendidas a una “red” de clientes “confiables” ideológicamente, con el grado de riesgo de este comercio durante el período– se cargan de connotaciones extramusicales: su posesión es una manera de formar parte de esa comunidad simbólica de los que resisten al gobierno anticonstitucional.

El paisaje sonoro doméstico evoluciona durante todo este período; el espacio electroacústico crece, y, en proporción inversa, la interpretación de música en el entorno familiar disminuye. El “objeto musical” ha seguido un largo camino de desplazamiento, desde la partitura hacia la música almacenada, reproducible. Sin embargo, la música que puede “poseerse” y reproducirse no desplaza a la radio: estadísticas de la década de 1970 ubican a Uruguay como segundo país de América Latina en número de radioemisoras por habitantes y primero en número de radio-receptores¹³.

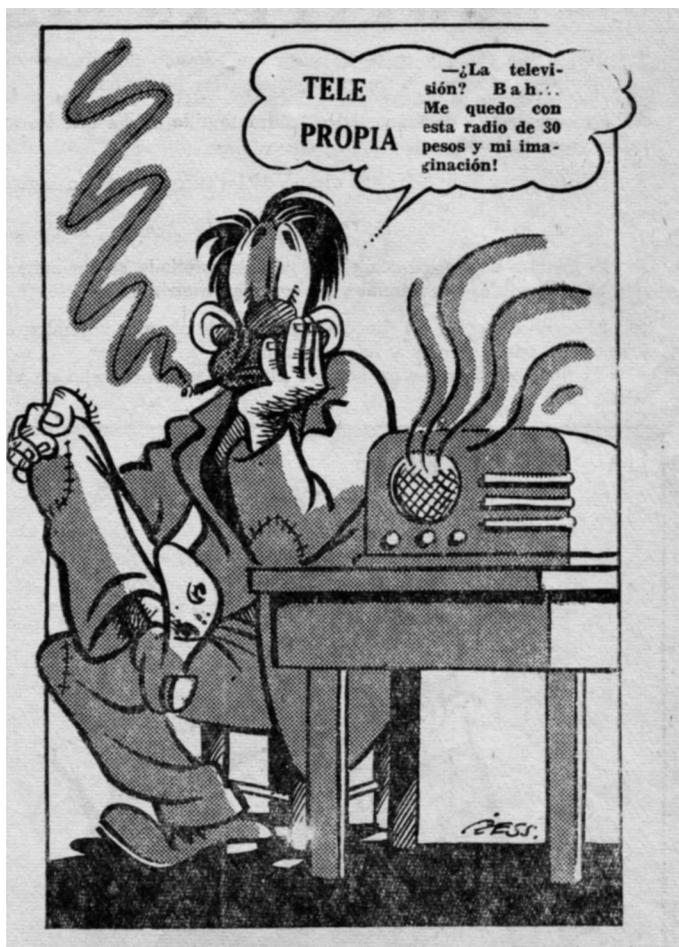
A lo largo de la investigación, la radio, el disco y la casete se perfilan entonces como formidables agentes en la constitución de una identidad musical local, a la vez que vehículos de conexión con países y modas musicales que, sucesivamente, fueron integrando el imaginario de los uruguayos. Esa identidad local se fortificó en la etapa en que estos agentes fueron objeto de censura y destrucción. Citamos, para terminar, un producto representativo del papel de esta música popular en la construcción identitaria: el disco de vinilo *Los Olimareños, Estadio Centenario. Si esto no es el pueblo...*¹⁴ que recoge el recital del dúo Los Olimareños en su regreso al país luego del exilio político, cuando, en el emblemático Estadio Centenario, miles de uruguayos los acompañaron en el canto, sin importar la calidad de la *performance* arriba o abajo del escenario. Aún se comercializa, ya digitalizado. Porque así quedó “grabado”.

13. Antonio PASQUALI: *Comunicación y cultura de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 219.

14. El recital tuvo lugar el 18 de mayo de 1984. Editado por el sello Ceibo ese mismo año.



Tapa de la revista *Cancionera-Radionía*. Edición especial XX aniversario.
Núms. 793-794. Montevideo, 10 de mayo de 1950.



Humor gráfico en relación con la radio y la competencia de la televisión.
Revista *Peloduro*, editada en Montevideo. Marzo de 1952.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTALI, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- AAVV: *Sesenta años Carve*. Montevideo: Radio Carve, 1988.
- BARBERO, Raúl E.: *Por siempre Carve*. Montevideo: Radio Carve, 1998.
- BECEIRO, Ildelfonso: *La radio y la TV de los pioneros. Cronología y anécdotas de un fenómeno uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.
- FORNARO, Marita: "Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay: 1920-1950". *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Begoña Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- FORNARO, Marita y SZTERN, Samuel: *Música popular e imagen gráfica en el Uruguay, 1920-1940*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.
- MARTINS, Carlos: *Música popular uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo, Centro Latinoamericano de Economía Humana/Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- PASQUALI, Antonio: *Comunicación y cultura de masas*, Caracas, Monte Avila, 1976, p. 219.
- PERROTTI, Máximo: *Síncopa y contratiempo. Memorias de una editorial musical*. Buenos Aires: Perrotti, 1993.

Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico

FERNANDO DELGADO GARCÍA

Las tendencias historiográficas actuales caminan hacia la integración de las distintas ramas de la musicología que, desde perspectivas y acercamientos diversos, deberían tratar de construir un discurso coherente y plural sobre el complejo fenómeno de la música. Los trabajos de investigación que desarrollo se sitúan en el marco de una musicología histórica que se pretende actual, con una clara vocación de estudiar el hecho musical dentro de la sociedad. Mi participación en un encuentro de etnomusicólogos se justifica por dos razones: de un lado, la cercanía entre los análisis de la etnomusicología y los enfoques de sociología musical a los que voy conduciendo mis estudios; de otro, el tema central del congreso. En la convocatoria de estas jornadas, pueden leerse expresiones como “contexto convulso y problemático” y “reorganización de la industria” para definir nuestra actualidad musical. Estos planteamientos responden a un diagnóstico ampliamente compartido y presente en varios niveles del debate público. En la mencionada convocatoria se apuntan además líneas de interpretación del fenómeno –dentro de los “procesos de globalización y digitalización”– y se describen concepciones sociales renovadas del producto musical –con “usos que desbordan la lógica comercial”. De lo que no parece haber duda es de que los nuevos medios de distribución musical, aparecidos en los últimos años y relacionados en su mayor parte con Internet, están poniendo en peligro las estructuras industriales que soportan el mundo musical que conocemos. Esta crisis alrededor de la que se quiere desarrollar el Congreso, derivada de un cambio tecnológico, no es inédita y presenta evidentes paralelos con situaciones y argumentos del pasado sobre los que estoy trabajando en mis investigaciones. Por ello presento esta comunicación que tiene una hipótesis de partida: como constante histórica, toda trans-

formación tecnológica ha traído consigo una necesaria adaptación social y musical. Como ejemplo y elemento de contraste con la actualidad, describo la mutación vivida por la sociedad musical española en las primeras décadas del siglo XX, con la difusión masiva de las nuevas tecnologías de reproducción musical. Por la limitación de espacio, se plantean sólo algunas ideas fundamentales de mi trabajo y trataré de comparar ambos momentos en una reflexión final.

En el mes de diciembre de 1931, miembros de la Asociación de Profesores de Orquesta entregaban a los peatones madrileños una octavilla en la que se exponían sus reivindicaciones laborales. Explicaban que el cine sonoro los había desplazado de sus puestos de trabajo y que la *música mecánica* y las orquestas de intérpretes extranjeros les condenaban a la indigencia. El panfleto se remataba con una invocación desesperada:

“¡¡Españoles!! Prestad vuestro apoyo a la justa causa de los Profesores de Orquesta, (...), y les ayudéis (sic) en su campaña para acabar con la degeneración que supone la audición de música mecánica en los espectáculos públicos en general con la invasión de músicos extranjeros en esta Nación excesivamente hospitalaria, causa principalísima de nuestro forzoso paro.”¹

Si el peatón de entonces no era ajeno a las cuestiones expuestas por los músicos, hoy hay que hacer un esfuerzo para interpretarlas y situarlas en su contexto histórico-musical. Dejando a un lado el asunto de la invasión de músicos extranjeros², el problema de la *música mecánica* hacía referencia a tres avances tecnológicos revolucionarios en la difusión musical:

1. Gramolas eléctricas: patentadas en 1924 y difundidas en España a partir de la temporada 1926-1927, que suponen un progreso en la autonomía y calidad de la reproducción doméstica y en los locales públicos.

1. “Otras derivaciones de la conferencia para el estudio de la crisis musical”, *Ritmo*, año III, n° 41, 1-X-1931, p. 9-10. El texto completo se presenta como apéndice de esta comunicación.

2. Nos apartaría del tema de la comunicación entrando en cuestiones legislativas y de conflictos entre tradiciones musicales locales y emergencia de un mercado globalizado de música popular. Así, como señala un crítico del momento, el exótico jazz negro-americano “*sembla més perfect a molta gent quan els mateixos artistes exòtics li donen vida sonora*” en Subirá, Josep: “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXVI, n° 311, noviembre 1929, pp. 481-482.

2. Radio: las primeras estaciones con emisión diaria son Radio Ibérica y Radio Barcelona en 1924 y la influyente Unión Radio de Madrid en 1925; se calcula que, antes de la Guerra Civil, el ochenta por ciento de la programación radiofónica se dedicaba a la música³.

3. Cine sonoro: presentado en Norteamérica en octubre de 1927, se difunde en nuestro país a partir de 1929. Mientras que el cine mudo había atacado la tambaleante estructura teatral pero, al tiempo, absorbido una importante masa de intérpretes para los acompañamientos musicales, el sonoro comprometió seriamente la estructura laboral de la música española.

El cambio tecnológico y la consecuente crisis de trabajo entre los músicos es el núcleo de una amplia literatura de lo que se llamó *Crisis de la Música* en España. En la prensa general y musical de los años veinte y treinta, se pueden encontrar abundantes artículos sobre este fenómeno bajo el que se agrupan los cambios socio-musicales creados por las nuevas vías de difusión del patrimonio musical. La revolución tecnológica trajo consigo variaciones dramáticas en las condiciones de vida del músico medio, nuevos problemas de derechos y propiedad del material musical y, como a la larga se descubriría, transformaciones radicales en la estética y la escucha.

Sin embargo, la crisis, ya para los analistas contemporáneos de la situación, no sólo era cuestión tecnológica sino que en ella se mezclaban, en un proceso de influencia mutua, otros fenómenos de cambio de la vida social que restaban interés a los espectáculos musicales “tradicionales”: los nuevos hábitos de diversión y los modelos renovados de vida afectaban a las bases del mundo musical establecido. El deporte se convirtió en estos años en una actividad relevante como práctica individual y como espectáculo. La revolución en los medios de transporte familiares, con la popularización del automóvil, y la mejora de los medios públicos permitía que una mayor parte de la población saliese de la ciudad durante las vacaciones y fines de semana. El gran público se interesaba más por nuevas músicas “extranjeras”, como el jazz, el tango o el flamenco, en una auténtica “bancarrotta del sentido estético del siglo XIX”⁴. Como señalaba un influyente y elitista crítico de entonces:

“La crisis por que pasa la música sinfónica y el teatro lírico es universal, es una quiebra del gusto, un desplazamiento de la afición que soste-

3. ARCE, Julio /GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: “Radiodifusión” en CASARES RODICIO, Emilio dir: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE: Madrid, 2002.

4. SALAZAR, Adolfo: “La música en la República II y III”, *El Sol*, 28-IV-1931.

nía esas enormes masas de gentes (a veces para tocar un vals o para servir de pedestal a los gorgoritos de un tenor).⁵

El punto culminante de este debate fue la Conferencia Nacional para el Estudio de la Crisis de la Música Española, que tuvo lugar en Madrid, en el verano de 1931, bajo el amparo del Ministerio de Trabajo del primer gobierno republicano. Fueron convocados representantes de todos los sectores implicados en el mundo de la música y se buscaron propuestas concretas de solución para elevar a las autoridades⁶. Las líneas de interpretación expuestas sobre el fenómeno fueron variadas y contradictorias, así como las respuestas dadas por el mundo musical afectado o solicitadas por éste al Estado.

Los análisis contemporáneos, desde dentro del problema, contienen valiosísimas informaciones y puntos de vista. No obstante, hoy se pueden construir otros argumentos y explicaciones. Lo que vivía la sociedad musical española de finales de los veinte e inicios de los treinta era la adaptación de su estructura musical a una nueva realidad social caracterizada por la importancia de las nuevas tecnologías de difusión de la información, el acceso de una mayor parte de la población a la dinámica del consumo y la transformación de las jerarquías sociales y estéticas. Este nuevo modelo social, que a veces se ha calificado con la polémica denominación de sociedad de masas⁷, traería consigo algunos cambios fundamentales en la estructura musical:

1. Nuevos cauces de difusión: que comportan una transformación radical de la relación entre auditor e intérprete, la progresiva desaparición de los espacios de sociabilidad decimonónicos y el desarrollo de nuevos tipos de escucha⁸.

5. *Ibidem*.

6. Los títulos de las ponencias oficiales fueron: “Régimen de los Teatros de propiedad del Estado y de las Corporaciones locales”, “Medios de protección oficial al arte lírico nacional”, “Medios de fomentar la cultura musical y la afición del público”, “Problemas debidos a la música mecánica”, “Aspectos relativos a nuevas formas y problemas de propiedad intelectual”, “Situación de los profesores de orquesta y demás profesionales del arte lírico nacional y medios para mejorarle urgentemente” y “Creación del Comité regulador del espectáculo”.

7. Ver GINER, Salvador: *Sociedad Masa: crítica del pensamiento conservador*. Ediciones Península: Barcelona, 1979

8. Esto plantea un problema básico y de difícil estudio que ya está presente en los primeros trabajos de Adorno para el que había que “señalar las modificaciones internas que los fenómenos musicales en cuanto tales sufren al subordinarse a la producción comercializada de masas y, al mismo tiempo, indicar cómo ciertos desplazamientos antropológicos en la sociedad estandarizada penetran hasta la estructura de la audición musical”, ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, 12, Akal: Madrid, 2003, p. 9.

2. Nueva estructura laboral: en un periodo de intensa sindicación de la profesión musical en España, aparecen nuevas figuras laborales vinculadas a los medios de comunicación de masas y desaparecen categorías completas de intérpretes menores dedicados a la actuación directa en locales públicos⁹.

3. Intervención directa del Estado: durante todo el siglo XIX, la intervención estatal en el campo de la música se limitaba exclusivamente a lo educativo, con el sostenimiento de una estructura mínima de conservatorios. Aun así, los escrúpulos liberales arrojaban reservas y sospechas sobre esta mínima injerencia. La situación cambia radicalmente a partir de la crisis. Para comprender este cambio de actitud hay que caer en la cuenta de que la crisis no fue la de la música en sí¹⁰, sino la de una determinada y prestigiosa comunidad musical, poseedora del mayor capital social e intelectual. El Estado interviene para salvar los valores musicales de la elite cultural y social bien indirectamente, a través de subvenciones a agrupaciones musicales iniciadas en 1929, bien directamente, con el proyecto de crear instancias oficiales que organicen y encaucen el mundo de la música¹¹. El Estado salva y, al mismo tiempo, transforma una tradición musical que ya no puede sostenerse económicamente pero que sigue conservando su importancia dentro de la sociedad.

9. Como parecía intuir, en noviembre de 1931, uno de esos profesionales menores, miembro del Sindicato de Músicos de Cataluña, que, ante las propuestas para hacer frente a la crisis, escribía: “Tan ciudadano y digno de ganarse la vida en el arte que su instinto le ha llamado son las primeras figuras o personalidades musicales de una capital de primera categoría, como el más modesto de una de tercera o cuarta (...). Lo proyectado (...)no resuelve la crisis de trabajo, porque no va más que a poner en el lugar que se merecen por su aptitudes a los de primera categoría; estos de por sí, ya tienen asegurada la colocación a plaza en los locales y agrupaciones orquestales; hay que ir a garantizar el trabajo de los demás, que también dentro de su categoría o aptitudes saben cumplir con su deber dentro del trabajo que se les confía” en “En torno a la Junta Nacional de Música”, *Ritmo*, año III, nº 46, 15-XII-1931, p.10.

10. No hubo descenso del consumo musical en sí sino que, al contrario, la difusión de las nuevas músicas populares urbanas, aliadas con los medios de reproducción mecánica del sonido, hizo que la presencia de la música en la vida social nunca hubiera sido tan constante. Como ejemplo de exuberancia musical, Subirá, el día 2 de mayo de 1933, registra en Madrid seis audiciones en local cerrado, aparte de la música emitida por las emisoras de radio, por los altavoces en casa o en la calle o “*els embotellaments discogràfics llançats a la deriva per botiguers àvids de clientela o per melòmans sense cap mena de consideració*” en SUBIRÀ, Josep: “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXX, nº 354, junio 1933, pp. 249-252.

11. Con la creación de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos por el primer gobierno republicano en 1931.

Para finalizar esta intervención me gustaría analizar brevemente la relación que existe entre la situación descrita y la que vivimos en nuestros días. La estructura simplificada del proceso histórico analizado debería responder al siguiente esquema: un cambio tecnológico, vinculado con un cambio social, provoca la crisis de la sociedad musical y el alumbramiento de una nueva estructura. Hoy tenemos dos de los elementos del esquema: la revolución tecnológica, con la nueva difusión por la red, y la crisis de la industria musical. ¿Estamos ante un momento social tan crítico como el de entonces y a las puertas de un nuevo modelo de sociedad musical? ¿Es la situación de transformación tan profunda como lo fue en las primeras décadas del XX?

Antes de aventurar una respuesta a estas preguntas, hay que tratar de evaluar su pertinencia. La propia formulación implica la existencia de modelo fijos y la suposición de una cierta constancia de las estructuras históricas. Por otro lado, en ella también subyace la idea de la alternancia entre esquemas estables y momentos de cambio hasta el establecimiento de un nuevo paradigma. Desde los presupuestos de un pensamiento que ha pasado por la depuración posmodernista, cabe sospechar de estas estructuras mentales previas y suponer que quizás el cambio sea lo único constante en el devenir histórico. También cabe preguntarse por la pertinencia de un antiquísimo modelo de análisis basado en la comparación de dos procesos separados en el tiempo¹².

Sin entrar en mayores consideraciones metodológicas ni epistemológicas que alargarían esta comunicación¹³, me permito sugerir algunas líneas de trabajo y formular una profecía. Para ahondar en el estudio de cuestiones socio-musicales tan cruciales, hay que avanzar en el perfeccionamiento de modelos de análisis de la sociedad musical, en el conocimiento de la relaciones entre cambio tecnológico y cambio social y de la imbricación del mundo musical y el general, planteándose la pertinencia de esta misma división.

Ya en el terreno de la especulación profética, los síntomas observados en nuestra realidad musical parecen anunciar un cambio en profundidad del escenario. A lo que más recuerda nuestro panorama musical es a

12. Base de obras tan dispares y distantes como las *Vidas paralelas* de Plutarco o *La Fundación* de Isaac Asimov.

13. Expongo mis puntos de vista sobre el particular en la comunicación "Tras el chaparrón posmoderno, ¿qué lugar deben ocupar los enfoques sociales en la nueva historiografía musical?" del *I Encuentro de Jóvenes Musicólogos* organizado por la SEdeM (Oviedo, noviembre 2004) y de próxima publicación en *Revista de Musicología*, volumen XXVIII, 3 (2005).

la recepción sorprendida y preocupada de las innovaciones tecnológicas que se produjo entre los últimos años del XIX y mediados de la década de los veinte. El punto crítico de cambio está por llegar, la transformación cuantitativa aún no ha provocado la cualitativa. Sin embargo, la inminencia de una transformación de las estructuras musicales, la crisis del modelo musical que conocemos parece vislumbrarse en el horizonte. Sólo el tiempo podrá confirmar o desmentir estas observaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.: *Introduction à la Sociologie de la Musique*, Éditions Contrechamps: Ginebra, 1994 (1ª edición alemana 1962).
- *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, 12, Akal: Madrid, 2003 (1ª edición alemana 1975).
- BOURDIEU, Pierre: *Campo del poder y campo intelectual*. Folios ediciones: Buenos Aires, 1983 (1ª edición francesa 1971/1975).
- *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama: Barcelona, 1995 (1ª edición francesa 1992).
- CASARES RODICIO, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE: Madrid, 2002.
- GINER, Salvador: *Sociedad Masa: crítica del pensamiento conservador*. Ediciones Península: Barcelona, 1979.
- SHEPHERD, John: "Sociology of Music" en SADIE, Stanley (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second edition), Londres, Macmillan Publishers Limited: Londres, 2001.

APÉNDICE DOCUMENTAL

*Octavilla entregada por la Asociación de Profesores de Orquesta en las calles de Madrid (diciembre 1931)*¹⁴

A LA OPINIÓN

Los Profesores de Orquesta se encuentran en el más triste abandono por parte de los Poderes públicos.

Las Empresas de cinematógrafo, a pretexto del CINE SONORO, desplazaron de sus locales a los músicos, elevando en cambio el precio de las localidades.

14. "Otras derivaciones de la conferencia para el estudio de la crisis musical", *Ritmo*, año III, n° 41, 1-X-1931, p. 9-10.

Una gran parte de las películas que como sonoras se anuncian, no lo son en realidad, y la música es adaptada por medio de discos fonográficos.

Así engañan estas empresas al público que las sostiene y dejan en la indigencia a millares de familias en toda España.

Los músicos españoles, protestamos públicamente del engaño, contra la invasión de aparatos mecánicos (gramolas eléctricas, receptores de radio), que además de ser estridentes arrebatan el pan de muchas familias, sin favorecer siquiera la industria nacional, siendo bien sabido que estos artefactos son de fabricación extranjera, así como la mayoría de los discos o placas.

Contra las películas sonoras o sincronizadas no habladas en idioma español, así como aquellas que siendo mudas de origen, las “amenizan” con deplorables adaptaciones hechas a base de discos.

Contra las orquestas de músicos extranjeros que en España ganan salarios que en sus respectivos países no nos dejan percibir a nosotros al no permitir que trabajen profesionales no nacionales.

¡¡Españoles!! Prestad vuestro apoyo a la justa causa de los Profesores de Orquesta, que tantas veces han intervenido e intervendrán desinteresadamente en cuantos actos benéficos han sido solicitados por corporaciones oficiales y entidades particulares, y les ayudéis en su campaña para acabar con la degeneración que supone la audición de música mecánica en los espectáculos públicos en general con la invasión de músicos extranjeros en esta Nación excesivamente hospitalaria, causa principalísima de nuestro forzoso paro. –La Comisión

Globalización y comunidades virtuales a través del fenómeno de Internet y los programas de P2P

ANTONIO GÓMEZ GARRIDO

LA GLOBALIZACIÓN Y LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

Partiendo de un artículo de García Canclini¹ podemos caracterizar la globalización como una acentuación de la interdependencia entre casi todas las sociedades a través de procesos económicos y comunicacionales por medio de flujos y estructuras supranacionales. Este proceso ha provocado ciertos efectos como son la transnacionalización, fenómeno por el cual gran parte de la economía pasó a depender de empresas multinacionales, y la interconexión entre países que genera una “cultura internacional-popular”.

Gracias a estos dos factores podemos hablar de un tipo de “repertorio internacional”² que suena en emisoras locales de todo el mundo: listas de éxitos, videoclips, giras mundiales y todo tipo de estrategias de marketing que han sido difundidas gracias a los mass-media.

Para la Escuela de Frankfurt los mass-media son medios de represión de la sociedad capitalista. Por medio de la industria se crean pseudonecesidades al individuo produciéndose una homogenización del pensamiento que revela el carácter totalitario de la sociedad industrial. La industria discográfica se encuadra en este planteamiento.

Los conceptos de esquizofonía³ y schismogenesis⁴ pueden ayudarnos a entender de esta manera la historia de dicha industria. La esquizofonía

1. GARCÍA CANCLINI, N.: “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”, en *Actas del III Congreso IASPM Latinoamérica*, Bogotá 2000. (<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>).

2. NEGUS, K.: *Music Genres and corporate cultures*. Routledge: London/N.Y, 1999, pp. 152-172.

3. SCHAFFER, R.: *The tuning of the world*. A. A. Knopf: New York, 1977. Mi traducción.

4. BATESON, G.: *Naven*. Stanford University Press: Stanford, 1958.

es “la división entre el sonido original y su transmisión electroacústica o reproducción”⁵. Dicho término implica el impacto de la tecnología en la práctica musical. Como dice Feld⁶: “Los sonidos estuvieron, alguna vez, ligados a particulares momentos y lugares”; hoy, con la música grabada, la radio, los cd, walkman, etc. esta condición no es determinante.

La schismogenesis es un término acuñado por el antropólogo Bateson con el que definía un proceso de diferenciación en las normas de comportamiento individual resultante de interacciones acumuladas entre individuales. El caso específico de la schismogenesis complementaria implica, a su vez, ciclos donde las partes crean relaciones simbióticas de dominación/sumisión o de exhibición/contemplación. Podemos entender como una relación de Schismogenesis complementaria, tanto la implicación de la industria con sus artistas (dominación/sumisión), como la relación de estos con su audiencia (exhibición/contemplación). Estas “relaciones” han hecho evolucionar la industria de la música hasta nuestros días, convirtiéndola en un sector industrial de los más poderosos a nivel mundial.

LA GLOBALIZACIÓN, LA MÚSICA E INTERNET

En la red encontramos dos conceptos que están golpeando los cimientos de la industria discográfica:

1. Los nuevos patrones de consumo musical surgidos con los programas Peer-to-Peer (P2P). Los programas P2P ofrecen la posibilidad de buscar y descargar piezas musicales de la red en formato MP3. Napster, Grokster, AudioGalaxy, e-Donkey (después e-Mule), Souseek o Kazaa son algunos ejemplos.

2. Un modelo de comunicación propio de las comunidades virtuales, entendiendo estas comunidades como conjuntos sociales que surgen en la red cuando una cantidad de gente suficiente lleva a cabo discusiones públicas durante un tiempo reseñable, movilizando sentimientos humanos necesarios para formar redes de relaciones personales en el espacio cibernético.

En un programa como Kazaa, con una media aproximada de unos 3 millones de usuarios de cualquier parte del mundo compartiendo archi-

5. S, FELD. “From schizophonia to schismogenesis: the discourses and practices of world music and world beat”, en MARCUS, G.E. and MYERS, F.R. (eds.): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press: Berkeley, 1995, p 258.

6. *Ibidem*.

vos, no es extraño observar cómo resultan compatibles distintos circuitos de repertorios; ya sean de ámbito local, ya sea de ámbito glocal (si entendemos por glocal a bandas de proyección nacional con sonido internacional, como puede ser, en el caso de España, Dover o Sidonie) y también circuitos de ámbito global (como son los artistas de proyección internacional; desde el mítico e incombustible Bob Dylan al “latino” de Enrique Iglesias).

Como es evidente, la facilidad para conseguir un archivo o una canción estriba precisamente en la popularidad de ésta. Por tanto, hay estilos de música que están marginados frente a otros en una proporción tan aplastante que no podemos, cuanto menos, sino pensar en la capacidad de disuasión tan grande de los mass-media.

La facilidad que este tipo de programas ofrece para conseguir música afecta a la percepción sobre la música popular de una manera extraordinaria. Por un lado, la pérdida del aura de cada obra de arte a la que se refiere Benjamin⁷, debido a esa falta de esfuerzo para obtener la canción. Por otro, la accesibilidad de música por medio de la red que ha provocado un enorme descenso del índice de ventas de discos a nivel mundial.

Este proceso ha provocado la ruptura de la relación de schismogenesis entre industria y consumidores. Internet ha dado a los consumidores la infraestructura necesaria para emanciparse de las imposiciones de la industria tanto en repertorio como en precios. Es cierto que las posibilidades de emancipación han estado siempre presentes: la cassette grabable sigue un procedimiento estructuralmente similar. Sin embargo, el radio de acción de estas cassetes era local y ahora es global.

La crisis de la industria discográfica en los últimos años es tan evidente como inquietante. Este tipo de lucha en torno a la música llama la atención por sus dimensiones globales. La transnacionalización y el repertorio internacional, hace que las consecuencias de compartir archivos tengan resonancia en la industria y que los posicionamientos de ambos bandos (industria musical y consumidores) en todos los países sean casi exactos.

LA INDUSTRIA Y LOS CONSUMIDORES

En España, la Institución que representa a los intereses de la Industria discográfica es la Sociedad General de Autores de España (SGAE).

7. BENJAMÍN, W.: “La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus: Buenos Aires, 1989.

La SGAE estructura su método de actuación basándose en un concepto de propiedad intelectual que comprende básicamente los derechos de autor, las formas de difusión y la denuncia de la piratería entendida como una explotación de derechos de propiedad intelectual de manera ilícita.

La respuesta de la industria a la crisis ha sido la implantación de un canon. Éste se entiende como una medida contra la piratería y es un impuesto sobre el precio del CD virgen que entró en vigor en España el 1 de septiembre de 2003. Es una compensación al artista y a la industria por los ingresos que se dejan de percibir con cada compra de CD grabable.

Pero esta medida no ha sido aceptada de buen grado por los consumidores. La aplicación del canon es una medida explotadora y exponen los siguientes argumentos: el canon se aplica a todos los CD vírgenes independientemente de uso que se le destine, al tiempo que no todos los artistas del mercado son miembros de la SGAE ni todos los artistas tienen en vigencia los derechos de autor, por lo que es legítima su reproducción al margen del mercado.

Las negociaciones que se han pactado bilateralmente entre gobierno e industria para el canon han marginado la opinión de los usuarios. La posibilidad de tener medios para realizar una copia privada no significa que en caso de no poder realizarla se compre el disco original.

Resumiendo: estas medidas pretenden la perpetuación del monopolio económico que es la venta de discos para la industria y pretenden limitar la libertad de acción del consumidor induciendo legalmente un tipo de uso. Las medidas alternativas que se debaten en las comunidades virtuales son las siguientes:

– Devolvamos el ataque: Este foro se pronuncia abiertamente en contra del canon aplicado a los CD por los motivos explicados anteriormente. Su plataforma difunde información sobre las marcas de CD que están exentas de pagar el canon y por tanto mantienen su precio original o la diferencia de precio no es recaudada por SGAE. Organizan también jornadas en las que se evita comprar cualquier disco original, como medida de protesta.

– Magnatunes: Se trata de un portal de internet (www.magnatunes.com) cuyo funcionamiento es muy similar al de los programas P2P, con la excepción de que la música que se encuentra en este portal no está sujeta al pago de derechos de autor por diferentes motivos, desde la renuncia de los artistas al paso del tiempo que las ha convertido en obras de arte de dominio público.

– CD crossing: Esta iniciativa ha sido propuesta en el foro www.putasgae.org. A imitación de la práctica del *bookcrossing* que se está instalando en Europa como un fenómeno urbano más, el CD/DVD Crossing consiste en realizar copias de los discos originales sobre un CD ó DVD que ha pagado el canon y dejarlos en sitios donde puedan ser vistos, recogidos y utilizados por otros.

Muchas de estas prácticas son minoritarias y están en fase de prueba y no cabe duda de que irán desapareciendo o se irán transformando, pero son un reflejo de lo que está sucediendo y de las motivaciones comunes de toda una comunidad virtual.

LOS ARTISTAS

En este sentido, Internet también se está convirtiendo en una medida emancipadora de los artistas con respecto a la industria. Los artistas están apostando por la autogestión, hecho al que no podían hacer frente antes del nacimiento del ciberespacio, debido a la costosísima infraestructura que hacía falta para la distribución, difusión y venta, que se había convertido en el motivo por el cual los artistas e industria se necesitaban, actuando ésta como mediadora entre creadores y consumidores. En España se ha creado con este objetivo la plataforma de autoeditores www.autoeditor.org y también www.onmusicplay.com

CONCLUSION

Como dice Seeger⁸ “los sonidos de la música no pueden ser separados de la tecnología que la produce en su concepción, performance, transmisión y recepción de la audiencia porque la tecnología es una parte integral de los sonidos mismos”. Esta idea nos lleva a realizar un estudio en los diferentes procesos sonoros y sus tecnologías, como es el caso de Internet y es este enfoque el que nos ha conducido a analizar los puntos críticos de la música en la red.

8. SEEGER, A. y THÉBERGE, P.: “Technology and Media” en *Garland Encyclopedia of World Music* Volume 3, Garland: New York, 2001, p. 235.

BIBLIOGRAFÍA

- BATESON, G.: *Naven*. Stanford University Press: Stanford, 1958.
- BENJAMÍN, W.: “La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus: Buenos Aires, 1989.
- CARVAHLO, J.J.: “Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, 1996, pp. 253-271.
- Encyclopedia of World Music* Volume 3, Garland: New York, 2001, pp. 235-249.
- ERLMANN, V.: “The politics and aesthetics of transnational musics”, en *The World of Music*, 35(2), 1993, pp. 3-14.
- FELD, S.: “From schizophonia to schismogenesis: the discourses and practices of world music and world beat”, en MARCUS, G.E. and MYERS, F.R.: (eds.) *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press: Berkeley, 1995, pp. 96-126.
- FRITH, S.: “Hacia una estética de la música popular”, en CRUCES, F. et al (eds.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta: Madrid: 2001, pp. 413-435.
- GARCÍA CANCLINI, N.: “La globalización: ¿productora de culturas híbridadas?”, en Actas del III Congreso IASPM Latinoamérica, Bogotá 2000. (<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>).
- JONES, S.: “Music and the Internet”, en *Popular Music*, 19 (2), 2000, pp. 217-230.
- NEGUS, K.: *Music Genres and corporate cultures*. Routledge: London/N.Y, 1999, pp. 152-172.
- SCHAFER, R.: *The tuning of the world*. A. A. Knopf: New York, 1977.
- SEEGER, A. y THÉBERGE, P.: “Technology and Media” en *Garland*.

SIAE: ¿qué y a quién tutela?

Innovación tecnológica y transformaciones de la legislación sobre los derechos de autor en Italia (1998-2003)

CARLO A. NARDI

“Lo que llamamos creación es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído.” (J.L. Borges)

Con este artículo, que se ocupa de la entidad llamada SIAE¹, que tutela los derechos de autor en Italia, quiero presentar un análisis que, por medio del estudio de las publicaciones oficiales, contribuya a poner en evidencia (a) las características de los intereses existentes sobre los derechos de autor en Italia y (b) el conjunto de creencias y valores a los que SIAE recurre para justificar estas intervenciones.

QUÉ ES UN AUTOR

Tanto en los documentos jurídicos (estatuto de la Sociedad; legislación italiana, europea e internacional), como en otros textos producidos por la SIAE, algunos conceptos son generalmente evocados como datos comprobados, antes que como funciones variables de un discurso o como elementos que se inscriben en un específico contexto sociocultural. En efecto, hay evidentes problemas epistemológicos si se considera la música como una totalidad de formas estables, en lugar de un específico tipo de actividad con sus particulares medios expresivos². Esta puntualización me parecería banal, si no fuese práctica difusa (y quizás necesaria) entre los legisladores la de cristalizar los procesos culturales en figuras fijas y como tales disciplinables.

1. Società Italiana degli Autori ed Editori (Sociedad Italiana de los Autores y Editores).

2. THÉBERGE, P.: *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. University Press of New England: Hanover, 1997.

En primero lugar, no se puede dar por comprobada una definición inmutable de «autor», en cuanto la función que este término implica “no se ejercita uniformemente y en la misma manera sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; ésa no es definida por una atribución espontánea de un discurso con respecto a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas”³. Por consiguiente, “hay en nuestra civilización un cierto número de discursos que están dotados de la función «autor», que les falta a otros. [...] La función «autor», pues, es una característica de un modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en una determinada sociedad”⁴.

Un problema central de la definición del derecho de autor concierne a que un producto del intelecto se configura como una contribución original que como tal puede ser tutelada. En una composición, este punto de vista presupone una distinción entre aspectos culturales poseídos por la colectividad (es decir el material y los instrumentos culturales utilizados), y aspectos individuales. Solamente los segundos serían en efecto sujetos a la reglamentación sobre el copyright.

Con respecto a esta distinción, si tomamos en consideración la teoría sociológica de Marcello Sorce Keller⁵ sobre la distribución social del proceso artístico, podemos ver cómo la ideología configura “la concepción romántica del creador único, del genio que nos comunica de modo directo e inmediato. [...] Si queremos forzosamente atribuir el arte a individuos únicos, en lugar de configuraciones de personas que colaboran a niveles diferentes (y no siempre en sincronía), inevitablemente acabamos por malentender muchos aspectos del fenómeno artístico”⁶.

La misma noción de obra es por sí problemática. Por ejemplo, Seán BURKE⁷ escribe que un texto no consiste en una secuencia de palabras que ofrecen un significado singular y teleológico –el mensaje del Autor/Dios–, sino en un espacio multidimensional donde una variedad

3. FOUCAULT, M.: “Qu’est ce qu’un auteur?”, en *Dits et écrits*. Gallimard: Paris, 1994 (1969), p. 14.

4. FOUCAULT, M.: “Qu’est ce qu’un auteur?”, en *Dits et écrits*. Gallimard: Paris, 1994 (1969), p. 9.

5. SORCE KELLER, M.: “Siamo tutti compositori. Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo (1)”, en *Musica Realtà*, 70, marzo 2003, pp. 26-62.

6. Véase también BRACKETT 1995, THÉBERGE 1997, STRAW 1999.

7. BURKE, S.: *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 1992.

de escritos, ninguno de ellos originales, se mezclan y se encuentran. Este punto de vista enlaza con la idea de intertextualidad, definida como la dependencia de cada texto por el cuerpo de textos que lo preceden y que lo circundan⁸.

Para comprender esta compleja materia es necesario un análisis que tenga en cuenta el contexto en el cual los derechos son objeto de negociación, definición social, codificación legislativa, negación, y así sucesivamente. En particular, la reglamentación del derecho de autor permite transformar clases enteras de actividades creadoras en propiedades, que como tales pueden ser compradas, vendidas y robadas en la misma manera de los otros bienes⁹.

QUÉ ES Y A QUIÉN TUTELA LA SIAE

Como ya he dicho, en Italia la tutela de los derechos de autor está confiada a la SIAE, es decir a una figura jurídica que ya en su naturaleza presenta evidentes contradicciones: esta entidad es al mismo tiempo una institución pública, que como tal se dirige a todos, y una organización que se propone tutelar únicamente los intereses de sus asociados.

Ante todo voy a hablar brevemente de los órganos representativos de la SIAE. Entre las tareas de la asamblea, compuesta de 64 miembros, está la designación del Presidente, del Consejo de Administración y de las Comisiones Consultivas que indican los criterios para el reparto de los derechos; después, el Consejo de Administración, consultadas las comisiones, establece los criterios con valor efectivo¹⁰ La Asamblea es votada por los asociados, que son distribuidos en grupos sobre la base de las rentas de sus derechos de autor¹¹ de la siguiente manera: Sección Música, Categoría Autores: a) hasta 15.000,00 €, b) 15.000,01 – 50.000,00 €, c) 50.000,01 – 100.000,00 €, d) más de 100.000,00 €. Sección Música, Categoría Editores: a) hasta 25.000,00 €, b) 25.000,01 – 150.000,00 €, c) 150.000,01 – 350.000,00 €, d) más de 350.000,00 €.

Cada grupo dispone de un número de mesas proporcional a la media entre los siguientes elementos:

8. STRAW, W.: "Authorship", en B. HORNER / T. SWISS: *Key Terms in Popular Music and Culture*, Blackwell: Oxford, 1999, pp. 199-208.

9. BURNETT, R.: *The Global Jukebox. The International Music Industry*, Routledge: London-New York, 1996, p. 67.

10. Estatuto de la Sociedad, 4 junio 2001, art. 7, apartado 2.

1. Valor porcentual de los rendimientos de cada grupo con respecto al total de los rendimientos de aquella categoría y sección; este valor es multiplicado por 10.

2. Valor porcentual del número de asociados pertenecientes a aquel grupo, con respecto al total de los inscritos en aquella misma categoría y sección¹².

En las elecciones de junio 2003, en la Sección Música, Categoría Autores, había 8 mesas en los primeros dos grupos, y otras tantas en las restantes; en la Categoría Editores había 6 mesas en los primeros tres grupos y 10 en el cuarto, que reúne los mayores editores discográficos. Estos datos confirman lo que la división grupal del censo presupone: quien más tiene más está representado en los organismos de gobierno de la entidad. A pesar de estas consideraciones casi obvias, el boletín de la Sociedad anterior a las últimas elecciones ponía en relieve el evento como si fuera una “conquista de la democracia”.

Otro dato relevante es que hay la misma proporción de editores que de autores; este hecho puede parecer anacrónico, puesto que la función de las publicaciones musicales ha cambiado profundamente, con respecto a la situación que había a principios del siglo pasado. Los editores son una especie de avanzada de las casas discográficas en la SIAE. No sin razón, dos importantes autores italianos, Gino Paoli y Lucio Dalla, afirman que “los autores, dentro la SIAE, no cuentan nada, porque las reglas son establecidas por los editores”¹³.

AUTORES SIN DERECHOS Y DERECHOS SIN AUTOR

Expondré ahora alguno de los mecanismos que caracterizan el funcionamiento de la SIAE. Las operaciones de medida y de reparto se realizan solamente sobre algunos eventos específicos, como la radiotelevisión del Estado, los tres canales Mediaset, los así llamados “conciertillos”, la descarga y el *streaming* de Internet. Algunos autores jamás percibirán sus derechos, porque sus obras, por ejemplo, no aparecen en una radio

11. Reglamento Electoral, 3 febrero 2003, artículo 1, apartados 3, 4.

12. Reglamento Electoral, art. 1, ap. 4.

13. IOVENE, B.: (2001) “Il sottofondo della SIAE”, en *Rai 3: Report*, giovedì 4 ottobre 2001, ore 20:50. <http://www.report.rai.it/>

14. El boletín que contiene las obras ejecutadas en un espectáculo.

pública o porque el recuento del programa¹⁴ de su concierto falla en algo; ellos son, por tanto, autores sin derechos; además, dado que por cada evento musical se tiene que liquidar a la SIAE una determinada suma, fija o proporcional al cobro, hay de esta manera algunos derechos sin autor, que serán repartidos según criterios de los que hablaré ahora, empezando con un ejemplo.

A pesar de que las discotecas son monitorizadas en mínima parte, los rendimientos provenientes de los “bailes con instrumentos mecánicos” (“Balli con strumenti meccanici”) –es decir, las discotecas– son repartidos como sigue: 50% en base a una recogida semestral de 1000 horas en una muestra de discotecas; 21% a las así llamadas “baleras”, salones donde se baila el “liscio” –vals, mazurca, polka, etc.–; 5% a la clase “conciertos”; 24% a los discos más vendidos.

Es preciso puntualizar que estoy hablando de una suma total de aproximadamente 50 millones de euros cada año, y que al menos la mitad de este dinero es sustraída a los que tienen derechos. Esta transferencia de dinero quizás no tiene justificación como eventual redistribución de recursos en favor de actividades artísticas marginales, pero sin embargo tiene razón –y digo “razón” desde un punto de vista lógico/aristotélico– si consideramos la siguiente ocasión, o bien, el siguiente silogismo: (premisa mayor) en Faenza hay una de las más importantes casas editoras de música *liscio* (*Boston edizioni*); esta casa pertenece a la familia Galletti; (premisa menor) Anna Galletti, propietaria de esta casa editora, estuvo en la comisión de la SIAE, donde se decide cómo repartir los provechos musicales; (consecuencia) 10 millones de euros cada año son sacados a la música de discoteca y regalados a la música *liscio*.

Hay casos en los cuales los derechos de utilización o ejecución de una obra suponen una cifra mayor de la que está entregada a la SIAE por el organizador del evento. Puesto que esta entidad tiene que respetar los vínculos de balance, este sobreprecio tiene que ser sustraído a otras utilidades o ejecuciones. Por ejemplo, las así llamadas “obras sempervirentes” (SPV), título conseguido por una solicitud oficial del interesado, obtienen una mayor valía para cada utilización. El procedimiento de este reconocimiento favorece a los postulantes que llevan más años asociados y los que están más representados en la “apta comisión” que va a evaluar la solicitud.

A veces los conflictos de intereses son hasta más evidentes. Por ejemplo, hay algunas grandes familias, como la Bixio, que disfrutaban el repertorio creado por sus padres y abuelos en los primeros años de vida de la SIAE. Eso es posible gracias a la heredabilidad de los derechos sobre

una obra, que dura 70 años después la muerte del autor¹⁵, o bien 70 años después de la primera publicación de la obra¹⁶. Es fácil imaginar que esas obras son puntualmente promovidas al rango de “siemprevirentes”.

A propósito de conflictos de intereses, hay un hecho que llama la atención. Entre los 8 miembros del Consejo de Administración, 3 son nominados por una autoridad gubernativa vigilante. En mi ingenuidad, me esperaba la elección de un experto en derechos de autor, o cuando menos que se evite cualquier nombramiento que suponga plantear un conflicto de intereses, como ocurre con el recién nominado Giuseppe Afeltra: *manager* y ejecutivo discográfico, *managing director* en la sociedad editorial “Terzo Occhio”, editor musical, productor televisivo, propietario de la sociedad de espectáculos “Italia Promotion”. Tal vez, simplemente, no estoy capacitado para comprender las dinámicas políticas en mi país.

Al final, “hay derechos que deberían ir a Fulano, en cambio van a Mengano, que está más representado en la Comisión de Música de la SIAE”¹⁷.

Los criterios que gobiernan el reparto de los derechos de autor pueden ser vistos por lo menos desde dos perspectivas: a) una particular concepción de las obras artísticas que asigna determinados valores a usos específicos, contextos de uso, formas, sujetos implicados; b) un intento, de la mano de determinados asociados, adecuadamente representados en los órganos de gobierno de la entidad, de promover un reparto que favorezca sus obras. Obviamente, las dos perspectivas están conectadas; en cierto modo, las primeras sirven como justificación, frente a los asociados menos representados, de las segundas.

Además, estos criterios no sólo representan una particular interpretación de los procesos artísticos, sino también influyen en las prácticas musicales, incentivando determinados tipos de actividad. En otros términos, la repartición analítica y la iniquidad de este proceso no sólo son pobremente representativas de las actividades musicales reales, sino también pueden efectivamente obstaculizar la organización de actividades culturales programadas desde abajo, las que disfrutan de exiguos recursos financieros.

15. l. i. 633/41, art. 25, art. 31.

16. *Ibidem*, art. 26, art. 27.

17. Franco Fabbri, en IOVENE, B. (2001) “Il sottofondo della SIAE”, en *Rai 3: Report*, giovedì 4 ottobre 2001, ore 20:50. <http://www.report.rai.it/>

¿ES POSIBLE IMAGINAR UNA DIVISIÓN IGUALITARIA?

Pero la cuestión es más general: ¿es posible imaginar una división ecuaníme entre las personas que contribuyen a la creación de una obra? Hay por lo menos dos problemas, de orden tanto teórico como práctico: a) cómo distinguir las contribuciones individuales y qué peso dar a cada contribución, y luego: b) ¿es posible hacer una identificación exhaustiva de las utilizaciones y transmisiones de cada obra? ¿O quizá cada utilización implica la necesidad de una nueva e inmanente articulación de los derechos de autor?

En relación al primero de los dos problemas, se admite explícitamente que no sería materialmente posible controlar todas las ejecuciones y utilizaciones. Por eso la SIAE renuncia a la eventualidad de un censo total, recaudando el dinero necesario para adjudicar los derechos de autor mediante dos modalidades principales:

a) proyecciones estadísticas fundadas sobre muestras; la equidad de la repartición es pues viciada por el modo de extracción de las muestras.

b) recaudación de un impuesto sobre el consumo de soportes vírgenes y aparatos de grabación.

Esta disposición se funda sobre una interpretación muy elástica de la Directiva Europea 2001/29/CE sobre la Propiedad intelectual (22 de mayo de 2001), relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información. El apartado 35 del preámbulo dice que “en determinados casos de excepciones o limitaciones, los titulares de los derechos deberían recibir una compensación equitativa para recompensarles adecuadamente por el uso que se haya hecho de sus obras o prestaciones protegidas”. Como está escrito en el artículo 5, apartado 2, letra b, los Estados miembros podrán establecer excepciones o limitaciones al derecho de reproducción “en relación con reproducciones en cualquier soporte efectuadas por una persona física para uso privado y sin fines directa o indirectamente comerciales, siempre que los titulares de los derechos reciban una compensación equitativa, teniendo en cuenta si se aplican o no a la obra o prestación de que se trate las medidas tecnológicas contempladas en el artículo 6”. La traducción legislativa italiana es la siguiente¹⁸: “Los autores y los productores de fonogramas, y además los productores originarios de obras audiovisuales, los artistas intérpretes y ejecutores y los productores de *videogramas*, y sus causahabientes, tienen derecho a un

18. l. i. 633/1941, art. 71-septies.

resarcimiento para la reproducción privada de fonogramas y videogramas a que se refiere el art. 71-sexies¹⁹. En la práctica, la SIAE cobra un impuesto que afecta a todos los consumidores, prescindiendo de los usos que ellos hacen de estos soportes o aparatos²⁰, y simultáneamente justificando una práctica prohibida. El impuesto se llama justamente “compensación equitativa”.

NECESIDAD DE PONER EN TELA DE JUICIO LAS ACTUALES CODIFICACIONES DE LOS DERECHOS DE AUTOR

Dentro de un cuadro general que propone la tutela de un patrimonio artístico específico y la promoción de nuevas experiencias creadoras, la función principal de la SIAE parece consistir esencialmente en la implementación de sus modalidades operativas (es decir, el cobro de derechos de autor) con el fin de garantizar regulares beneficios a los socios (mejor dicho: a una determinada clase entre sus socios). Aun en el actual escenario de radicales mutaciones en las tecnologías y en las prácticas creadoras asociadas a ellas, o en general en el sistema de valores socialmente compartido que podría cuestionarlas, la legitimidad de esas pretensiones es acordada sin discusión.

El quinto preámbulo de la introducción de la Directiva Europea 2001/29/CE dice que: “El desarrollo tecnológico ha multiplicado y diversificado los vectores de creación, producción y explotación. Si bien la protección de la propiedad intelectual no requiere que se definan nuevos conceptos, las actuales normativas en materia de derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor deben adaptarse y completarse para responder adecuadamente a realidades económicas tales como las nuevas formas de explotación”.

Yo creo, en cambio, que se requiere definir nuevos conceptos sobre la protección de la propiedad intelectual.

Trento, 24/03/2004

19. “Gli autori ed i produttori di fonogrammi, nonché i produttori originari di opere audiovisive, gli artisti interpreti ed esecutori ed i produttori di videogrammi, e i loro aventi causa, hanno diritto ad un compenso per la riproduzione privata di fonogrammi e di videogrammi di cui all’art. 71-sexies”.

20. Estos medios y soportes puedes ser destinados a usos diferentes, que nada tienen que ver con derechos bajo tutela.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R.: “La mort de l’Auteur”, en *Le bruissement de la langue*. Seuil: Paris, 1984, pp. 61-67.
- BERGER Y LUCKMANN: *The Social Construction of Reality*, Doubleday and Co.: New York, 1966.
- BORGES, J.L.: *Ficciones*, Emecé Editores: Buenos Aires, 1956.
— “El libro”, en *Borges Oral*. Emecé Editores: Buenos Aires, 1956.
- BRACKETT, D.: *Interpreting popular Music*. Cambridge University Press: Cambridge, 1995.
- BURKE, S.: *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 1992.
- BURNETT, R.: *The Global Jukebox. The International Music Industry*, Routledge: London-New York, 1996.
- DEL GROSSO DESTRETI, L.: *Letteratura e società. Ricognizioni ed esplorazioni sociologiche con note su altre arti*. Angeli: Milano, 1992.
- DERRIDA, J.: *Acts of Literature*. Routledge: New York, 1992.
- FABBRI, F.: “Diritto, diritti e dritti: la Siae divide (e impera)”, en *Musical/Realtà*, 30 dicembre, 1989.
- FRITH, S.: *Performing Rites*. Harvard University Press: Cambridge, 1996.
- FOUCAULT, M.: *Les mots et les choses*. Gallimard: Paris, 1966.
— “Qu’est ce qu’un auteur?”, en *Dits et écrits*. Gallimard: Paris, 1994 (1969).
- GALLINO, L.: *Dizionario di Sociologia*. UTET: Torino, 1993.
- IOVENE, B.: (2001) “Il sottofondo della SIAE”, en *Rai 3: Report*, giovedì 4 ottobre 2001, ore 20:50. <http://www.report.rai.it/>
- LEVY, P.: *L’intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. Éditions La Découverte: Paris, 1994.
- MANNHEIM, K.: *Ideology and Utopia*. Routledge & Kegan: London, 1953.
- PORCELLO, T.: “The ethics of digital audio-sampling: engineers’ discourse”, en *Popular Music*, 10/1, 1991, pp. 69-84.
- RAPETTO, U. / ROSO, C.: *Musica & Copyright. Copiare, registrare, fare download e masterizzare senza problemi e sanzioni*. EPC Libri: Roma, 2003.

- SORCE KELLER, M.: “Siamo tutti compositori. Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo (1)”, en *Musica/Realtà*, 70, marzo 2003, pp. 26-62.
- “Siamo tutti compositori. Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo (2)”, en *Musica/Realtà*, 71, luglio 2003, pp. 25-53.
- “Professione ‘operatore musicale’: riflessioni sul ruolo di chi, a volte anche inconsapevolmente, collabora al processo creativo”, en R. DALMONTE / Carlo A. NARDI: *Professione: musicista*. U.C.T.: Trento, 2004.
- STRAW, W.: “Authorship”, en B. HORNER / T. SWISS: *Key Terms in Popular Music and Culture*, Blackwell: Oxford, 1999, pp. 199-208.
- THÉBERGE, P.: *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. University Press of New England: Hanover, 1997.

El registro de la obra de autor. Propiedad intelectual y entidades privadas de gestión de derechos

EDUARDO ARTEAGA ALDANA

INTRODUCCIÓN

Este artículo que seguidamente presento pretende, en líneas generales, mostrar qué supone registrar una obra musical (ya sea una composición original o un trabajo de investigación musicológica) en el Registro en la Propiedad Intelectual (RPI) así como la posibilidad de inscribirla con posterioridad en una entidad privada de gestión de derechos de explotación como puede ser la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) o en el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO). Como veremos seguidamente, tanto el RPI como la SGAE son dos entidades de diferente carácter, esto es, son dos sistemas distintos de protección de los derechos de autor ya que mientras que en la primera (de carácter público) se acredita la autoría de la obra registrada, en la SGAE (de carácter privado) se gestionan los derechos generados por la explotación en público de las obras sonoras, audiovisuales, etc. o, como en el caso de CEDRO los resultantes de la música impresa (partituras, libros).

Por último, aunque por lo general sean aspectos más relacionados con una carrera de carácter jurídico, considero de gran importancia que un musicólogo, un investigador o un compositor conozca los aspectos que trataré en este artículo ya que puede resultarle de gran utilidad en su carrera profesional conocer los aspectos que he comentado anteriormente, y que vienen resumidos en dos cuestiones principales: asegurar la autoría de su obra una vez creada y obtener beneficios económicos derivados de la explotación comercial de la misma.

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

“La propiedad intelectual, tal y como establece el Código Civil en sus artículos 428 y 429, forma parte de las llamadas propiedades especiales, y viene a constituir una forma especial de ejercer el derecho de propiedad sobre determinados objetos jurídicos que, por su cualidad, especializan el dominio”¹. Así comienza la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Como menciona Nieves Iglesias Martínez en su libro *La Edición Musical en España*²: “Las leyes de propiedad intelectual protegen a autores y editores, a los creadores y a los encargados de la difusión de la obra creada”, aspecto que coincide con lo declarado por la mencionada página web del Ministerio de Educación y que describe al Registro de la Propiedad Intelectual como “un procedimiento administrativo para la protección de los derechos de propiedad intelectual de los autores y demás titulares sobre las creaciones originales de carácter literario, artístico o científico”³.

Tomando como referencia un enlace del propio Ministerio de Educación⁴, pueden registrarse en la Propiedad Intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, entre los que podemos encontrar diversos tipos: textos literarios o científicos, discursos, alocuciones, conferencias, composiciones musicales, obras teatrales, obras audiovisuales, obras artísticas como esculturas, dibujos, grabados, cómics, fotografías y las demás obras plásticas, sean o no obra de arte aplicada, obras y proyectos arquitectónicos o de ingeniería, programas de ordenador, traducciones, adaptaciones, arreglos musicales, antologías y bases de datos. El *Registro* protege los derechos de propiedad intelectual al proporcionar una prueba cualificada sobre la existencia y pertenencia de dichos derechos.

La inscripción de una obra en el RPI tiene carácter voluntario, ya que los derechos de propiedad intelectual no están subordinados a ninguna formalidad, puesto que un autor adquiere el derecho de propiedad sobre su obra por el mero de hecho de ser su creador, quedando el registro como efecto de prueba, salvo que se demuestre lo contrario. Desde el mismo momento en que el autor adquiere los derechos de su obra, ya

1. http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?area=propint&id=5

2. IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves: *La Edición Musical en España*. Arco Libros: Madrid, 1996, p. 50.

3. http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?area=propint&id=15

4. http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=16&area=propint

sea registrándola en el RPI o simplemente por haberla creado, ya podrá anteponer a su nombre el símbolo © copyright e indicar el lugar y el año de la divulgación de la obra o de la producción, sin necesidad de ningún trámite o autorización de la misma manera que, por ejemplo, después de crear un disco que recoja diferentes obras originales sólo que en este caso el símbolo que se antepone al nombre es (P) y se indicará el año de su publicación.

Pero el hecho de ser autor tiene un carácter irrenunciable, esto es, no puede ser transmitida esta condición a otras personas y nunca desaparece; por lo tanto, una obra siempre tendrá un autor concreto (o varios si se ha realizado colectivamente) aunque los derechos de explotación pertenezcan al dominio público.

La solicitud para registrar una obra en este organismo público puede presentarse en cualquier Oficina Provincial del Registro General de la Propiedad Intelectual, previo pago de unas tasas, existiendo una oficina en cada una de las capitales de las provincias que componen el Estado Español⁵. En un plazo máximo de seis meses (según el artículo 24 del Real decreto 281/2003, de 7 de Marzo) se resolverá desde el Registro General de la Propiedad Intelectual con sede en Madrid. Durante este tiempo el titular del registro resolverá la solicitud de forma favorable o no y la notificará al interesado.

ENTIDADES DE GESTIÓN DE LA OBRA DE AUTOR

Tanto el Registro de la Propiedad Intelectual como las entidades de gestión (por ejemplo la Sociedad General de Autores, SGAE) son dos sistemas de protección distintos de los derechos de propiedad intelectual. Como hemos visto, en el RPI se inscriben dichos derechos mientras que las entidades de gestión precisamente se dedican a gestionar los derechos de explotación de las obras de autor. Según la página web del Ministerio de Educación⁶, estas entidades son organizaciones privadas (frente al Registro General de la Propiedad Intelectual, que es de carácter público) de base asociativa y naturaleza no lucrativa, que se dedican, en nombre propio o ajeno, a la gestión de derechos de propiedad intelectual de carácter patrimonial por cuenta de sus legítimos titulares. Estas

5. En la página web http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?area=propint&id=45 pueden consultarse las direcciones de las diferentes Sedes Provinciales del Registro General de la Propiedad Intelectual.

6. http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=7&area=propint

entidades tienen que ser aprobadas por el Ministerio bajo tutela administrativa y tienen como principales funciones administrar los derechos de propiedad intelectual, perseguir las violaciones de éstos (recurriendo, si fuera preciso, a la vía judicial), fijar una remuneración adecuada al tipo de explotación que se realice y percibir esa remuneración de acuerdo a lo estipulado. En el caso de utilizaciones masivas de obras registradas, establecen contratos generales con asociaciones de usuarios de su repertorio y fijan tarifas generales por la utilización del mismo tras lo cual realizan el reparto de la recaudación neta correspondiente a los titulares de derechos. Además prestan servicios asistenciales y de promoción de los autores y artistas intérpretes o ejecutantes. El Ministerio de Educación reconoce hasta el momento ocho entidades diferentes: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales (AGEDI), Sociedad de Gestión de España (A.I.E.), Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP), Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA), Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión (AISGE) y la Asociación Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA). En la web del Ministerio de Educación ya mencionada podemos encontrar un breve resumen de las principales competencias de cada una de estas entidades. Seguidamente me centraré en aquellas dos en las que podríamos inscribir nuestras obras previamente editadas por nuestra cuenta o a través de una editorial: SGAE y CEDRO.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES

Autorizada por el Ministerio de Educación el 1 de junio de 1988⁷, la SGAE tiene como gran objetivo velar por los derechos de explotación de la obra de autor (excepto las obras impresas). Como explica esta entidad en su página web⁸ es difícil que un autor conozca cuántas veces y dónde se ha representado su obra, así como la retribución que le corresponde. El tipo de obras que podemos registrar en esta entidad son las denominadas obras musicales y otras de pequeño derecho como es el caso de las composiciones musicales (con o sin letra), composiciones literarias (chistes, sketches, poesía...) y video-clips. Por ejemplo, una partitura que hayamos compuesto y registrado posteriormente en la SGAE estará

7. BOE 4-6-1988.

8. <http://www.sgae.es>.

amparada por ésta en cuanto a su explotación pública sonora se refiere. El autor cobrará los derechos por la comunicación pública (interpretación en conciertos o emisión en radio o televisión) y por la reproducción-distribución de estas obras. Como mencionábamos anteriormente, estas entidades tienen un carácter privado y un autor debería, en mi opinión, registrar previamente su obra en la Propiedad Intelectual y posteriormente, si desea que su obra pueda ser divulgada y recibir por ello las retribuciones estipuladas, proceder a su registro en la SGAE. Esta entidad declara en su página web: "... te aconsejamos que también la registres en el Registro de la Propiedad Intelectual"⁹. Pueden registrar una obra en la SGAE el propio autor o una editorial que haya editado la obra y siempre y cuando sea miembro de la entidad. Para adherirse a la SGAE¹⁰ es necesario tener estrenada una obra, cualquiera que sea su género, entendiéndose por estreno la representación o ejecución en teatros, cine, salas de fiesta, bailes, emisoras de televisión, de radio, etc., o bien que hayan sido editadas en papel o reproducidas en discos, cassettes o cualquier otro soporte¹¹.

En cuanto a lo que la SGAE denomina casos particulares podemos encontrar, entre otras, situaciones en las que un autor realiza una composición que incluye letra de otro, esto es, una composición musical de un texto preexistente. En este caso (y a menos que los derechos de explotación hayan pasado ya al dominio público) será necesario por parte del compositor solicitar una autorización de los titulares de la obra literaria que ha sido musicalizada. En el caso de tratarse de una obra de Dominio Público se debe hacer constar el título y nombre del autor original. Por tanto, la SGAE gestiona los derechos de propiedad intelectual de los autores y editores literarios, dramáticos y musicales, con excepción de los de obra impresa los cuales serán protegidos por la siguiente entidad.

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRAFICOS (CEDRO)

Recibe del Ministerio de Educación la autorización para su fundación el 30 de junio de 1988¹² y la reconoce como entidad de gestión

9. <http://www.sgae.es/contenido/cont.inm?instanceld=134&tipold=41&selectedMenu=126>

10. En <http://www.sgae.es/contenido/cont.inm?instanceld=24&tipold=41&selectedMenu=22> podemos encontrar las condiciones para la adhesión así como los diferentes contratos.

11. Ver nota nº 10.

12. BOE 12-7-1988.

colectiva de los derechos reprográficos de las obras impresas (excluidas por la SGAE). Su dirección en Internet es <http://www.cedro.org>. Por tanto, si la SGAE gestionara, por ejemplo, los derechos de explotación de una composición, CEDRO hará lo propio con la obra impresa, por ejemplo una partitura o una obra (libro) de carácter científico. CEDRO nace con la idea de que "...el respeto a los derechos de autor lleva emparejado el respeto al libro. Por ello, la lucha contra la reprografía ilegal y las campañas de información que llevamos a cabo desde CEDRO se han traducido en un claro detrimento de la 'cultura de la fotocopia' en favor del libro original". Esta cultura de la fotocopia a la que se refiere la entidad por una parte ha permitido que tanto autores como editores tengan una mayor difusión de sus obras pero, por otra, ha permitido (y lo sigue haciendo) una reproducción incontrolada e ilegal de éstas. CEDRO, además de gestionar estos derechos, organiza y patrocina diversas actividades para impulsar la actividad creadora de sus asociados, además de organizar cursos, congresos, etc., sobre la propiedad intelectual y el derecho de autor, aspecto éste recogido en el artículo 155 del Texto Refundido de la L.P.I. de 1996, que establece que las entidades de gestión deberán, directamente o por medio de otras entidades, promover actividades de carácter asistencial, de formación y promoción en beneficio de sus socios. Al igual que ocurría con la SGAE, el autor que tenga registrada su obra en CEDRO percibirá periódicamente los derechos económicos generados por la reproducción mediante fotocopias de sus obras además de contar con un servicio jurídico y de licencias para proteger y defender sus derechos reprográficos. Para asociarse a esta entidad de gestión sobre los derechos de reproducción el autor debe demostrar ser titular de derechos sobre al menos una obra impresa, aspecto éste que queda conformado tras el registro en la Propiedad Intelectual. Tanto la adhesión¹³ como la permanencia a CEDRO es gratuita aunque el autor, en virtud del contrato de adhesión, confiere a CEDRO un mandato para la gestión colectiva de sus derechos.

CONCLUSIONES

Hemos podido ver, a lo largo de este artículo, que existe una entidad de carácter público (RPI) en la que se inscriben los derechos de propiedad intelectual de una obra original a diferencia de otras entidades de

13. En la web <http://www.cedro.org/asociarse.asp> encontraremos los requisitos para asociarse a esta entidad.

carácter privado (y que se encuentran bajo tutela administrativa) como pueden ser la SGAE o CEDRO. Este aspecto resulta de gran importancia ya que está bastante extendida la idea entre los compositores de que registrando su obra en la SGAE, por ejemplo, se demuestra la autoría de su obra. Como hemos visto, la propia SGAE recomienda, previamente al registro de una obra en esta entidad, hacerlo en el organismo administrativo correspondiente (RPI).

También he añadido diferentes enlaces o *links* de Internet donde el interesado puede encontrar más información acerca de los temas aquí tratados; le resultarán de gran interés a la hora de iniciar el proceso de registro de su obra (que puede presentarse en cualquier Oficina Provincial del Registro General de la Propiedad Intelectual, relación de la situación de las oficinas provinciales en las que pueden inscribir sus obras, tipos de creaciones que pueden ser inscritas, etc.) así como los estatutos, objetivos y condiciones de inscripción en las entidades privadas que he comentado.

BIBLIOGRAFÍA

Legislación sobre Propiedad Intelectual. Tecnos: Madrid, 1999.

ENCABO VERA, Miguel Ángel: *Las obligaciones del editor musical*. Reus: Madrid, 2002.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves: *La Edición Musical en España*. Arco Libros: Madrid, 1996.

SÁNCHEZ ARISTI, Rafael: *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Ed. Comares, Granada, 1998.

VENTURA VENTURA, José Manuel: *La edición de obras musicales*. Centro de Estudios Registrales: Madrid, 2000.

La objetualización musical como proyecto histórico

JOSÉ M. LATORRE MOYA

PRESENTACIÓN

La investigación que recoge este texto tiene como punto de partida un proyecto realizado en el marco de los estudios de Tercer Ciclo de Comunicación Audiovisual organizados por el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universitat de València. Allí se sintetizaron una serie de reflexiones, intuiciones e incluso inquietudes personales que demandarán un análisis riguroso sobre algunos procesos de comunicación social. Para ello consideramos necesario prestar una especial atención a la pérdida de funcionalidad crítica de diversos procedimientos que habían venido sirviendo para plantear una alternativa a los modelos de poder y autoridad hegemónicos. Así las cosas, se intuía una tendencia aparentemente paradójica que llamó nuestro interés desde el primer momento: por un lado se conservaba una idealista retórica sobre la activa intervención de todos los participantes en el diálogo social, así como sobre el papel que las prácticas culturales jugaban en el mismo; mientras que, por otro lado, se estaba llevando a cabo un proceso de invisibilización y esterilización sobre las réplicas efectivas a los discursos dominantes.

Es precisamente en este sentido en el que nos aventuramos a hablar de *proyecto histórico*; en la medida en que no se trata de un hecho casual, sino del resultado de un movimiento político y económico en el que concurren, y tratan de imponerse, los intereses de agentes sociales concretos. En otras palabras, entendemos que la aparición del modelo social capitalista, con todas las consecuencias que se derivaron desde lo individual a lo institucional, no puede considerarse espontánea. Desde

nuestro punto de vista, una mirada atenta sobre los acontecimientos que favorecieron la aparición de una esfera de poder público como contrapartida al Antiguo Régimen, nos desvela el decisivo papel que jugó la música en aquellos procesos de socialización. Además como ya apuntara Raymond Williams¹, en tanto que práctica cultural, la música sintomatizaba una serie de rasgos constitutivos de lo social. A partir de ahí, una consideración de lo musical esencialmente comunicativa, en necesaria y constante circulación, aventuraba un componente autocrítico, de resistencia al control, coherente con nuestra propuesta. Por ello comenzamos a analizar la música popular contemporánea, pues entendíamos que era un terreno propicio para la interacción con el poder y sus estrategias. Un espacio en el que se podían incorporar los ritmos y elementos de la cotidianidad para transformar los símbolos compartidos en fenómenos de lucha.

No obstante, nada más lejos de esta optimista mirada, la música popular es marginada de la reflexión académica. Con demasiada frecuencia se la considera un objeto estéril e inerte que es propuesto y consumido de manera unidireccional; sin ningún valor cultural, como si “lo cultural” no estuviera en la base de cada una de las prácticas humanas. Por ahí aparece el concepto alrededor del cual gira este texto. Entendemos por *objetualización* una propuesta retórica que aleja la música (esencialmente práctica musical) del contexto en el que surge y la aísla de cualquier otro fenómeno social. Para lo cual, desde sectores tan diversos como la industria discográfica o la disciplina musicológica, se comienza a despreciar el inherente componente colectivo, dialógico, procesual en definitiva, para primar otros valores que sólo tratan de mantener un estado de cosas desequilibrado.

LA MÚSICA COMO PARALELOS A LA OPINIÓN PÚBLICA

En el siglo XVIII una serie de transformaciones en los modos de interacción entre los agentes y prácticas sociales desembocó en un modelo social radicalmente diferente. Toda vez que se había conseguido debilitar las estructuras del sistema feudal y algunas capas de la sociedad adquirieron una mayor cota de poder, surgió la necesidad de instaurar algún mecanismo que forzara a los nuevos estados a legitimarse. En esta

1. WILLIAMS, R.: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós: Barcelona, 1982.

dirección apunta la aparición de la “opinión pública”, como un ideal de emancipación y participación, que venía a actuar como una medida de presión sobre las autoridades de las que trata de liberarse. En aquel contexto, el nuevo modelo de sujeto, más consciente y atento que nunca a su interioridad y su exterioridad, encuentra todavía demasiados obstáculos a la hora de su afirmación. Por lo que a menudo trata de canalizar sus reivindicaciones a través de manifestaciones estéticas que escapen al control ideológico. La música adquiere de esta forma una importante presencia en lo público con resonancias políticas en relación a los nacionalismos emergentes y las nuevas diferencias sociales, pero también en lo privado-personal con un efecto decisivo sobre la formación de identidades.

Sin embargo, una vez que la alta burguesía urbana, promotora efectiva de este movimiento, conquistó una mayor presencia y relevancia social, muchas de las reivindicaciones que se perseguían fueron transformándose. Por lo que a nosotros afecta en este momento, se comenzó a experimentar un proceso de “autonomización”, en el que las prácticas musicales pasaron a estar determinadas por una serie de pautas académicas y mercantiles que escapaban a la mayoría de sus participantes. En este sentido queremos destacar dos dinámicas que comienzan a funcionar en paralelo, en apariencia alejada una de otra, pero que apuntan en una misma dirección. La primera considera la música como un lenguaje universal, que se encuentra al alcance de todo el mundo a partir de su supuesta objetividad. La segunda la define como una mercancía, con lo cual quedará sesgada tanto en su creación como en su disfrute.

DOS MODELOS DE OBJETUALIZACIÓN MUSICAL

Como ya se ha referido, con las revoluciones burguesas surge un inédito interés por el individuo y su subjetividad. Una vez desmanteladas las jerarquías feudales, el sujeto moderno se reivindica como un ser autónomo e individualista que vive su realidad a partir de nuevos patrones como las leyes del mercado o los derechos fundamentales. Como resultado, también comienza a prestarse una mayor atención a la cuestión del sentimiento, en tanto que expresión espontánea y emocionada de una interioridad. Por su parte, la no referencialidad de la música, característica que la ha distinguido de las artes representativas, lleva a primer plano la desconexión con el mundo social. Esta difícil relación con los factores materiales conlleva una profundización en los criterios

más abstractos de la composición y la recepción. A nuestro entender este es uno de los motivos que operan con mayor fuerza a la hora de definir la música como un, si no como el único, lenguaje universal: capaz de evocar y provocar determinadas reacciones sin recurrir a un sistema referencial convencional. La difícil explicación o verbalización de la música sirve como excusa para proclamar la autosuficiencia de un modelo de comunicación “transparente y directo”.

Sin embargo, para que el pensamiento musical occidental culto adquiriera el poder suficiente como para invisibilizar su autoridad ha sido necesaria una evolución que profundizara en aquellos aspectos sobre los que se afianza su supuesta objetividad. Se puede entender que este proceso arranca en la Edad Media con el desarrollo de los primeros sistemas de notación que no sólo permitieron preservar la música bajo una firma, sino que también proveyeron de un medio para la expresión y la experimentación. Siglos más tarde en el Renacimiento la música se convierte en un proceso calculable basado en principios comprensibles de organización armónica de las diferentes combinaciones (escalas diatónicas). Así, en opinión de Max Weber² no es una casualidad que la cultura que perfeccionó la notación también desarrollara un lenguaje armónico de voluntad universal. Más tarde, la evolución del pensamiento racionalista desembocó en un proceso de moralización de consecuencias drásticas. Se comienza a acuñar y difundir valores que permiten definir la música en términos de bueno y malo, los cuales terminarán siendo aplicados a sus oyentes.

En nuestra opinión, esto último nos pone de manifiesto los riesgos que se corren al plantear el fenómeno musical como lenguaje natural en unos términos demasiado simplistas. Pues, en tanto que proceso de comunicación inconcluso y abierto, la música no puede superar la necesidad de incorporar otros elementos lingüísticos y extralingüísticos. Por todo ello, el factor cultural resulta decisivo tanto en la composición, al proveer de marcos conceptuales compartidos o impuestos sobre el público; como en la recepción, determinada por un bagaje interpretativo y una memoria histórica siempre presente. Por ello entiendo que no resulta demasiado descabellado hablar de emociones estereotipadas a partir de lo que Richard Norton³ denomina “dominación semántica”.

2. WEBER, M.: *The Rational and Social Foundations of Music*. Southern Illinois University Press: Carbondale, 1977.

3. NORTON, R.: *Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective*. Pennsylvania University Press: Filadelfia, 1984.

En definitiva, cuando, como en este caso, un sistema cultural trata de imponer un modelo de pensamiento y hacerlo pasar por neutral termina por apoyar ideales como, por ejemplo, que la música es algo dado y por tanto no sujeto a crítica. Se promueve, así, una lectura formalista, esteticista, que sólo atiende a los valores autodeterminados por el propio discurso. Con esta finalidad, se manejan conceptos fácilmente identificables y mensurables desde esa retórica, los cuales favorecen una interpretación adjetival, blindada a la reflexión y que margina cualquier otro criterio interpretativo. De tal forma que aquellas inflexiones estéticas o ideológicas que caen más allá de la partitura son ocultadas bajo el discurso de lo clásico, lo que termina desembocando de hecho en un proceso de colonización cultural.

En el desarrollo del nuevo modelo cultural encontramos un movimiento complementario, en la medida en que los procesos de afirmación subjetiva vienen acompañados de importantes cambios en el terreno económico. En este ámbito, la objetualización de la música pasa inevitablemente por su mercantilización, sobre todo a partir del horizonte comercial que abre la imprenta y la edición de partituras. A medida que las leyes de mercado van penetrando en el mundo del arte, se facilita su accesibilidad y comprensión; mientras las barreras económicas continúan funcionando de manera drástica.

De manera parecida a como los primeros propietarios y productores modernos se habían liberado de los esquemas feudales de producción, a partir del siglo XVII los artistas fueron abandonando los sistemas de mecenazgo. Dejan de depender del favor de la corte para buscar el apoyo de las nuevas audiencias urbanas. En mutua interacción con el público burgués que demandaba y consumía otros estilos musicales, cada vez más músicos deciden emancipar su creatividad, aunque para ello deban diversificar también sus fuentes de ingresos. Poco a poco, el negocio musical comienza a definirse tal como hoy lo entendemos: con el compositor en un vértice del polígono en el que participan a la vez empresarios, editores, promotores..., a través de esta red, los músicos disfrutaban de una libertad desconocida hasta entonces. Al convertir la música, cada vez más, en un entretenimiento masivo se ven liberados de los caprichos de un protector, aunque pasan a formar parte de una estructura no menos represiva.

Al contrario de lo que pudiera parecer, la independencia respecto del mecenas no se traduce en una aproximación al conjunto de lo social. El primer rasgo que se observa es, sin embargo, una distancia creciente

entre el autor y su público. Por ese motivo, con la intención de salvar las barreras que se iban levantando, aparecen multitud de intermediarios, desde críticos hasta maestros, que aunque han colaborado decisivamente en la profundización de esa diferencia se esfuerzan en mantener un contacto mínimo pero necesario entre ambas partes. Se intuye de forma clara el esquema productivo actual con un reparto de roles desequilibrado. Al presentar un determinado estilo musical como alta cultura muchas de sus funciones sociales son sustituidas. Así, por ejemplo, la prensa musical especializada que encontramos en los primeros años del siglo XIX se encuentra diametralmente alejada de su propósito original de promoción del diálogo. Del mismo modo que sucede en otros ámbitos, los medios que glosan sobre la música se caracterizan por una estrecha separación entre la información, el comentario y la publicidad. Esa mezcla de registros no deja de reflejar la particular naturaleza de la música mercantilizada, cada vez más orientada hacia las personalidades simbólicas de las obras y sus autores. En el momento que la cuestión de la personalidad, en tanto que aura especial del autor, entra en el dominio de la esfera pública, el lugar individual del músico se convierte en un factor expresivo que marca una nueva relación con su sociedad. Mientras que aquel se convierte en el centro y origen de todo el fenómeno musical, el resto de actores ven reducido su papel hasta quedar convertidos en colectivos anónimos e inactivos. Al mismo tiempo, se comienza a manejar categorías teleológicas como el genio o el repertorio que, haciéndose pasar por descripciones de objetos reales, fundan relaciones sociales de desigualdad. Estos anticipos del star-system llevan siglos actuando en la misma dirección, construyendo un modelo cultural excluyente. La ideología musical termina girando alrededor de aquellas obras y autores que mejor representan los valores pretendidos. Desvinculados de sus contextos y de toda invitación a la participación y la reflexión, esos grandes nombres, convertidos ya en objetos son presentados como los referentes básicos del pensamiento musical. Como apuntara Jenaro Talens⁴, “estos modelos de historización no son instituidos para recuperar un pasado, sino para ayudar a construir y justificar un presente”.

4. TALENS, J.: *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*. Episteme: Valencia, 1994).

CONCLUSIONES

Mi propósito en este estudio ha sido ofrecer algunas claves del proyecto que he definido como objetualización para demostrar que las fuerzas que actúan hoy día sobre la música no son exclusivas de nuestro tiempo, sino que son resultado de un proyecto histórico que persigue unos intereses concretos. El principal problema al que nos enfrentamos es que este discurso se ha asimilado, de manera que resulta muy complicado salvar, e incluso reparar en sus restricciones. Desde nuestro punto de vista, una posible salida pasa por dejar de considerar la música como un objeto dado y profundizar en aquellos aspectos que tienen más que ver con su dimensión procesual. Y ello probablemente resulte más útil y asequible si nos aproximamos de manera cautelosa pero comprometida a los modelos populares.

Valencia, marzo de 2004

BIBLIOGRAFÍA

- CHANAN, M.: *From Handel to Hendrix. The Composer in the Public Sphere*. Verso: Londres, 1999.
- MÉNDEZ RUBIO, A.: *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Montesinos: Barcelona, 2003.
- NORTON, R.: *Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective*. Pennsylvania University Press: Filadelfia, 1984.
- TALENS, J.: *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*. Episteme: Valencia, 1994.
- WEBER, M.: *The Rational and Social Foundations of Music*. Southern Illinois University Press: Carbondale, 1977.
- WILLIAMS, R.: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós: Barcelona, 1982.

Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña

VICTORIA ELI RODRÍGUEZ
MARITA FORNARO BORDOLLI
ANTONIO DÍAZ RODRÍGUEZ

I

Entre los años 2001 y 2003, varios profesores-investigadores de las universidades de Valladolid y Complutense de Madrid llevamos a cabo el proyecto “La música tradicional de Extremadura a través de sus protagonistas”. Al enfrentar este objeto de estudio y diseñar su base teórica y metódica se hizo necesario poner de relieve una vez más algunos aspectos. Una buena parte de las investigaciones sobre la cultura musical tradicional con la que se cuenta en España descansa sobre la recogida cuantitativa de datos inherentes al repertorio y la transcripción de textos y melodías.

La recolección de cantos o canciones tradicionales, piezas instrumentales y la descripción de instrumentos de música han sido los aspectos que han ocupado el interés prioritario, siendo la confección y publicación de “cancioneros” el trabajo más significativo y característico en la labor etnomusicológica y de estudio del folclore que se ha hecho en España. La bibliografía existente permite enumerar una larga lista de recopilaciones de música tradicional que recorren la casi totalidad de la geografía española¹. El material es muy heterogéneo en cuanto a: propuestas de estructura y ubicación de los datos recogidos, fragilidad en

1. Como referencia han de tenerse en cuenta: Josep MARTÍ: “Folk music studies and Ethnomusicology in Spain”, *Yearbook for Traditional Music*, 12, 1977, p. 107-40; Emilio REY GARCÍA: *Los libros de música tradicional en España*, Madrid, AEDOM, Colección de Monografías, n° 5, 2001; E. REY GARCÍA: “Cancioneros. III. El cancionero popular”, en Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 3, Madrid, SGAE, 1999, pp. 34-39; y Enrique CÁMARA de LANDA: *Etnomusicología*, Madrid, ICCMU, 2003, pp. 92-102.

los métodos empleados para la recolección, criterios muy variados en la identificación de informantes, sitios y fechas de recolección –en muchos casos ausencia de estos datos–, así como otros aspectos concernientes a las propuestas, objetivos y métodos de trabajo.

En la mayor parte de los cancioneros y recopilaciones realizados sólo quedan recogidas las formas externas en que se expresa la música tradicional: se realiza la transcripción melódica, en algunas ocasiones con armonizaciones para piano, y se acompaña del texto literario cuando existe, pero no quedan reseñados y analizados los contextos o peculiaridades socioculturales que la rodean y la hacen posible; por otra parte, se privilegian aquellas manifestaciones que dan muestras de mayor ancianidad y ruralidad, así como de probado anonimato y transmisión oral.

En Extremadura, el territorio en el cual desarrollamos nuestro trabajo, existe un repertorio musical muy rico que ha sido parcialmente estudiado y publicado en cancioneros y otros trabajos de investigación realizado por investigadores y recolectores de la música tradicional². En general los textos publicados contienen una introducción más o menos amplia seguida de las transcripciones que se encuentran organizadas generalmente de acuerdo con los ciclos anual y vital y como ya ha sido señalado prima en estos trabajos la enumeración y descripción.

Destaca por sus investigaciones en la zona extremeña Manuel García Matos, cuyos trabajos se encuentran entre los más importantes realizados en la región. Sus publicaciones son un referente obligado para investigadores e intérpretes de la cultura musical tradicional y en particular extremeña³.

Al trazar el diseño de “La música tradicional de Extremadura a través de sus protagonistas” decidimos que, partiendo de las fuentes bibliográ-

2. Entre los autores que han afrontado este tipo de labor en la zona destacan: Bonifacio GIL GARCÍA quien publicó una serie de textos sobre el tema como: *Cancionero popular de Extremadura* (1931); *Folclore extremeño* (1938); *Canciones populares de Extremadura recogidas y armonizadas* (1943); *Romances populares de Extremadura* (1944), y otros. Del alemán Kurt SCHINDLER se publicó *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (1941) que contiene una selección de más de doscientas piezas musicales recogidas en Extremadura durante los años de 1930. Ángela CAPDEVILLE produjo en 1969 el *Cancionero de Cáceres y su provincia* que publicó la Sección Femenina a la que pertenecía. En fechas más recientes Francisca GARCÍA REDONDO incluyó un capítulo dedicado al folclore extremeño en su libro *La música en Extremadura* (1983) y Cesáreo PLAZA ÁLVAREZ ha recogido *Canciones de Navidad en Guadalupe* publicado en 1995.

3. De ellas han de señalarse: *Lírica popular de la Alta Extremadura* (1944), reeditado en edición facsimilar por la musicóloga M^a del Pilar BARRIOS MANZANO (2002); *Danzas popula-*

ficas y discográficas existentes, este proyecto tendría como eje conductor el vínculo directo con aquellas personas que son los protagonistas –individuales o grupales– del hecho musical. El estudio propuesto implicó priorizar la dimensión intersubjetiva del trabajo de investigación, recurrir al diálogo con las personas que producen la música, conocer sus historias individuales y su interacción con la comunidad como vías preferenciales para adquirir conocimiento. En lugar de recorrer rápidamente las zonas comprendidas en el vasto territorio extremeño con el fin de acopiar la mayor cantidad posible de datos, intentamos comprender los fenómenos musicales en toda su complejidad mediante las relaciones que se establecen con los músicos y cuya palabra forma parte de los textos definitivos de nuestro trabajo⁴. La autobiografía, el texto participativo, el etnotexto, las historias de vida, fueron canales de privilegio para esta investigación a través de los cuales emergían la historia del pasado y la realidad actuales de la cultura musical tradicional extremeña.

El trabajo se dirigió a indagar los comportamientos y hábitos de los músicos en relación con la actividad que llevan a cabo: conceptos estéticos y funcionales, modos de valoración, repertorios, técnicas de ejecución vocal e instrumental, procesos de construcción de instrumentos, métodos de aprendizaje y sistemas de enseñanza, entre otros. Se analizaron especialmente la función de los protagonistas individuales en la transmisión de “saberes musicales” y la de los protagonistas grupales en los conflictos de género en contextos ritual-festivos. Como resultado de este análisis fueron establecidos tipos dentro de esta categoría, diferenciando el papel que desempeñan y considerando los que alcanzan lugares protagónicos en la transmisión de cantos, danzas, construcción de instrumentos, así como aquellos que contribuyen con su labor como

res de España. Extremadura (1964); *Canciones populares de la provincia de Cáceres*, como continuación de la obra de 1944 (1982). Si estos textos son significativos, resulta aún más importante su papel en la dirección y realización de tres antologías discográficas para el sello Hispavox con el patrocinio del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO: *Antología del folclore musical de España. Interpretada por el pueblo español*. La primera selección antológica (1960), incluye más de cien muestras distribuidas en cuatro discos, folleto, fotos y testimonios de los informantes; la segunda (1971) presenta semejantes características y la *Magna antología del folclore musical de España*, preparada como obra póstuma por su hija María del Carmen GARCÍA-MATOS ALONSO (1980) está integrada por 17 discos y un folleto.

4. Se realizaron trabajos sobre los tipos de transmisión de la música de gaita y tamboril en la ciudad de Cáceres y Montehermoso y en las expresiones de canto y danza en Montehermoso (Cáceres), Olivenza y Fregenal de la Sierra (Badajoz). En cuanto a la construcción e interpretación de instrumentos la labor de investigación se centró en las localidades de Cáceres, Villagarcía de las Torres, Montehermoso y Olivenza.

promotores culturales y recolectores a la permanencia de la tradición comunitaria. Ha sido posible discriminar y caracterizar estos roles y probar la importancia de unos y otros dentro del contexto de cada una de las comunidades estudiadas.

Desde el punto de vista de procedimientos se han llevado a cabo registros sonoros y audiovisuales de diferentes tipos de representaciones, dándose prioridad a estos últimos, como apoyo del análisis etnomusicológico, mediante técnicas inherentes a la Antropología Visual. Esto ha permitido estudiar el funcionamiento interno de individuos y grupos. Se han registrado procesos íntegros de algunas representaciones que permiten considerar aspectos valorados teóricamente sobre la mutación de la tradición, así como la organización y puesta en escena de espectáculos folclóricos y la capacidad de algunas comunidades de proceder a la “restauración” de fiestas y celebraciones que se habían “perdido”.

El marco conceptual de la Antropología Visual implicó, además, la introducción de un enfoque interdisciplinario en el trabajo. De acuerdo con el carácter cualitativo de la investigación, el uso del vídeo en la gran mayoría de los registros de campo respondió al objetivo de generar la imagen como texto, por un lado, y en utilizar el vídeo como herramienta de *rapport*, por otro. Se buscó entonces generar documentación en colaboración con los entrevistados. Si bien todo registro significa una inevitable distorsión, ya en campo, y más aún, en las instancias de edición de productos audiovisuales, se evitó recurrir al “retrato etnográfico” que apela a lo pintoresco. En ningún caso se buscó artificialmente el contexto icónico de una tradición “reconstruida para los investigadores”. Se procuró también registrar lo musical en sus aspectos cotidianos y no sólo en sus momentos espectaculares, y se complementaron registros de fiestas con registros audiovisuales de entrevistas sucesivas a sus protagonistas, antes y después de los eventos. Por lo tanto, el material que ha pasado a integrar el archivo audiovisual del proyecto ha sido grabado en dos tipos de contextos:

- a) en los festivos, donde se trató de acompañar a los protagonistas individuales y/o grupales en las instancias previas (reuniones, ensayos, preparación de vestuario, maquillaje...) y en su desempeño público, y
- b) en los lugares elegidos por ellos para ser entrevistados.

Además del archivo audiovisual en soporte digital, se han editado hasta el momento cuatro vídeos:

- “La tradición y sus transformaciones: dos casos extremeños”, que trata específicamente de los casos que desarrollamos en este trabajo.

- “Contextos festivos y protagonistas grupales: Nuestra Señora de la Salud en Fregenal de la Sierra”.
- “Contextos festivos y protagonistas grupales: Los Negritos de Montehermoso”.
- “Del taller a la fiesta: instrumentos tradicionales de Extremadura”.

Como una de las finalidades de la Antropología Visual es fundamentar el uso de la imagen como texto, y no como “complemento” del discurso verbal, hemos optado por no adjuntar imágenes de estos vídeos a este artículo, ya que sería contradictorio con el enfoque de generación de estos productos, que pueden consultarse en los archivos del proyecto en la Universidad de Valladolid y en la Complutense de Madrid.

II

Santiago Béjar: el protagonista y la academia. Un nexo entre el pasado y la música tradicional actual.

Como parte de la labor de investigación en la ciudad de Cáceres y gracias a la colaboración de la musicóloga María del Pilar Barrios Manzano, profesora de la Universidad de Extremadura, establecimos contacto con el tamborilero Santiago Béjar. Este músico goza de un indiscutible prestigio social por su conocimiento del repertorio tradicional, la destreza que muestra en sus interpretaciones y por su labor como maestro de un grupo de tocadores de gaita y tamboril. A todo ello se suma el ser hijo de Celedonio Béjar, tamborilero de Casar de Palomero (Cáceres), que fue informante de García Matos⁵.

Junto a Santiago Béjar participamos en festejos tradicionales de Cáceres, visitamos la pequeña finca rural que posee cerca de Plasencia y tuvimos otros encuentros celebrados en momentos que pudieran ser calificados como informales⁶. Durante el trabajo de campo se privilegió la entrevista personal, pero también se propiciaron conversaciones y

5. El investigador extremeño incluyó en sus transcripciones varias modalidades de la música tradicional de la zona que le fueron “dictadas” por Celedonio Béjar. Véase: Índice de informantes y transcripciones en M. GARCÍA MATOS: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Edición, introducción e índices, M^a del Pilar Barrios Manzano. Biografía, bibliografía y discografía, Carmen García-Matos Alonso, Cáceres 2000, pp. 43; 66; 266-70; 304; 366; 379; 382; 390.

6. Fueron significativos aquellos que se produjeron en: Cáceres, 2 de febrero, 2002; Cáceres 31 de mayo y 2 de junio, 2002 y Plasencia, 11 de octubre, 2002.

entrevistas de grupo donde se puso en evidencia su protagonismo como transmisor del saber popular. En las entrevistas colectivas tomaron parte sus discípulos –individuos pertenecientes a diversas generaciones– que proporcionaron informaciones útiles en lo concerniente al eje conductor principal de nuestro trabajo: las formas de transmisión de la tradición.

Este músico de 79 años es natural de Casar de Palomero (Cáceres). De origen rural, siendo niño adquirió algunos conocimientos de solfeo con un capellán del Regimiento que se encontraba en Plasencia, cerca de su localidad natal. En aquel entonces ya tocaba de oído la flauta dulce. Enrolado en la Mili –en los años 1944-45– entró en el Regimiento de Infantería y después pasó a integrar la banda de música donde aprendió a tocar el clarinete y el saxofón; más tarde participó como saxofonista en las orquestinas que tocaban en los festejos de los pueblos. Según su narración las orquestinas fueron ganando adeptos en la medida que a *“la gente ya no les gustaba como antes la gaita y el tamboril”*⁷. Como otros muchos españoles, debido a la deplorable situación económica que vivió el país tras la guerra civil, emigró en búsqueda de mejor trabajo e ingresos económicos. El lugar de destino fue Francia donde pasó varios años; al regresar a España continuó alternando el trabajo agrícola con la actividad como músico. Hace poco más de quince años su nombre comenzó a ser identificado como el de un portador del saber musical popular asociado al repertorio tradicional de la gaita y el tamboril. Al indagar sobre sus inicios como tamborilero y el repertorio que conoce nos dijo:

“Cuando estaba tocando la flauta dulce, luego el clarinete, luego el saxofón, me parecía que lo que hacía mi padre era feo. Luego, cuando ha faltado mi padre es cuando he echado mano yo de esto. Es cuando le doy más mérito a lo que hacía mi padre”.

“Cuando cogí el tamboril, yo había tocado muchas canciones, todas las que se tocaban en los bailes, pero de folclore no sabía mucho. Como yo sabía el saxofón, lo sacaba con la gaita /se refiere a las melodías tradicionales/ y me era más fácil que otras canciones”.

“Gracias a García Matos que hizo esa labor y la poquita música que yo sé, de ahí he sacado todas las canciones /.../ García Matos era muy bueno en las cosas que hacía y yo he cogido mucho de él. Recogió los pindongos de Montehermoso, del mejor tamborilero que había en Cáceres, que era Antolín Garrido, tío Antolín, que ya ningún

7. Las citas de entrevistas incluidas de aquí en adelante corresponden a trabajos realizados entre febrero de 2002 y octubre de 2003.

tamborilero toca.⁸ Pero, García Matos me ha defraudado. Yo estaba con García Matos...., siempre decía por qué no lo había conocido antes, por qué no me había dedicado antes al tamboril. Pero, todas las cosas que toca García Matos lo lleva a un ritmo accidentado, ¡eso no es ritmo ni es nada!, pero yo lo hago como lo hacía él, pero cómo es posible que él lo haga tan degollao”. “Yo lo hice en un concurso de Salamanca /un pindongo como tío Antolín/, pero no me dieron el premio. Sin embargo uno del jurado no estaba de acuerdo y dijo que este señor lo había hecho nota por nota igual que lo hacía tío Antolín”.

“Mi padre tocaba una canción que yo he puesto este año en el concurso, es una canción que es un pasacalle que se llama *Al romerito verde*. Lleva una cantidad de mordientes y unas cosas que son difíciles de sacar. Eso García Matos lo hizo tan difícil o más que lo hacía mi padre. Yo digo ¡cómo es posible!”.

La trascendencia y protagonismo de Béjar en la comunidad se ha visto subrayado por su papel como maestro en una escuela de tamborileros fomentada por el Ayuntamiento de Plasencia. Como en otras localidades de España también en este territorio extremeño se ha producido un movimiento de recuperación o rescate de la tradición con el objetivo de subrayar aquellos referentes culturales que contribuyan a la definición de la identidad local. Esta labor de recuperación por la vía institucional no duró mucho tiempo, sin embargo fue lo suficiente para nuclear alrededor de Santiago Béjar a varios músicos. Los alumnos interesados en este aprendizaje veían en ello una manera de participar activamente en tradiciones locales casi extinguidas con la intención de evitar la pérdida del patrimonio; en tanto, las autoridades oficiales delegaban en Santiago la responsabilidad de transmitir lo que años atrás era un bien comunitario y que en los momentos actuales ha perdido gran parte de su vigencia social.

Uno de sus alumnos Primiano (Primi) Porrás Calle nos narró cómo se llevaba a cabo el proceso de aprendizaje y además pudimos observar una “partitura” empleada para la reproducción del repertorio de la gaita. Los símbolos de esta partitura difieren del sistema de notación tradicional al uso. Se trata de una representación de la forma en que se ha de realizar la digitación en la gaita; el papel presenta círculos sombreados o no que describen cómo han de accionarse los orificios del instrumento

8. Véase M. GARCÍA MATOS, *op. cit.*, p. 258-61.

en los tres registros fundamentales: grave, medio y agudo. Según su testimonio:

“Santiago es un maestro. Tocaba una canción, daba la partitura y la tocaba varias veces. La ensayábamos una y otra vez. /Muestra la partitura y enfatiza/ ya no me hago sin esto. Santiago tiene las partituras y las saca perfectamente de García Matos, es como un libro. Él toca a García Matos. Su Dios es García Matos.”

Dentro de este proceso de aprendizaje y reproducción del repertorio también se empleaban discos de vinilo y versiones en cintas de los coros extremeños fundados por García Matos. En muchos casos se recibía previamente el repertorio grabado en cinta, que después era acompañado por la gaita y el tamboril.

Alrededor de la figura de Santiago Béjar se observa un interesante fenómeno relacionado con las modalidades de transmisión de la tradición y el concepto de oralidad. Este tocador se inició como tamborilero ya adulto, la figura de su padre, informante de García Matos, pasó a ser valorada a partir de entonces como un modelo y las transcripciones del investigador, publicadas en los cancioneros, fueron tomadas como “lo verdadero” y “lo folclórico”. Por otra parte, la enseñanza de Santiago se legitima, a punto tal que otros tamborileros que han tocado desde jóvenes consideran esta experiencia como el inicio en la profesión.

El entrar en contacto con algunos de estos músicos, particularmente significativos y activos en la cultura tradicional local, hizo posible obtener distintos niveles de información y generó varias reflexiones sobre modalidades de transmisión de la música tradicional. Entre ellas cobra relieve el señalar que si bien las formas de transmisión están basadas esencialmente en la oralidad, los cancioneros actúan como “fijadores” y difusores de lo colectado y constituyen el punto de partida para diversos tipos de apreciaciones y reinterpretaciones del material que contienen. Estos corpus, esencialmente descriptivos, contribuyen en buena medida a la uniformidad del repertorio y a la desaparición de las variantes.

La transmisión oral se ha visto modificada y actualizada a partir de la utilización de una escritura pragmática, el empleo de medios audiovisuales, la creación de escuelas apoyadas por los ayuntamientos locales, el mantenimiento de grupos de danzas folclóricas con apoyo institucional local o regional y la realización de festivales, competitivos o no, donde se aprecian diferentes niveles de interés comunitario por la conservación de la cultura musical tradicional.

III

Encarnación “Choni” Ramallo: reelaboraciones del patrimonio coreográfico

Otro caso de transformación de la tradición es el estudiado en Olivenza, localidad de la provincia de Badajoz cercana a la frontera con Portugal. En el trabajo de investigación realizado en esta región se observaron diversos aspectos de marcado interés respecto a la reelaboración de la cultura tradicional:

- a) Su situación fronteriza, ubicada en una zona de histórica circulación de trabajadores y de contrabando, lo que tuvo como consecuencia un intenso intercambio de música y danza –aspecto señalado por varios entrevistados.
- b) Las actividades de música y danza organizadas durante el franquismo y su continuidad actual en torno a lo que se considera folclore.

El trabajo de investigación en Olivenza incluyó entrevistas a diferentes tipos de “protagonistas”: desde los ancianos que recuerdan el esplendor de los Coros y Danzas de la época franquista hasta los jóvenes que integran el actual grupo de danza sucesor del constituido por la Sección Femenina. Entre estos protagonistas, destaca Encarnación “Choni” Ramallo de la Granja (Olivenza, 1925), quien trabajó sesenta años como organizadora de los Coros y Danzas en la región, además de desarrollar otras actividades relacionadas con la educación femenina, como un taller de costura y bordado.

La educación franquista se estructuró sobre los conceptos de la separación de los sexos y su diferenciación en la sociedad, reservando a la mujer un papel por demás secundario, basado en la argumentación de su incapacidad creadora y su destino de abnegación. La actividad confiada a las mujeres durante el franquismo tuvo en la música y la danza uno de sus más importantes desarrollos en cuanto a promoción cultural. Los Coros y Danzas están directamente relacionados con esta concepción del constructo sexo/género, como actividad que buscaba la gracia, el adorno, lejos de los estudios superiores. En este sentido, el canto y el baile se perfilaron como especialmente adecuados para el fomento de la femineidad.

El discurso franquista sobre la utilización del folclore en la constitución de la nacionalidad varía, entre la búsqueda de un patrimonio com-

partido por todos los españoles, elemento cohesionador del régimen, y la defensa de las expresiones regionales⁹.

Hemos optado por detenernos en el trabajo realizado por Choni Ramallo en Olivenza como un estudio de caso que muestra la realización y consecuencias de estas directivas, en una situación específica que implicó, además de los propósitos generales de defensa de la “variada pero una”, el objetivo de defensa del idioma y de las costumbres tradicionales hispanas en situación de frontera. Como en el caso anterior, y de acuerdo con el marco teórico ya planteado para el proyecto de investigación, hemos centrado el análisis en la narrativa de los protagonistas, complementada por fuentes documentales en sentido amplio: desde fotografías a la vestimenta de la Sección Femenina conservada en el pueblo, además de los registros de interpretaciones musicales y coreográficas.

El testimonio de Encarnación es el de una protagonista directa de un proceso de reelaboración de materiales tradicionales en el que aparecen evidentes los tipos de utilización de esos materiales con fines éticos, estéticos y políticos, como lo han analizado Carlos Vega¹⁰ y Josep Martí¹¹. En su discurso, esta protagonista –que, por cierto, no parece adaptarse demasiado al modelo de mansedumbre acuñado para la mujer franquista– no vacila en establecer el estado fragmentario de los materiales y las circunstancias de su recolección:

“Nos costaba horrores convencer a las señoras mayores para que nos bailaran... muy rara era la que quería, y entonces/.../ les llevábamos unos caramelos, unos dulces, y así nos bailaban alguna danza.

9. En la concreción de esta tarea, se optó prioritariamente por la segunda posición, la cual hizo necesaria la recopilación de los materiales folclóricos, actividad que contó con claras directivas desde los cuadros superiores de la Sección Femenina. Se han ocupado de este tema investigadores como Estrella Casero y Asunción Lizarazu desde una perspectiva general, y Miguel Ángel Berlanga en relación específica con Granada y los fandangos del sur. María Asunción LIZARAZU DE MESA: “En torno al folclore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina”. *Anuario Musical*, 51, 1996. pp. 233-245. Interesa también la consulta de otros trabajos que se ocupan de la música durante el período franquista, ya que contribuyen a la idea general de la relación entre arte e ideología en dicho período: Gemma PÉREZ ZALDUONDO: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951*: Tesis doctoral leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”. En *Actas del Congreso “Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)”*. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 31-82.

10. Carlos VEGA: *Panorama de la música tradicional argentina (con un ensayo sobre la ciencia del folclore)*. Buenos Aires: Losada, 1944.

11. Josep MARTÍ: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.

Así recogimos nosotros, pero no crea que era sólo aquí en el pueblo, en los cortijos por aquí cerquita, en burro íbamos, íbamos andando, o nos llevaba alguien en coche, Así recogimos nosotros el folclore. Una danza nuestra muy popular la recogimos en la cárcel, a un señor que estaba detenido aquí”.

“Llevaba niñas que eran del grupo para que me ayudaran. Había veces que teníamos que sentarnos en el suelo. Para *Las Sayas*, por ejemplo, nos teníamos que sentar en el suelo para ver los picados que hacían”.

Como anota Berlanga en su estudio sobre la utilización de los fandangos del sur por los Coros y Danzas¹², se enfocó la recolección en la música y danza vivas sólo en la memoria de los “informantes”; esta visión corresponde, por un lado, a la valoración de la España histórica por el franquismo, pero también al paradigma imperante en los estudios sobre “folclore” durante ese período, que asociaba el valor de lo tradicional al concepto de supervivencia y a la tarea de “rescate” de valores tradicionales en riesgo.

Es marcado el enfoque espectacular del trabajo: la reelaboración de las danzas se hace siempre pensando en la presentación ante el público. Esto lleva a poner el énfasis en el lucimiento de las figuras, en el enlace de unas danzas con otras –en Olivenza varios entrevistados utilizaron el término “coreografía” para aludir específicamente al necesario trabajo de enlace de las piezas–; por otra parte, era necesario pensar las danzas para la participación grupal y homogénea. En este proceso, danzas de pareja independiente podían transformarse en coreografías para parejas interdependientes, y los papeles masculinos asumidos por las bailarinas. Este procedimiento fue común en la labor de grupos de danza “folkloristas” o “de proyección” en numerosos países de Europa y América Latina.

Al respecto, Encarnación señala:

“Aprendíamos los pasos sólo, porque ellas no tenían grupo ni mucho menos; aprendíamos los pasos y luego yo escribía la coreografía como me parecía, como más bonita resultara ante el público y en un escenario. Por ejemplo *La Uva*, tan popular: pues la bailaba sólo una pareja, un señor y una señora; yo, como nosotras éramos

12. Miguel Ángel BERLANGA: “El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada”. En *Actas del Congreso “Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)”*. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 115-134.

muchas, un grupo de treinta y tantas, cuarenta mujeres, y luego ya empezamos a entrar hombres¹³, le acoplé los estribillos todos y hacíamos una poca de coreografías”.

La diferencia entre las danzas montadas para espectáculo y las coreografías obtenidas en la recolección se ha perdido para el pueblo oliventino en general; incluso en el discurso de los más allegados al grupo se confunden, aun para aquéllos que son conscientes del proceso seguido. Sin embargo, esta diferencia está claramente establecida tanto en el discurso de la recopiladora y coreógrafa, y también en el de personas fundamentales para la actividad actual, como es el caso de Maricarmen Núñez Mangas (Barcarrota, 1957), actual directora de “Coros y Danzas La Encina”, grupo derivado del original; su comentario incluye el concepto de variantes de la manifestación tradicional, aspecto eliminado por la fijación de la coreografía destinada al uso espectacular:

“Yo siempre he dicho que cuando Choni recogió la danza nadie le enseñó la danza entera, porque nadie la sabía. Yo creo que Choni hizo una buena coreografía, y siempre lo he dicho: ella ha podido recoger pasos /.../ De hecho tenemos nosotros documentación, porque nosotros llevamos una parte de investigación, donde hemos entrevistado muchísima gente anciana, donde unos nos cantan una danza de una forma y otros te la cantan de otra... y a lo mejor tenemos esa danza recogida de quince ancianas, y ninguna coincide”.

El proceso de reelaboración, tal como lo describen Choni y sus colaboradores más próximos –entre los que se destaca Antonio Ferrera, que se inició con el grupo a los cuatro años, fue su acordeonista y es hoy profesor de danzas en Olivenza–, puede sintetizarse en las siguientes etapas:

- a) Recolección de pasos y figuras de danza, actividad que podía ocasionalmente incluir el bailar con las entrevistadas.
- b) Registro de la música –también con resistencia de las mujeres, que, según Choni Ramallo, insistían en que ellas no cantaban. En esta tarea, Choni contó con la colaboración de Antonio González. “Mantequinha”, violinista, quien fue figura central en el grupo.
- c) Transcripción de la música con la ayuda de Teófilo Borralló Gil, quien “la montaba al piano”.

13. Desde la década de 1970 en este grupo.

- d) Ensayos –diarios en una época– en los que los bailarines tenían como orientación musical el canto de Choni con el acompañamiento de su pandero. La totalidad de los ensayos se hicieron, por años, con su sola participación en el aspecto musical. Este procedimiento determinó que la pandereta de Choni fuera un elemento imprescindible para los bailarines: “si faltaba la pandereta, no podíamos bailar”, comenta Antonio Ferrera.
- e) Espectáculos con el grupo y la rondalla –que en una primera época estuvo constituida por violín, guitarra y pandero, a los que se agregó el acordeón en la década de 1950– y también con el Coro.

En este proceso debe destacarse la preocupación por la fijación de un repertorio legitimado por su creadora y por el grupo, que, con el uso, pasó a ser considerado hasta hoy en día, como “el folclore oliventino”. Esta idea arraigó con tal fuerza que se insiste en el número de danzas constituyentes de este patrimonio, dieciséis; varios entrevistados dominaban su enumeración y descripción. En este sentido, el testimonio de Antonio Ferrera, resultó de sumo valor para su caracterización, pues este músico, a la vez que ligado al grupo con fuerza y admiración, diferencia con claridad las versiones tradicionales de la labor de Choni, a la que lee como “otra” tradición.

Otro aspecto de sumo interés, propio de la zona fronteriza en la que se inserta la “protagonista” estudiada, es el del uso del español y el portugués. Durante el período franquista el empleo del idioma portugués estuvo prohibido para los Coros y Danzas; se veía el idioma extranjero como amenaza para “lo español”¹⁴.

Esta prohibición corría paralela al uso del portugués en la cotidianidad musical. La propia Choni cantó *O pescador da barquinha*, una de las piezas más populares en Olivenza¹⁵ en los dos idiomas, y Maricarmen Núñez Mangas, directora del grupo que es continuación del trabajo de Choni, recuerda cómo, en los autobuses que conducían al grupo a las

14. Este enfoque de españolización de determinado repertorio aparece en otros campos de la práctica musical; puede citarse, como otro ejemplo, el concurso de traducción de óperas, aún no finalizada la guerra según señala Gemma PÉREZ ZALDUONDO, *op. cit.*, t. II, p. 29 y ss. También se ocupa del tema Ángel MEDINA: “Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones”. En *Actas del Congreso “Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)”*. Granada, Universidad de Granada, 2001.

15. La pervivencia de esta canción es muy marcada; puede consultarse, además de las incluidas en el video producido en el marco de este proyecto, una versión actual reelaborada por el grupo extremeño Acetre en el CD *Barrunto*, Promúsica/Junta de Extremadura, 2003.

actuaciones, el maestro “Mantequinha” cantaba *El Viradoble* y otras danzas en portugués. Por otra parte, la noción de frontera aparece constantemente en el discurso de los entrevistados, en los nombres de las danzas, en la copla conocida por todos ellos:

Las muchachas de Olivenza
no son como las demás
porque son hijas de España
y nietas de Portugal

Debe anotarse también como un hecho significativo la continuación del trabajo de Choni hasta la actualidad. En 1986 se crea una asociación sustituyendo a los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Olivenza: “Coros y Danzas La Encina”. Dos directoras se han encargado del trabajo. Los grupos de diferentes edades se llaman ahora “retoños”, y “chaparritos”, aludiendo al crecimiento del árbol que da nombre al grupo, en vez de los “luceros”, “flechas” y “margaritas” de la época de la Falange. El repertorio se ha ampliado a piezas de toda Extremadura. El grupo conserva un valioso patrimonio constituido por fotografías y vestuario de la primera época. Algunos de sus integrantes se han interesado en la investigación, que cubre dos vertientes: entrevistas a personas ancianas, en un trabajo continuador del realizado por la Sección Femenina, pero también, y este aspecto nos parece de gran interés, hay una preocupación por investigar el proceso que ha llevado a la constitución del patrimonio coreográfico que hoy se representa como “folclórico”. Maricarmen señala el aporte de una historiadora local, Emilia Albuquerque, para la reconstrucción de la obra realizada por Ercarnación Ramallo. El grupo se ha preocupado por reproducir vestimenta de la primera época del grupo, también en una actitud en la que se enfrentan dialécticamente dos concepciones de autenticidad. Por un lado, se sabe de las penurias económicas pasadas para crear un vestuario —es conocido el voluntarismo que, de acuerdo con el papel sacrificado asignado a la mujer, permitió a una Sección Femenina poco dotada económicamente hacerse de un ropero—, se recuerdan anécdotas sobre orígenes portugueses de la inspiración de Choni en este sentido, y los mismos integrantes han recogido documentación que, consideran, prueba la influencia de vestimentas del Alentejo portugués; por otro, se trabaja minuciosamente en la reproducción de piezas del vestuario de la época en que el grupo, ganando reiteradamente primeros premios en concursos, obtuvo los fondos necesarios para adquirir los materiales y confeccionar un vestuario considerado “modelo”.

Como en el caso de Santiago Béjar, aunque por diferentes caminos, se ha producido una fuerte reelaboración de distintos aspectos de las manifestaciones artísticas tradicionales, un desplazamiento de lo que podríamos considerar el “núcleo de autenticidad”: aquello sentido como propio, como identificador, aparece legitimado a través de la acción de protagonistas individuales y grupales, agentes activos del cambio o seguidores de los personajes que se destacan por ese papel creativo que da lugar a una “nueva tradición”.

BIBLIOGRAFÍA

- BERLANGA, Miguel Ángel: “El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada”, en *Actas del Congreso “Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)”*. Universidad de Granada: Granada, 2001.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. ICCMU: Madrid, 2003.
- CASERO, Estrella: *La España que bailó con Franco*. Nuevas Estructuras: Madrid, 2001.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Edición, introducción e índices, M^a del Pilar Barrios Manzano. Biografía, bibliografía y discografía, Carmen García-Matos Alonso. Universidad de Extremadura: Cáceres, 2000.
- LIZARAZU DE MESA, María Asunción: “En torno al folclore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina”. *Anuario Musical*, 51, 1996.
- MARTÍ, Josep: “Folk music studies and Ethnomusicology in Spain”, *Yearbook for Traditional Music*, 29, 1997, pp. 107-140.
- MARTÍ, Josep: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel: Barcelona, 1996.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, *Actas del Congreso “Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)”*. Universidad de Granada: Granada, 2001.
- MEDINA, Ángel: “Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones”, *Actas del Congreso “Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)”*. Universidad de Granada: Granada, 2001.
- PEMARTÍN, José: *El libro de las Margaritas*. Sección Femenina: Madrid, 1938.

- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951*: Tesis doctoral leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.
- PRIMO DE RIVERA, Pilar: *Discursos, Circulares y Escritos*. Sección Femenina, s/f: Madrid.
- *Recuerdos de una vida*. Dyrsa: Madrid, 1983.
- REY GARCÍA, Emilio: “Cancioneros. III. El cancionero popular”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 3. SGAE: Madrid, 1999.
- *Los libros de música tradicional en España*. AEDOM, Colección de Monografías, n° 5: Madrid, 2001.
- VEGA, Carlos: *Panorama de la música tradicional argentina (con un ensayo sobre la ciencia del folclore)*. Losada: Buenos Aires, 1944.

Patrimonio musical y museos: la experiencia de *Can Quintana*

GIANNI GINESI

Muchas son las instituciones que tienen como finalidad la conservación y promoción del patrimonio musical. Centros de documentación y archivos dirigen su labor principalmente a especialistas, y los museos se enfrentan también a la recepción de un público más amplio. Este aspecto (que no hay que olvidar también es una manera de obtener mayores recursos económicos) junto a nuevas sensibilidades culturales ha hecho que en los últimos años se haya asistido a un replanteamiento de los criterios museísticos, que ha tenido como consecuencia remodelaciones e inauguraciones de nuevos centros que han querido responder a las actuales necesidades culturales.

La posibilidad de disponer de unos espacios expositivos a los que hay que dar contenido, obliga a todo museo a tener un discurso museístico capaz de atraer al público y de explicar las finalidades de la institución. Es aquí donde se expresa el planteamiento del museo, donde se ven sus finalidades y los criterios de utilización de los objetos ubicados en las exposiciones. Es en este apartado de organización del discurso expositivo (es decir cuál es el tipo de enfoque y cuáles son los objetos escogidos) donde se asiste a las principales modificaciones de criterios, un hecho que refleja un cambio del papel social y cultural que desarrollan los museos.

La creación de *Can Quintana-Centre Cultural de la Mediterrània*¹ (en Torroella de Montgrí, Girona) quiere ser parte de este cambio de enfoque. En esta institución el eje del discurso museístico está representado por las actividades sociales que se generan alrededor y a través de la

1. El nombre hace referencia a la familia que por muchos años fue propietaria del edificio, y hay que entenderlo como “la casa de la familia Quintana”.

música. Más allá de una visión artística (que no se rechaza y que también está presente) la música se considera un medio de expresión cultural, y por eso los “objetos” sonoros y los materiales expuestos en las salas expositivas de Can Quintana quieren resaltar este aspecto.

LA CREACIÓN DE CAN QUINTANA

“Can Quintana és un nou centre cultural públic situat al nucli antic de Torroella de Montgrí, un espai destinat a l’activitat cultural, social i educativa dedicat a la temàtica Mediterrànea”.

Este es el texto de presentación que se puede leer en la página WEB de Can Quintana². El centro, inaugurado el 1 de mayo de 2003, se fue gestando desde el anterior *Museu del Montgrí i del Baix Ter*³ para dar una respuesta a las nuevas necesidades culturales y sociales que pedían la creación de un centro que fuera capaz de desarrollar y mantener un papel de dinamización cultural en el territorio local a largo plazo. Durante el proceso de formulación del proyecto se barajaron diferentes posibilidades y la decisión final se decantó hacia la propuesta de transformar el museo en un centro cultural articulado en torno a la música, y que fuera también un centro de documentación y un archivo. También se advertía la necesidad de tener como referencia geográfica y cultural un territorio más grande: el espacio del Mediterráneo⁴.

Además de esta idea de “Espacio Mediterráneo” entendido como una entidad “global” se consideró oportuno mantener aspectos de la realidad “local” del territorio ampurdanes del *Baix Ter*. Por lo tanto se promovió una recopilación de las músicas presentes en el territorio, trabajo que se realizó con una investigación dentro del marco del *Inventari del Patrimoni Ètnològic de Catalunya*⁵. Los materiales así recopilados han pasado a

2. <http://www.torroella.org/SiteResources/index.asp?docId=1132&MenuID=1132&sec-cio=2>.

3. Abierto desde el 1983, era un museo local con implicaciones biológico-naturalísticas y una visión histórico-arqueológica del territorio.

4. Es oportuno recordar que Torroella de Montgrí se encuentra en la Costa Brava a 20 km de Girona, y que dentro de su territorio municipal se encuentra también la población turística de L’Estartit y las islas Medas, declaradas parque natural.

5. La investigación con el título de “La música en la vida de las personas del Baix Ter y del Montgrí (desde 1850)”, fue llevada a cabo los años 2000/2001 por un equipo formado por Gianni Ginesi, Montserrat Cañellas, Joaquim Rabaseda, Jaume Nonell y Jaume Ayats como director.

ser parte del archivo de Can Quintana y algunos de ellos se pueden encontrar también en las salas de la exposición permanente.

La posibilidad de crear un centro cultural con múltiples facetas implicó la necesidad de establecer de forma clara los objetivos del centro, que se pueden resumir en tres puntos básicos:

1. Ser un forum permanente de conocimiento, reflexión, diálogo y de investigación sobre las poblaciones del Mediterráneo, utilizando como ejes principales la música, la cultura y el paisaje.
2. Ser un centro para coordinar los proyectos de conservación y mejora del patrimonio cultural y natural del municipio.
3. Actuar como un instrumento de dinamización cultural, social y económica del municipio.

Estos objetivos se piensan conseguir a través de una programación estable y continuada, aprovechando también el entorno natural y cultural del Centro Cultural que se considera como un elemento capaz de establecer un diálogo con los otros lugares del Mediterráneo.

LOS CRITERIOS MUSEÍSTICOS

Teniendo estos objetivos muy claros el problema es ver cómo traducirlos en una exposición museográfica. Por esta razón es importante recordar que el proyecto del Centro Cultural se centraba en la música como una metáfora de la vida humana del entorno social y geográfico del Mediterráneo.

Este “Espacio Mediterráneo” no se ha querido presentar como un conjunto de diferentes estados. Más bien se ha optado por un conjunto de comunidades culturales que no tienen referencia directa con las fronteras nacionales. La voluntad de considerar la música como una metáfora de la vida humana tiene como consecuencia más directa el hecho de ver la música no como un objeto “definitivo” en sí mismo, sino que hay que considerarla como producto de unas actividades humanas, con un enfoque prioritario en aquellas situaciones y/o momentos sociales donde la música está (o estaba) presente. Así el enfoque museístico y la siguiente creación de objetos se centra en las actividades humanas que pueden ser acompañadas con músicas y también en aquellas que tienen la música como finalidad.

Hay muchos elementos musicales y sonoros a lo largo de la exposición museística, pero siempre presentados como parte de un determina-

do momento social y cultural. Una de las características principales es la poca información sobre los “elementos musicales” presentados. A título de ejemplo, en el bloque temático dedicado a las actividades productivas (agricultura, pesca y artesanía), se presentan unos fragmentos sonoros con la simple indicación de la específica situación laboral y del lugar de procedencia. No hay informaciones sobre los intérpretes u otros aspectos de carácter musical.

La exposición permanente de Can Quintana, que se basa en un modelo mixto de explicación y de exposición, refleja continuamente la idea de música como metáfora de la vida social de las personas, como un medio que puede reflejar ideas, valores, aptitudes, similitudes y diferencias. Siempre se pueden encontrar “flashes” de estos aspectos en los diferentes bloques temáticos que se pueden resumir de forma esquemática en⁶:

1. La relación del hombre con el ambiente;
2. las actividades productivas del hombre;
3. la educación y las relaciones familiares;
4. la vida privada de las personas y la memoria de su vida;
5. los momentos festivos de la comunidad;
6. el papel de los músicos en la comunidad;
7. los productos materiales de las actividades musicales;
8. la música como producto artístico;
9. las consideraciones sobre músicos y músicas por parte de la comunidad.

En la entrada de la exposición permanente de Can Quintana se quiere mantener algunos de los elementos del anterior *Museu del Baix Ter i del Montgrí*, con la voluntad de transmitir unos conocimientos naturalísticos y históricos sobre el territorio. Así en la primera parte de la exposición se tratan los elementos geográficos, biológicos y también geológicos que caracterizan este territorio del Ampurdán. Y de cómo la acción humana ha llegado a desarrollar unas relaciones con este territorio, llegando también a modificar la conformación geográfica. Es evidente que también esta situación está presentada dentro de un marco general representado por ese “Espacio Mediterráneo” que se ha comentado anteriormente. Este marco ideal mantiene su presencia en todos los diferen-

6. Aunque en la exposición no se perciben tan separados. De hecho se ha querido considerar estos bloques como un “continuo” y a menudo con aspectos mezclados entre ellos.

tes bloques temáticos, en un continuo juego de relaciones entre un elemento “global” y diferentes aspectos y realidades “locales”.

LA IDEA DE “MÚSICA DEL MEDITERRÁNEO”

Una de las preguntas más frecuentes a lo largo de la realización de Can Quintana tenía que ver con la posible imagen de la “Música del Mediterráneo” que se estaba transmitiendo a través de los espacios expositivos. Y también qué es aquello que se puede considerar como “Música del Mediterráneo”, una etiqueta que a menudo se utiliza para promocionar un supuesto género musical. Como se ha comentado antes, la idea de música como metáfora de la vida humana entronca con la idea de “Espacio Mediterráneo”, un espacio cultural común en la línea de pensamiento de Fernand Braudel⁷, que consideraba el Mediterráneo formado por diferentes ambientes intercomunicantes entre ellos pero integrados en un espacio único y con un pasado largamente compartido, resultado de intercambios y contactos culturales. Esta idea ha sido objeto de críticas y matizaciones, que han llevado al planteamiento de dudas sobre la existencia real de este espacio común, o si solo fuera un objeto construido por los estudiosos, y generando un largo debate en la antropología que se ha mantenido hasta hace pocos años⁸. Estudios y reflexiones más recientes han apostado más por una visión del Mediterráneo como una configuración de áreas culturales interrelacionadas, entre las cuales se han establecido complejas formas de contacto a lo largo del tiempo. Siguiendo las ideas de Marcello Sorce-Keller se puede pensar en el Mediterráneo como un conjunto de “retículos culturales activos en simultáneo y sincronizados”⁹, que llegan a constituir espacios que llamamos “áreas culturales” en contacto entre ellas. Esta idea implica el hecho de considerar el Mediterráneo como una *red* donde todos los lugares están conectados pero cada uno lo está de manera distinta de los otros. Estos retículos tienen unas dinámicas propias, y en base a los contactos que mantienen (y han mantenido a lo largo de la historia) desarrollan unas características que sólo se fijan por periodos de tiempo parciales, y que vuelven después a cambiar de nuevo al variar esas conexiones culturales. Todos coinciden con el hecho de estar simultáneamente activos y de haber tenido una larga serie de contactos históricos. Esta idea ha servido

7. BRAUDEL, 1997.

8. MAGRINI, 1993.

9. SORCE-KELLER, 1993:144. Traducción del autor.

para escoger los elementos sonoros que en la exposición museística se han utilizado para representar la idea de “actualidad” musical del Mediterráneo a través de diferentes formas de músicas de “raíz tradicional”: desde aquellas con pretensiones de autenticidad en el respeto de una tradición, hasta aquellas producciones musicales que utilizan algunos elementos “tradicionales” para desarrollar expresiones artísticas muy alejadas de esa misma tradición. Todas estas piezas se caracterizan por ser producciones musicales muy recientes y por ser escogidas con la intención de hacer una fotografía actual de las “Músicas del Mediterráneo”, y con la voluntad de que esta imagen sonora se pueda sustituir con una cierta regularidad siguiendo las evoluciones estéticas y sociales.

Como conclusión sólo se considera oportuno remarcar el hecho de que Can Quintana se presenta como vehículo de informaciones, un centro donde en vez de dar respuestas definitivas se quiere transmitir informaciones y presentar materiales que estimulen la reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- AYATS, Jaume, “Les músiques en la vida de la gent del Montgrí i del Baix Ter”, en *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 18, abril 2001, pp. 159-160.
- BRAUDEL, Fernand, *Il Mediterraneo*, Bompiani - R.C.S. Libri: Milano, 1997.
- GINESI, Gianni (et al.), “Les músiques en la vida de la gent del Baix Ter i del Montgrí, des de 1850”, en *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 21, novembre 2002, pp. 162-164.
- MAGRINI, Tullia (ed.), *Antropologia della Musica e Culture Mediterranee*, Il Mulino: Bologna, 1993.
- PLASTINO, Goffredo (ed.), *Mediterranean Mosaic*, Routledge: New York & London, 2003.
- SORCE-KELLER, Marcello, “La ‘popular music’ come riflesso dei contatti culturali nell’area mediterranea. Un’occasione per riconsiderare la definizione corrente di cultura”, en MAGRINI, Tullia (ed.), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Il Mulino: Bologna, pp: 133-146, 1993.

“Tenir bona miula” y “Galejar sa veu”. Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de “tonades de feina” de Mallorca¹

JAUME AYATS

FRANCESC VICENS

ANTÒNIA MARIA SUREDA

La presente comunicación versa sobre las “tonades de feina” de Mallorca. Este tipo de cantos se realizaban en situación de trabajo agrícola. Entre los cantores hay una clara conciencia de “unidad” de tonada por cada uno de los trabajos y una clara distinción entre tonadas de trabajos diferentes (labranza, siega, trilla, etc.). Estos cantos quedan en la memoria de una generación mayor (de una edad que oscila entre los sesenta y los noventa años), memoria activa aproximadamente hasta los años sesenta y pasiva desde entonces (pudiéndose dar algunos casos posteriores de actividad, pero siempre en situaciones ya de folklorismo).

Nuestra intención de estudio era llevar a cabo una orientación metodológica que, técnicamente, nos permitiese tratar cuestiones de interpretación, de estética y de estructura formal. Para ello necesitábamos procedimientos instrumentales que posibilitaran y facilitaran el diálogo con los cantores (que en ocasiones puede resultar difícil y problemático). La solución tomada fue utilizar grabaciones sonoras (realizadas por el mismo equipo investigador en anteriores etapas del trabajo de campo) cuyos protagonistas podían ser cantores de la misma localidad o de otras localidades pertenecientes a zonas geográficas diferentes. A partir de la escucha comentada pudimos ir comprendiendo y matizando la terminología que ellos utilizan, y a medida que íbamos comprendiendo y matizando esta terminología, resituábamos las cuestiones formales y estéticas, cosa que nos permitía formular nuevas preguntas. Es decir, además de un diálogo entre investigadores e informantes, hubo también un diálogo y una retroalimentación entre el tipo de escucha y de comprensión terminológica.

1. El contenido de este artículo puede ampliarse en el DVD *Les tonades de feina a Mallorca* (2005), publicado por el Consell de Mallorca.

El resultado de este procedimiento fue la posibilidad de clarificar una terminología inicialmente “opaca” para nosotros, de concretar las metáforas y de traducirlas y relacionarlas con elementos sonoros concretos. Ello nos permitió llegar a definiciones de estructuras formales pertinentes, a la vez que a definiciones de modelos estéticos e interpretativos.

A nivel de estructura formal algunas de las nociones terminológicas trabajadas son: “tonada”, “cançó”, “mot” y la relación “tonada-feina”. Con esto último nos referimos a establecer unos modelos mínimos de referencia a partir de los que cada cantor pone en relación un cante con un trabajo, y con un entorno geográfico. Por ejemplo, una tonada de siega de la zona del Pla (centro de la Isla) es diferente del modelo de tonada de siega de la zona de Levante. Como si se tratara de un juego, proponíamos a nuestros informantes reconocer una tonada y si la asociaban a un trabajo concreto. Luego comprobábamos si su respuesta coincidía con lo que nos había dicho el intérprete. A mayor proximidad geográfica, había un mayor número de coincidencias. En otras ocasiones, aunque no coincidiera la identificación, sí que se mantenía una relación con uno de los dos grupos de trabajos agrícolas, es decir, trabajos asociados al ciclo de los cereales (siembra, siega, trilla) y trabajos asociados a los árboles frutales (poda o recolección de almendras, higos o aceitunas). A medida que nos distanciamos geográficamente y proponemos ejemplos de zonas lejanas, observamos que la distinción entre las tipologías cantadas del ciclo del cereal con la de los árboles frutales se van mezclando. Estos modelos tipológicos estructurales los contrastamos con los resultados de procedimientos de análisis sonológico que actualmente están en proceso.

Las nociones estéticas son inseparables de las interpretativas. Pongamos algunos ejemplos:

- “Cantar bien”: Se trata de una percepción de conjunto habitualmente muy opaca a la observación académica, por eso al traducir su significado tenemos que distinguir parámetros y separar elementos que tendrían que ser entendidos de manera global. La dos nociones más habituales se pueden resumir en las expresiones “tenir bona miula” y “galejar sa veu” y van muy ligadas a valores de fuerza, de potencia, de habilidad y destreza (habilidad cantando como equivalente a su habilidad en el trabajo) y de capacidad de establecer comunicación social. En definitiva, cantar bien actúa de manera muy paralela a la demostración social de ser buen trabajador y de ser buen bailarín (de hecho, la gran mayoría de cantores son también buenos bailadores).

- "Tenir bona miula": "miula" es una característica o cualidad vocal que incluye elementos de timbre, altura e intensidad, y puede referirse tanto a la voz hablada como a la cantada. Está ligado a las nociones de volumen y de potencia, voz aguda y timbre claro. Las expresiones de los informantes "fort" (fuerte), "potent" (potente), "clar" (claro), "alt" (alto), "prim" (delgado, fino), "xalest" (espabilado), "veu fineta" (voz finita) equivaldrían a las nociones de percepción académica de "intenso", con "voz aguda" y "timbre brillante". La noción "miula" nos lleva también a hablar de cuestiones de género y relacionarla con tipologías de voz masculinas o femeninas. De un cantor con "poca miula" se ha dicho que tiene la voz "más de hombre, oscura, dormida", en cambio de un cantor con "bona miula" se ha dicho que "parece de mujer, vocecita muy sensible y clara". En definitiva, la tesitura de canto es prácticamente la misma para hombres y mujeres, y a veces no se distingue entre hombre y mujer en la grabación.
- "Galejar sa veu": es un uso o modo de conducir la voz. Noción muy relacionada con la idea de movimiento melódico y, en consecuencia, con la elaboración de gestos melódicos y melismas por parte de los cantores en una situación concreta y más allá de la estructura básica que permite identificar la tonada. En este caso, las expresiones de los informantes son "fer reguinyols" (hacer gorgoros o florituras), "donar estil molt bé" (dar estilo muy bien), "saber donar s'aire de sa tonada a una cançó" (saber dar el aire de la tonada a una copla, texto), "allargar ben valent" (alargar bien valiente) o "saber lligar bé" (saber ligar bien). Si "miula" hace referencia a calidades vocales, "galejar" hace referencia a modos singulares de re-crear melódicamente una tonada. Podríamos sintetizar "galejar", por una parte en la conducción "ornamentada" de la melodía, y por otra en la prolongación tensa de una sílaba final, a veces con vibrato. Todos los informantes afirman que "galejar" estaba bien considerado y algunos lo relacionan con otros tipos de repertorios especialmente melismáticos, como el flamenco. Baltasar Samper, en la década de mil novecientos veinte, ya se refirió al término "galejar" mostrando su capacidad por las ornamentaciones melismáticas y ciertas características comunes a un repertorio de flamenco y copla española muy del gusto de la época. Desde entonces se habla de un estilo "aflamencado" de cantar tonadas. A partir de las demostraciones y concursos de la década de mil novecientos setenta, la folklorización en la interpretación de tonadas favoreció una proliferación de "galejos" y espectacularidad en los

melismas. Según nuestras inferencias, en las interpretaciones actuales se percibe una elaboración más “galejada” y melismática en los cantores que han participado frecuentemente en espectáculos folklóricos, y más austera en el resto.

Como hemos podido comprobar, “miula” o “galejar” son nociones que pertenecen a un imaginario nebuloso pero que cada cantor sitúa claramente en un espacio de semanticidad específico.

El uso del diálogo sobre grabaciones como procedimiento metodológico ha posibilitado que las concepciones estéticas del cantor, activas sólo desde una conciencia práctica e implícita y muy difíciles de verbalizar por ellos mismos, pudieran ser traducidas al tipo de discursividad narrativa de los investigadores. La “nueva comprensión” de los principios estéticos que articulan el canto, permite a los “observadores externos” resituar algunos de sus modelos de escucha.

Consideramos también muy importante el hecho de que mediante este tipo de escucha comparativa y dialogada entre cantores e investigadores hayamos podido llegar a observar procesos de transformación tanto en la interpretación como en la concepción estética que la sustenta. Esta transformación ha sido apreciada, comentada y valorada por los mismos actores, que lo relacionaron con las transformaciones de la situación interpretativa: desde un contexto de trabajo agrícola “in situ”, al extremo opuesto de espectáculo folklorizado, con el consiguiente traslado de tiempo, espacio, funciones y actores.

Para finalizar, y a modo de conclusión, hablaremos de dos ejemplos concretos. El primero de ellos es una tonada de labrar² cantada por Toni Paulo de Calonge (zona de Levante). Es un ejemplo muy claro de “bona miula” y de “galejar sa veu”, ambas cosas de modo muy acentuado. La mayoría de los informantes que escucharon este ejemplo coincidieron en que “tenia bona miula”, que “galejava” la voz y que tenía un estilo de cante bastante “aflamencado”, cosa bastante comprensible si tenemos en cuenta que es miembro de una agrupación folklórica y pone especial esmero en la exhibición y virtuosismo vocal.

-
2. *En veure que es sol sortia
i no vos veia, bon amor,
berenava de tristor
i de llàgrimes bevia*

(Viendo que el sol salía
y no os veía, buen amor,
desayunaba tristeza
y de lágrimas bebía).

El segundo ejemplo es una tonada de siega³ cantada de modo alternado por Toni Ferriol y Catalina Colombram, de Maria de la Salut (zona del Pla, centro de la Isla). Si lo comparamos con el ejemplo anterior, la tipología de voz no se corresponde a una "bona miula" y, aunque "galegen", no lo hacen de un modo tan marcado. Debemos tener en cuenta que, ni Toni ni Catalina, habían cantado nunca tonadas fuera de la situación de trabajo agrícola.

-
3. *A Albenya segaven ordi,
un mes davant Sant Joan.
Com veien es camp tan gran
cridaven: misericòrdia!*

(En Albeña segaban cebada,
un mes antes de San Juan.
Como veían el campo tan grande
gritaban: ¡misericordia!).

Los músicos semiprofesionales tradicionales del Rif (Marruecos) “Imdyazen”: Su saber musical y las nuevas realidades sonoras

JULIO G. RUDA

La presencia de los Imdyazen en el Rif y su participación constatada desde hace más de un siglo en las celebraciones de bautizos, circuncisiones, bodas y fiestas tradicionales, hacen necesaria para la definición de los principios fundamentales del comportamiento, repertorio y evolución de estos músicos la realización de estudios en el campo de la etnomusicología. Este artículo aborda un primer acercamiento descriptivo al estudio de los Imdyazen rifeños sustentado en un trabajo de campo realizado entre enero de 2001 y junio de 2004, financiado por la Ciudad Autónoma de Melilla mediante un proyecto de investigación con la Fundación Empresa Universidad de Granada, ha colaborado como intérprete y asesor cultural Mimón Mohamed Hamed.

ORÍGENES Y ESTATUS SOCIAL DE LOS IMDYAZEN

La palabra Imdyazen, plural de Amdyaz, es definida por la *Encyclopédie Berbère* como: “Poeta itinerante, bardo tradicional del Marruecos central y representantes de una forma semiprofesional de producción y difusión de la poesía tamazixt”¹. Arcadio de Larrea Palacín asocia también la palabra “Imdyazen” a poeta: “El que corta los versos, si bien puede encajar la idea de que este corte no se da sólo en la composición, sino en la ejecución es decir: en la acomodación del texto a la melodía”².

Arsène Roux en su estudio de 1928³, sitúa sus orígenes en las tribus de Ait Yafelman en el Alto Atlas. Los informantes que han sido entrevis-

1. CAMPS, 1984:576.

2. LARREA, 1956:13.

3. Citado en CAMPS, 1984:576.

tados, así como otras fuentes bibliográficas, no reafirman ni desmienten este supuesto origen geográfico, precisando que para los rifeños, los Imdyazen siempre han estado emparentados o vinculados a una única tribu, como lo demuestra la siguiente afirmación: “*Los Imdyazen, se casaban sólo entre ellos y se les relacionaba únicamente con una tribu, los Ait Tuzin del Rif central*”⁴.

Mimón el Kadiri, Chaib Adraqui, Moussa el Kassmi y Mohamed Laarif, entre otros muchos Imdyazen de la región rifeña de Guelaya, sostienen que existe una vinculación en sus orígenes a los Ait Tuzin. Mohamed Drawa, un Amdyaz de Ben Tieb, afirma su parentesco (nieto) con un originario de dicha tribu; otras personas mayores como Mimunt Kadddur, no dudan en decir: “*todos los Imdyazen son de un mismo pueblo*” y según Susi Mohamed Amdyaz de Dar Kebdani, siguen manteniendo la tradición de casarse entre ellos, aunque no de manera estricta⁵. No obstante, la presencia de estos músicos por todo el territorio del Rif hace difícil demostrar en nuestros días la presunción de tal núcleo originario o primario en su formación. El análisis de los datos aportados en este trabajo tiende a situar Ait Tuzin como un verdadero eje, donde generación tras generación los Imdyazen han difundido su música, pero esto no implica la aceptación de que fuera esta tribu su lugar de origen.

A los Imdyazen también se les ha llamado “músicos gitanos”, aunque no tienen nada que ver con ellos desde el punto de vista étnico y social. Esta denominación implica cierto menosprecio y ha sido constatada en las reseñas bibliográficas⁶. También en observaciones en el trabajo de campo ha podido notarse que aún quedan algunos vestigios de tan antigua manera de infravalorar a los músicos. Esto se acompaña a la vez de un profundo respeto y admiración, motivados por atribuirseles cierto carácter espiritual “divino” pues se asocia su destreza musical con los morabos o santones y son, según nos dice El Kadiri, “*portadores de la buena suerte*”⁷.

En 1959 Ursula Kingsmill Hart escribía sobre ellos:

Debido a misteriosos motivos “raciales”, tal como sus “dudosos” orígenes como grupo social, eran menospreciados por los cabilenos. Los Imd-

4. KINGSMILL HART, 1998:83.

5. Entrevistas (Nador, Melilla, Alhucemas, Segangan, Ait Boaiyach, 2002-03).

6. CUEVAS, Teodoro F. de (1992: 109-110), Ruiz Albéniz, Víctor (1994: 65).

7. Entrevista (Nador, 03-2002).

hiazen⁸ también eran criadores de mulas, una ocupación que en sí misma era considerada de las más bajas⁹.

El carácter de músicos semiprofesionales que siempre les ha acompañado se debe a que no se ocupaban durante todo el año del oficio musical. Sólo en la época de la recolección, coincidiendo con la estación en que se celebraban las bodas, en pequeños grupos recorrían las diferentes tribus y amenizaban las fiestas inundando las casas con la alegría de la música, el baile y una poesía desenvuelta y liberal. *"Los músicos errantes [...] disponían de todo un caudal de cuentos graciosos y leyendas, así como de historias verdes que a todos gustaba oír"*¹⁰.

En nuestros días, ya muchos de ellos no se dedican a la ganadería o la agricultura y han tomado otros oficios (vendedores ambulantes, albañiles, carpinteros) de donde sacan el sustento para sus familias, pero siguen manteniendo la tradición de tocar y así, consiguen con la música una modesta ayuda económica con lo que les pagan asistiendo a las bodas, bautizos y celebraciones de la circuncisión. Para Chaib Adraqui, *"la música es una ayuda, hoy ya no podemos vivir de ella"*, tenemos otros trabajos¹¹.

La ambigua y controvertida relación de los Imdyazen con la sociedad ha alimentado numerosas leyendas, una de ellas cuenta que a los músicos gitanos no se les podía enterrar de día y sólo se hacía durante la noche. Ante tal afirmación nos responde Susi Mohamed: *"sólo son habladoras, cuentos"*¹². Su trato con los oficiantes religiosos es también un punto de desencuentro. Los representantes de una forma de islamismo ortodoxo no admiten la música de los Imdyazen en las bodas actuales, provocando un enfrentamiento entre la milenaria tradición cultural rifeña y las nuevas formas de manifestación de la religiosidad islámica. Aunque todavía no generalizada, esta corriente tiene algunos seguidores entre los habitantes de ciertos núcleos urbanos. En una boda en la ciudad de Nador, nos cuenta un Amdyaz, se entabló una gran discusión ya que un religioso increpaba a la mujer de la casa diciéndole *"por qué había aceptado a los músicos en la ceremonia"* –esto obviamente les indignó¹³. Bowles, al explicar la relación entre el islamismo y la "música

8. Se conserva la ortografía de la autora.

9. KINGSMILL HART, 1998:83.

10. *Op.cit.*

11. Entrevista (Nador, 06-2003).

12. Entrevista (Melilla, 05-2003).

13. El informante nos pide mantener su anonimato (Nador, 07-2002).

–danza” de los rifeños dice: “*El Islam, no ve con buenos ojos ningún tipo de baile y, por tanto, el arte de la danza, aunque es un modo natural de expresión religiosa de la población nativa, no se ha alentado aquí desde la llegada de los conquistadores musulmanes*¹⁴”. Sin embargo, esto nada tiene que ver con la devoción de estos músicos a determinadas deidades (santones o morabos) del Rif, con los que se ha creado una simbiosis religioso-musical.

LOS IMDYAZEN Y LOS MORABOS

Existe la creencia en muchos pueblos bereberes de que la ejecución instrumental y la creación poética tienen una intervención divina. Larrea Palacín hace alusión a ello en 1956 al estudiar las canciones juglarescas de los bereberes de Ifni:

*A la condición de poeta debe aplicarse la creencia de la inspiración alcanzada [...] según me dijeron, o bien por revelación de un sueño, o bien por petición reiterada y concesión que se obtiene durmiendo en la tumba de algún santo o en determinadas grutas*¹⁵.

En la provincia de Alhucemas, existe un lugar al que los músicos rifeños brindan gran devoción, el morabo de Sidi Ceaayeb Buneftah. Un morabo es una especie de tumba-ermita donde descansan los restos de un ser santo en una habitación funeraria tipo kubba; este recinto se dedica al culto y a la veneración. Son generalmente frecuentados por peregrinos en busca de salud, prosperidad y en el caso de las jóvenes casaderas, de la dicha del matrimonio, pero Sidi Ceaayeb es sobre todo el benefactor de los Imdyazen rifeños. Un Imán se dedica al cuidado del santo lugar y es tradición que el peregrino aporte algo de comer o sacrifique un borrego para ser consumido por todos durante los días de estancia. Innumerables leyendas se cuentan sobre la vida y milagros atribuidos al santo, pero en todas aparece su gran bondad y el mágico poder en la ejecución de bellísimas melodías en la flauta mientras pastoreaba con su perra loba, enterrada a pocos metros del recinto, y que según prescribe la tradición popular se le debe dar un respetuoso saludo antes de adentrarse en el morabo. El bouzaqui, El Kadiri y Yarzaze Mohamed entre otros, afirman: si alguien se quedara a dormir tres días junto a los restos del santo, saldría teniendo el favor de la música, sabiendo cantar

14. BOWLES, 1991:105.

15. LARREA, 1956:13.

o ejecutar la flauta, el pandero, el zammar o el instrumento que se de-sease.

Dejando a un lado la leyenda y todo lo que la imaginería popular le haya podido aportar, de lo que sí podemos dar testimonio es de la ferviente devoción popular y de lo que ha significado para la conservación de la tradición musical las peregrinaciones a Buneftah. Primero, por constituir un punto de encuentro y de relaciones entre los Imdyazen de las diferentes regiones rifeñas, convirtiéndose el morabo en un verdadero escenario de intercambio y confrontación musical y, segundo, por haberse creado todo un repertorio de cantos y versos que dedicados a ensalzar su figura, quedan hoy como componentes importantes dentro del corpus de la música tradicional del Rif¹⁶.

LOS IMDYAZEN Y LAS CELEBRACIONES TRADICIONALES

La más antigua referencia que aportan las fuentes bibliográficas acerca de la participación de los Imdyazen en una celebración tradicional es una boda descrita por Teodoro F. de Cuevas datada entre 1902 y 1906. No cabe ninguna duda que se trata de uno de estos grupos musicales por una razón inequívoca: sólo ellos utilizan determinados instrumentos musicales como la flauta de caña y el zammar, cuya presencia entre la población es inexistente. De aquella boda dice Cuevas:

*Dos **gitanos moros** tocaban en una flauta de caña y en una gaita formada por un pellejo de carnero, con bocinas también de caña y dos enormes cuernos de toro, con mil "fantasías" o adornos y cadenillas de metal dorado, encajados por sus aceradas puntas y con la base hueca hacia arriba [...]*¹⁷.

También se tiene noticia de su presencia en una boda celebrada en la zona de Ait Buyafrur entre 1908 y 1921: *"Hasta cuatro músicos gitanos, que el propio novio había contratado, y que tañerían: el uno su flauta de caña, el otro una especie de gaita y otros dos, el clásico guembri"*¹⁸.

Los músicos acostumbran a celebrar con los familiares el bautizo de un hijo, si a través de los vecinos, se enteran que ha nacido un niño,

16. Observaciones y entrevistas realizadas durante la estancia en el morabo (06-2002, 04-2004), en Nador (03-2002) y Segangan (09-2003).

17. CUEVAS 1992: 109-110).

18. RUIZ ALBÉNIZ, 1994: 65.

*“tocan a la puerta y es socialmente recomendado, que se les deje entrar, canten y ofrezcan su bendición”*¹⁹.

Antiguamente ofrecían a los músicos grano, azúcar y alimentos por su actuación tanto en las bodas como en las celebraciones menores, pero el cambio efectuado en las relaciones de producción de bienes, desde una sociedad eminentemente agrícola a una fundamentada en el consumo, ha motivado la permutación gradual de esta tradición por la de ofrecer dinero, teniendo referencias de este tipo de pago desde los primeros años del siglo XX²⁰. Sellam Rifi, un amdyaz de la región de Alhucemas nos cuenta cómo se realizaba antes del pago con dinero la gratificación a los músicos: *Entre todos los familiares e invitados van ofreciendo a los Imdyazen, alimentos, comida, pilones de azúcar etc. Era mal visto para los músicos en aquella época cobrar dinero en las bodas, ellos lo que aceptaban era regramet (ofrendas)*²¹.

La actuación de los Imdyazen en las prácticas festivas ha sido siempre seguida con devoción: “Nadie puede dormir cuando los Imdhiazén están tocando, de lo inspirada y espontánea que es su música y de lo alegre y animados que son”²². Cuando se celebró la boda de mi hermano en Buyafar, cuenta Mimunt Kaddur, una informante de 87 años, había un grupo de Imdyazen que alegró la fiesta, a los invitados les gustaba mucho, algunos ofrecieron dinero y una mujer se desprendió hasta de sus joyas, (pulseras y collares). Ellos después le dedicaron un verso diciéndole “*Saca el dinero y deja tus joyas*”, pero la mujer como no tenía dinero les dejó un collar²³.

Para Moussa el Kassmi, un Cex²⁴ de Nador, si algo realmente ha cambiado o evolucionado no es la aceptación de los Imdyazen en las bodas, bautizos y fiestas modernas, sino el nivel de participación en los cantos y los bailes de los asistentes. Según los testimonios recogidos, antes, todos los invitados participaban de los cantos y coreaban junto a ellos. Tal nivel de participación ha desaparecido, sólo en las zonas rurales montañosas del Rif, la gente recuerda la verdadera música Amazige. También debe subrayarse que debido a múltiples variables, se ha visto mermada

19. Mohamed LAARIF, entrevista (Nador, 12-2002).

20. Aparece un testimonio de este tipo de pago en: CUEVAS, Teodoro F. de (1992:109-110).

21. Alhucemas (06-2001).

22. KINGSMILL HART, 1998: 90.

23. Entrevista (Melilla, 06-2003).

24. Nombre que recibe el director de una agrupación de Imdyazen.

considerablemente la cantidad de Imdyazen en la región marroquí del Rif, sólo en Guelaya, según Mohamed Laarif hijo y nieto de músico, queda un diez por ciento de los que había hace unos veinte años²⁵. Las nuevas generaciones, como su propio hijo, nada quieren saber del arte que les ha sido legado de sus antecesores familiares, y la falta de una educación en la ejecución de los instrumentos tradicionales acompañada de un futuro incierto como músicos, va haciendo cada vez más difícil su sostenimiento.

AGRUPACIONES Y REPERTORIO

Arsène Roux describe a los Imdyazen como tres tipos: el modelo de poeta (*amḡar n imdyazen*), considerado el jefe, un tocador de flauta (*bu-ḡanim*) y dos acompañantes (*ireddaden*) coristas-tocadores de panderos²⁶. Este modelo de agrupación *bereber* podría considerarse como embrionaria, pero particularmente en el Rif pueden añadirse más instrumentos y la figura del bailarín, la cual puede llegar a ostentar la dirección de la agrupación.

Debe entenderse que los grupos de Imdyazen, al menos en nuestros días, no tienen una plantilla fija o inamovible, todo depende de las circunstancias específicas para la que se agrupan. Como norma, todos los de una región se conocen y se reúnen para una determinada actuación. Dependiendo del dinero que haya para el pago van de cuatro a seis músicos, manteniendo como prototipo de agrupación mínima: cantor (poeta)- también tocador de pandero; instrumentista de viento (flauta, gaita y *zammar*) y dos coristas que también tocan el pandero. Otros modelos de agrupación pueden ser los siguientes:

– Un instrumentista de viento (*zammar*, flauta, gaita), un cantor y tres tocadores de pandero también coristas o dos instrumentistas de viento (dos flautas), un cantor, dos tocadores de pandero (también coristas).

– Dos instrumentistas de viento (*zammar*, flauta, gaita, indistintamente), un cantor y dos tocadores de pandero también coristas y bailarín²⁷.

En estas agrupaciones participan también mujeres, unas veces como bailarinas otras como cantoras, dando lugar al reconocimiento del

25. Entrevistas en Nador, Alhucemas, Segangan, Melilla, (2002-2003).

26. Cit. en CAMPS, 1984:576.

27. Observaciones y entrevistas realizadas durante actuaciones de grupos de Imdyazen en Nador, Segangan, Melilla, Alhucemas (2002-2004).

modelo o tipo de Amdyaz-mujer entre los rifeños. Debe precisarse que tal tipo no debe asumirse como generalizado y que desde siempre el más extendido es el Amdyaz-hombre; esto se debe a que las mujeres dedicadas a la música siempre han tenido por parte de la población una dudosa reputación, en muchas ocasiones creada por la imaginería popular.

Los ejecutantes de instrumentos de viento suelen tocar indistintamente la gaita, la flauta y el zammar. Este último es el instrumento considerado autóctono del Rif y representa el orgullo de los Imdyazen de la región. Descrito por Chottin²⁸, tiene muchas semejanzas con el zummāra de Iraq o Egipto y se asocia a la gran familia del mizmār, nombre genérico con el que se designan varios tipos de instrumentos de viento en el mundo árabe (ver figura número1).



Fig. 1: Zammar ejecutado por un Amdyaz de Ben Tieb.

28. CHOTTIN, 1938: 38.

La dificultad de ejecución del zammar y su opulencia le han conferido un lugar privilegiado dentro de la ritualidad de las bodas. En sus cuernos de toro se solían depositar las monedas con las que los invitados gratificaban a los ejecutantes: "En estos cuernos echaban monedas los asistentes, para premiar la nunca vista fortaleza de los pulmones de los músicos"²⁹, y ante él, los tocadores de panderos realizan una serie de reverencias simbólicas durante las ejecuciones públicas de la agrupación.

En el caso de las agrupaciones que utilizan dos ejecutantes de viento si ambos tocan la flauta de caña, se emplean los dos tipos, la flauta aguda y la grave. La segunda es utilizada para mantener sonidos tenidos mientras la aguda realiza figurados melódico-rítmicos de gran agilidad con una marcada función ornamental sobre el canto, al que proporciona las entonaciones más importantes del diseño melódico; de esta manera, puede hablarse de dos funciones: una de solista y la otra de base. Las agrupaciones en las que solo hay un ejecutante de instrumentos de viento el ejecutante escoge el tipo de flauta, dependiendo de la tesitura o extensión vocal del cantor.

Entre los tocadores de pandero pueden encontrarse distinciones entre los ejecutantes. En algunos casos puede verse a uno improvisar mientras los otros mantienen el patrón rítmico; otras, lo hacen bailando en forma de coreografía a solo donde agitan el pandero, le dan vueltas sosteniéndolo con el dedo de la mano izquierda y lo colocan en posición horizontal. Los tocadores de panderos siempre desempeñan el papel de coristas en los cantos donde se utiliza el estilo responsorial³⁰.

En los últimos diez años se ha producido un fenómeno importante de cambios y mutaciones en las agrupaciones musicales debido a la introducción de otros tipos de formaciones en las celebraciones rifeñas, en especial "la boda", acontecimiento de mayor trascendencia festiva. Si desde siempre los Imdyazen han gozado del privilegio de la exclusividad como agrupación musical rifeña, se nota cada vez más la presencia de los Gnawas en las ciudades y sus poblados más cercanos. Estos grupos, que provienen de la región de Marrakech y se trasladan al Rif sólo en la época de las bodas, se caracterizan por la utilización de unas cornetas de dos metros de largo y unas castañuelas de metal que reciben el nombre de tiqqawin y se les suele ver en pequeños formaciones de cuatro o cinco músicos.

29. CUEVAS, 1992:109-110.

30. Resultado del análisis de las muestras sonoras recogidas del repertorio de los Imdyazen.

Otro tipo de agrupación que se ha incorporado a las bodas “modernas” es la constituida por varios músicos que, con la ayuda de sintetizadores y secuenciadores electrónicos, a los que se suman dos o tres instrumentos acústicos, como panderos o violines, amenizan la celebración. Su repertorio está basado fundamentalmente en las últimas novedades musicales cantadas en árabe y en pocas ocasiones interpretan alguna versión de cantos tradicionales rifeños, sobre todo el *Lalla buya*. Algunos músicos imdyazen han optado, como una forma de subsistir ante el nuevo panorama sonoro por enrolarse en estas nuevas agrupaciones, aunque muchos sigan manteniendo sus vínculos con agrupaciones tradicionales y participen de forma activa en una dualidad musical, la tradición y la modernidad³¹.

Del extenso repertorio de las agrupaciones de Imdyazen su parte más significativa está representada por los cantos y los ritmos de danza que utilizan en las bodas, tanto por su extensión como por el grado de dificultad que presentan aunque no deben de ser obviados algunos cantos de tipo ritual que utilizan en la celebración de la circuncisión o en los bautizos. El repertorio que los Imdyazen utilizan en los ritos nupciales se ha dividido para su estudio en dos secciones: cantos para la fiesta y aires de danza. Estas definiciones no se encuentran en bibliografía alguna al uso debido a que no existe ninguna fuente que aborde el estudio de los Imdyazen del Rif.

El criterio primario ha sido el de separar la música cantada y la música instrumental; también dentro de las secciones se delimitan determinadas subdivisiones motivadas por la temática del texto, el uso de estribillo o la función dentro del ritual.

CANTOS PARA LA FIESTA Y AIRES DE DANZA

Los cantos para la fiesta tienen la función de amenizar, entretener y divertir. Utilizan múltiples temáticas textuales, destacando entre ellas las satíricas, de contenido picante sobre temas amorosos y las de alabanzas a los familiares de la novia y el novio en las bodas, o a los padres en los bautizos y la celebración de la circuncisión.

El resultado del análisis de la dimensión sonora de la organización formal revela que las estructuras pueden dividirse en cantos sin estribillo o con estribillo, aclarando que el concepto de estribillo es sobre todo

31. Observaciones realizadas en bodas (Beni Enzar, Nador, Segangan, Melilla, Alhucemas (2001-2003).

por el texto y no por la estructura melódica, que es repetida de forma reiterada con pequeñas variaciones sin alejarse de la unidad semántica de frase. Tal comportamiento, constituye uno de los principios generales del estilo de la música de los bereberes del Rif.

Los cantos para la fiesta tienen una pequeña introducción que realiza el, o los instrumentos de viento, seguida por la entrada de los panderos con el patrón rítmico; después se produce la entrada del solista o el coro, dependiendo del tipo de estructura que utilice. La melodía utilizada por el solista es la misma que la del coro y es mantenida durante toda la ejecución por la flauta, el zammar o la gaita, quien sobre ella ornamenta. Este tipo de ornamentación se basa en movimientos circulares muy rápidos alrededor de las alturas circundantes a las del canto y utiliza movimientos melódicos de segundas mayores y menores (ascendentes y descendentes), e intervalos menores al semitono presentes en las escalas producidas por estos instrumentos³².

En el caso de utilizar estribillo, pueden encontrarse varios tipos:

1. El coro canta el estribillo y el solista introduce un nuevo texto en cada entrada.

2. El solista canta un texto que es respondido de forma idéntica por el coro.

3. El solista canta sin acompañamiento rítmico y el coro lo hace con el estribillo y va acompañado de los panderos.

Los Imdyazen dominan una gran cantidad de danzas, pero solo haremos mención de las que suelen usar con mayor asiduidad en las bodas. Estas danzas tienen cada una su nombre y su rítmica específica y son conocidas solamente por los Imdyazen. No hemos encontrado a ninguna persona que nos hablara de ellas, ni supiera sus nombres entre las consultadas para esta investigación. Son los músicos semiprofesionales, y principalmente los tocadores de pandero, sus verdaderos especialistas, quienes las tocan y las bailan a la vez³³.

Entre los Imdyazen las danzas se conocen con los nombres de:

- 1- Lealawi
- 2- ṭtafịea
- 3- sagarmata
- 4- ḷḥayati
- 5- ḥ̣mima
- 6- sbaysiya
- 7- nhariya
- 8- argada
- 9- aḥiddus.

32. Aunque ha sido realizado un amplio estudio sobre las escalas utilizadas en los instrumentos de viento, no se estima oportuno su incorporación, por el carácter general y descriptivo de este trabajo.

33. Entrevistas en Nador, Alhucemas, Segangan, Melilla, Selouane, Dar Kebbani, Ait Boaiyach, Beni Enzar y Monte Arwi (2002-2003).

Solo la “argada” se canta, con texto en árabe y no en tarifit³⁴. Desconocemos si siempre ha sido de esta forma o se ha producido un cambio idiomático en el texto, o en sus orígenes no tenía canto al igual que las demás y éste se le ha añadido debido a un proceso de transculturación.

Algunas de ellas tienen variantes rítmicas y diferente movimiento corporal, según la región rifeña de que se trate, por lo que debe aclararse su procedencia territorial³⁵. Por ejemplo: si la danza es Loalawi podría ser al estilo de la región de Guelaya o de los Ait Warygher y los músicos, acostumbrados a moverse por todo el Rif, conocen y están acostumbrados a estas diferencias estilísticas. En la figura número 2 pueden ser observados tres patrones rítmicos de los panderos según la variante estilística de la región de Guelaya.

The figure displays three musical staves representing drum patterns. The first staff is for 'Tɛafia' with a tempo of 120-135, showing a 'básico' pattern of eighth notes and a 'adorno' pattern of eighth notes with accents. The second staff is for 'Lealawi' with a tempo of 114-120, showing a 'básico' pattern of eighth notes and a 'adorno' pattern of eighth notes with accents. The third staff is for 'Lhayati' with a tempo of 112-116, showing a 'básico' pattern of eighth notes with '+' marks and a 'adorno' pattern of eighth notes with accents. A legend at the bottom explains symbols: M.D. al centro, M.D. al borde, and M.I. golpe con tres dedos.

Fig. 2 Patrones rítmicos de los panderos, tres danzas al estilo de Guelaya.

Al igual que las canciones utilizadas para la fiesta, las danzas van precedidas de una introducción del zammar o la flauta³⁶, que establece un determinado patrón melódico reiterativo sobre el que se inserta el ritmo tipo de los panderos. Aunque propiamente no se puede considerar como una polirritmia en la concepción de varios patrones rítmicos indepen-

34. Dialecto amazige que hablan los rifeños.

35. La referencia territorial se corresponde con la denominación tribal. Ejemplo: Tribu de Ait Warygher.

36. No se han encontrado en las muestras recogidas la utilización de la gaita en las danzas, aunque no es posible descartar su uso.

dientes superpuestos, sí se observa la utilización de elementos rítmicos improvisados sobre un determinado patrón; es común la aparición de ciertas ornamentaciones³⁷ (ver figura número 2) a lo largo de la ejecución del patrón que aseguran una revitalización del movimiento rítmico y le añaden un interés dramático. Las variantes y las secciones con improvisación se hacen coincidir con crescendos, lo que propicia la creación de segmentos climáticos dentro de su marcado carácter reiterativo.

El repertorio de los Imdyazen es transmitido únicamente en el entorno familiar, acompañado del dominio de habilidades para la fabricación de los instrumentos y de su ejecución. En el caso específico de los panderos, el aprendizaje se lleva a cabo por medio de un sistema de numeración verbal que les ayuda al ordenamiento temporal del ritmo. Este sistema no se corresponde con exactitud al concepto occidental de compás sino más bien a la noción del *tactus* medieval, como ha sido enunciada por Simha Arom³⁸ para las músicas africanas.

Los instrumentistas que ejecutan la flauta, el *zammar* y la gaita también han aprendido de sus padres o abuelos y no se ha encontrado en ninguna de las entrevistas realizadas a estos músicos, la presencia del conocimiento del concepto de escala, ni el de un nombre específico para la altura de los sonidos.

Lo que más llama la atención al estudiar la música de los Imdyazen, es que aunque evidentemente existe cierta relación entre esta y la empleada por la población, ambas no tienen demasiados puntos de coincidencia. Según nuestro criterio, se trata de dos universos distintos que al estar relacionados durante mucho tiempo se traspasaron elementos identitarios; sin embargo, al producir una incisión y observar las formas de los cantos, las escalas, las entonaciones y los patrones rítmicos más usados, puede entreverse que los Imdyazen poseen un "saber musical"³⁹ específico, que han utilizado y transmitido desde una perspectiva social de clan familiar, cosa que les ha permitido durante mucho tiempo, una forma de vida semiprofesional. Como modo de subsistencia, este saber musical milenario ha sido cuidado, pero en la actualidad, la multiplicidad de cambios: sociales, en las prácticas musicales, económicos y también la emigración, amenazan con su paulatina desaparición si las instituciones culturales del mundo bereber rifeño no lo remedian.

37. Los Imdyazen llaman a estas ornamentaciones rítmicas, "adornos" del tipo de danza.

38. AROM, 1991:180.

39. Me ha sido referido este término por Bernard LORTAT-JACOB (comunicación personal).

BIBLIOGRAFÍA

- AROM, Simha: *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology*, Cambridge University Press: Cambridge, 1991.
- BOWLES, Paul: “El Rif por su música”, en *Cabezas verdes manos azules*, Alaguara: Madrid, 1991.
- CAMPS, Gabriel: *Encyclopédie Berbère*, Édisud: Aix en Provence, 1984.
- CHOTTIN, Elexis: *Tableau de la musique marocaine*, Paul Geuthner: Paris, 1938.
- CUEVAS, Teodoro F. de: “Una boda en el Rif”, en *Melilla: Recuerdos de mi estancia (1902- 1906)*, La Biblioteca de Melilla: Melilla, 1992.
- KINGSMILL HART, Úrsula: *Tras la puerta del patio: La vida cotidiana de las mujeres rifeñas*, Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma, UNED: Melilla, 1998.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de: *Cancionero del África Occidental española. Tomo I. Canciones juglarescas de Ifni*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid, 1956.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor: “Hombres, usos y costumbres del Rif”, en *España en el Rif (1908-1921)*, Ayuntamiento de Melilla, Fundación Municipal Sociocultural, Archivo Municipal: Melilla, 1994.

De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México

MONTSERRAT PALACIOS

“Cuando vaya a Luvina, extrañará esa cerveza. Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojasé, y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza. Yo sé lo que le digo”.

(Juan Rulfo, *Luvina*)

LA CANCIÓN CARDENCHE

La canción cardenche, o *cardencha*, como la llaman en esta zona, es una de las pocas manifestaciones musicales en México en donde la voz es protagonista, no es un cantar que se va haciendo al son de los instrumentos, ni es un cantar independiente de la voz del otro, sino aquello que se va entretejiendo en la confluencia de diferentes voces: tres voces; antes cuatro o hasta cinco... o más. Su conformación, uso y ejecución transporta repetición y, como toda manifestación tradicional, también desentraña diferencia, cambio, memoria y olvido.

Cada canto es como una muestra en donde el tiempo se unifica, donde antes y después son “ahora”, donde el sentido no se conforma sólo con lo sonante sino que además hace relevante lo silenciado. El acontecimiento sonoro aquí, es también silencio sonoro. El ritmo es libre y está regulado por cada cantador, es por esto que no puede ser constreñido a una unidad metronómica fija. El entramado polifónico marca sus propias normas de acuerdo con la canción que ocurra.

Es más usual que las cardenchas sean cantadas por hombres, sin embargo, **ellas también cantan**, y de la misma manera, el entretejido vocal se va haciendo de melismas seguidos de notas largas, y de largas pausas, estas últimas, no siempre coincidentes ni con el final de la frase

musical ni con el de la palabra, en el texto. Sonidos y silencios no únicos ni solitarios, sino en múltiples confluencias y asociaciones no siempre simultáneas. Superposición de tiempos personales que insertos en una colectividad poliheterofónica de voces forman cada una, por decirlo así, “una persona colectiva” y un tiempo integrado en una misma unidad de acción.

UBICACIÓN GEOGRÁFICA

La Comarca Lagunera se localiza en los extremos suroeste y noroeste, respectivamente, de los estados de Coahuila y Durango. Sus límites territoriales están marcados por el paso de dos ríos, el Nazas y el Aguanaval, éstos no desembocan en el mar, sino en la formación de lagunas, de ahí el nombre de Comarca Lagunera (ver imagen 1). El clima es seco y extremo, semidesértico. Las comunidades son principalmente agrícolas y ganaderas. La vegetación está formada por diversos tipos de cactus como el sotol y el *cardenche*.

El nombre

El nombre de esta canción, es el mismo que el de una cactácea de la región, llamada cardenche, cuyas espinas tienen forma de pequeñas lancetas que penetran fácilmente pero que al sacarlas desgarran la piel. Con relación a esta planta, el cardencheo Francisco Beltrán nos dice que la canción cardenche: “*Es como una espina clavada en el corazón, igual que el amor, aunque se saque queda el dolor*”¹ (ver imagen 2).

El origen

Existe la teoría de que fue la labor de los misioneros españoles en esas tierras laguneras, que desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XIX pertenecieron al Reino de la Nueva Vizcaya, lo que influyó en la creación de este tipo de canto. Como sabemos, una gran cantidad tanto de canciones como de instrumentos musicales europeos han pervivido en América debido a que estaban insertos en contextos religiosos, contribuyendo así, a la formación de nuevos discursos y recursos musicales entre ellos el de la polifonía. También se ha dicho, que en México ya se cultivaban recursos polifónicos desde mucho tiempo antes de la

1. Testimonio de Francisco Beltrán Hernández (cardencheo) cfr. MENDOZA 1991:22.

llegada de los españoles, en este sentido, el etnomusicólogo mexicano Arturo Chamorro² sostiene que, la polifonía en México ha venido desarrollándose por dos caminos, el de la práctica apegada a los cánones de la enseñanza musical cristiana y el de la interpretación nativa anterior al proceso de conversión. Sea como fuere, si tomamos en cuenta lo anterior, resulta muy interesante notar que esos dos caminos del desarrollo polifónico de los que habla el Dr. Chamorro, aquí están totalmente entrelazados, asimilados y resignificados hasta el punto de lograr la transformación de una práctica polifónica de origen europeo, en algo tan peculiar como es el modo de cantar de los laguneros.

(Durante la lectura de esta comunicación se escuchó la canción cardenche *Ojitos negros*, cfr. Kuri Aldona, 1986.

CARACTERÍSTICAS

A las tres voces que han escuchado, los cardencheros, les han puesto nombre: a la más grave la llaman voz de arrastre o “marrana” por analogía acústica con el animal homónimo. A la voz media la conocen como Fundamental y a la más aguda como Contralta, existe una voz todavía más aguda, hoy casi en desuso, conocida como Arrequinte: (ver figura 1. Las voces. Ámbitos vocales).

De entre las varias características de la canción cardenche, dos de éstas se enlazan directamente con la cultura y con las condiciones históricas que la sustentan, estas son: la espacio-temporalidad y el silencio (ver figura 2: Características generales).

Estos dos elementos, son factores estructurantes del canto, con lo cual, responden como características internas del sistema musical, a la vez que inciden, también, en un hecho socialmente creado y compartido sin el que simplemente, la canción cardenche, no sonaría *así*, como la han escuchado, esto es: el uso del alcohol.

¿Por qué el alcohol? Éste es un mediador del sonido, influye directamente sobre el sistema nervioso con lo cual, también la voz queda conmovida por su efecto, por lo que a un nivel fisiológico se consigue una sensación de garganta “abierta” y esto facilita la emisión vocal, pero además, vierte de connotaciones afectivas a todo el corpus sonoro. A través del alcohol, los cardencheros establecen una ligazón entre las necesidades específicas de la ejecución del canto con el *ethos* social y la emoción.

2. CHAMORRO, 1994:21.

EMISIÓN VOCAL

La voz humana, posee una gran extensión que va de los sonidos subgraves, hasta los sobreagudos más extremos, pero para lograr la producción de estos sonidos, fisiológicamente, la laringe tiene que adaptarse a cuatro diferentes “*modos o mecanismos vibratorios*” como los llama la musicóloga Michèle Castellengo³. Ella misma apunta que, a pesar de que estos movimientos laríngeos son conocidos desde hace mucho tiempo, no es sino hasta que se pudo observar la vibración de las cuerdas vocales (hacia mediados del siglo XIX aproximadamente), que comienzan la primeras descripciones, de este suceso vocal de transiciones y rupturas (ver fig 3: Modos vibratorios).

Así entonces, se reconocen 4 modos de emisión vocal: El modo 0 corresponde al extremo grave y también es conocido como *strobass*. Un ejemplo de éste son las salmodias budistas del Tibet o los cantos *dshambukware* de Nueva Guinea. El modo 3 también llamado *sifflet* o silbido, es utilizado para la producción de sonidos extremadamente agudos, éste suele ser conseguido fácilmente por los niños, y entre los ejemplos musicales están los de las cantantes Imma Zumak de Perú, Sainkho de Mongolia, o la salmantina Fátima Miranda.

Los mecanismos 1 y 2, son de los que se valen, comúnmente, la mayoría de las culturas musicales, la extensión de su registro no es fija y puede ser regulada por el entrenamiento muscular, por lo que el desarrollo de su extensión está muy vinculado con las necesidades funcionales y estéticas de cada cultura.

Si bien existe una “zona común” entre ambos modos vibratorios, **durante la transición** entre uno y otro se experimenta una ruptura en la emisión, percibida fisiológicamente, a través de la conocida sensación de “no llegar a la nota”, o bien, de que en un determinado punto “se cierra la garganta”, lo cual no es más que la señal que nos indica que se está efectuando un cambio en el funcionamiento de la glotis y que la voz tiene que encontrar sitio en algún otro recoveco laríngeo.

Dentro del estudio del canto occidental de conservatorio, por ejemplo, cuyo repertorio está construido en los modos vibratorios 1 y 2, éstos lugares de transición entre un mecanismo (o modo) y otro, son identificados como: “el paso de la voz”, y uno de los mayores empeños de la estética del canto académico, consiste en “igualar” ese “paso” para hacer inaudible esta discontinuidad (que por otro lado, es fisiológicamente inevitable).

3. Cfr. CASTELLENGO 1991:155.

Los cantores cardencheros emplean también los mecanismos vibratorios 1 y 2 sin prejuicio ninguno de dar “ese paso” ni de romper la emisión, por el contrario, **el desgarró vocal, la quebradura (el quebranto), el “desgañite”** –como ellos dicen– forma parte de la estética de su cantar, y éste, no sólo es fisiológico, sino también emocional, éstas son canciones dolorosas así como la espina clavada del cardenche (ver sonograma 1: *Al pie de un árbol*).

(En este punto de la comunicación escuchamos un ejemplo de ese “desgarró” en la transición de un modo vibratorio a otro, en la canción *Al pie de un árbol*. Grabación personal sin editar (MD5trk13-palacios 2000).

Pero en cierto modo, el eje de todas las emisiones vocales está dado por el empleo de “la pastilla” como ellos llaman al aguardiente de la región, el cual es extraído del “sotol”, otro cactus de estas semidesérticas tierras del norte mexicano (ver imagen 3).

Mas con sotol, no sólo lograrán que la “garganta se abra”, que se les “alise el pecho”, como ellos y ellas comentan, sino que además permitirá que esta canción, tan dolorosa, salga “alegre”. Este concepto es interesante, porque tiene una traducción sonora: una canción suele ser más “alegre” cuanto mayor impulso se consiga en la zona de los agudos (con mayor evidencia en los casos de la contralta y la fundamental pero también presente en la marrana). Esto no quiere decir que exista una preferencia por las emisiones agudas, en el sentido *cantométrico* planteado por Alan Lomax, evidentemente, el color grave de la marrana es imprescindible para la concepción polivocal de esta poética. El concepto de “alegre”, según pude contrastar durante el trabajo de campo, radica sobre todo en el ataque vocal. **No hay, por supuesto, ninguna regla estricta**, sin embargo, una canción se considerará más alegre cuando la voz “arranque” –como ellos dicen– directamente sobre la nota, y no por medio de un glissando o portamento. Los glissandos conformarán sin embargo a todo el resto de la canción, éstos y las notas fluctuantes y los vibratos ocasionales, los quiebres de voz, y todo eso que burdamente en (etno)musicología se define bajo el concepto de melismas. Pero si el ataque llegara a darse directamente, esto es, si la voz “**arrancara**” llanamente sobre la nota aguda, lo cual, por otro lado, no es “obligatorio que suceda”, entonces la canción saldría alegre.

En este punto he de decirles también, que, a “la pastilla”, al sotol, también lo llaman “arrancador”.

(Durante la lectura de la comunicación escuchamos dos ejemplos tomados de la canción *Chaparrita por tu culpa* grabación personal sin editar, correspondientes al sonograma que aquí se presenta.)

El primero de estos ejemplos corresponde al empleo de un glissando para conseguir el intervalo más abierto, y el segundo atacando la nota aguda directamente, esto es, haciendo el canto “más alegre”. (Ver sonogramas 2 y 3 respectivamente: *Chaparrita por tu culpa*).

Así pues, la mediación del alcohol es el hecho fundamental sobre el sonido de la voz, el suceso principal para lograr esta estética cardenche-ra. No hay canto que suene a cardenche si no hay aguardiente en la garganta de quien canta.

ESPACIO-TIEMPO Y SILENCIO

El modo en que se manifiesta el sujeto es la temporalidad, y hemos de tener en cuenta que cada ocasión en que se canta una canción se da un tiempo entero, una trama vital, pero nunca se da la totalidad del tiempo, esto desde luego es obvio, sin embargo, merece la pena recordarlo porque la canción cardenche, como cualquier otra música de tradición oral, se presenta como un hacer acabado pero inacabable, y en este sentido, el cantar cardenche se evidencia como una suerte de metáfora temporal, es decir, como un discurso capaz de sugerir la realidad que en el acto está siendo, como algo que es siempre otra cosa⁴.

Por su parte, el espacio ligado al tiempo es aprehendido no únicamente como un atributo subordinado al tiempo⁵ sino asociado al movimiento, y desde este punto de vista, para el estudio de la canción cardenche y para los fines de esta comunicación, tanto el tiempo como el espacio, serán entendidos desde dos perspectivas, tan paradójicas como complementarias:

- a) Una que se expresa bajo la forma de movimiento y
- b) otra como anclaje, como fijación.

La primera, se presenta como una realidad vivida día a día y cada vez más, en forma de rapidez, esto es, el autobús, el continuo ir y venir del rancho a la ciudad (Sapioriz-Torreón), las emigraciones (algunos cantadores han pasado varios años en EU, “del otro lado”, o bien trabajando en la frontera fuera de su tierra). La velocidad. Con lo cual, el sentido de comunidad se transforma en una atmósfera simbólica de inmediatez, de

4. XENAKIS 1996:29.

5. Recordar que con la teoría de la relatividad de Lorentz-Fitzgerald y Einstein, el espacio queda subordinado al tiempo en razón de la velocidad de la luz y a partir de esta subordinación, se deriva que el tiempo no es absoluto.

fugacidad, de tal suerte que ese desplazamiento en el espacio temporal, también pone en tránsito la constitución interna de quien lo sufre, y esto, irremediabilmente determina los rasgos de la canción. Así, la participación de los institutos de cultura en la programación de eventos, pero también la tecnología, y los medios de comunicación, han logrado inyectarle velocidad a la canción cardenche.

Al respecto, señala Fernández Christlieb parafraseando a Virilo que: las comunidades que también tienen su éxodo, su diáspora y su errancia, practican el arte de moda: la desaparición⁶ y uno se teme que al menos en cuanto a cardenchas se refiere, también la velocidad, esté hecha de olvido.

Ante esta perspectiva que por inmediata no podemos desatender, está el punto de mira opuesto al que también nos referiremos, esto es, el de un pasado que permanece anclado en el espacio, clavado en la memoria y que puede incluso ser recreado, rememorado cada vez que tres hombres o tres mujeres abren la garganta para dejar salir sus cantos. Aquí el presente es lento y dilatado, la situación de *performance* nos lo va demostrando.

Esta espacio-temporalidad queda evidenciada también en la conformación interna de la canción: en los puntos cadenciales recurrentes, en los motivos melódicos iterativos, en los rasgos que forman su sistema musical y que han pervivido con el paso del tiempo. Pero también la constatamos fija en los lugares de la vida cotidiana, esto es, una espacio-temporalidad de anclajes topográficos como fuente de evocación de situaciones relacionadas con el cantar cardenchas. Las entrevistas con los cardencheros son ricas en informaciones de eso que Claude Javeau llama “lugares de memoria”, lugares llenos de una enorme carga emocional que propician la constitución de microrrituales como el cantar en el río de las mujeres cardencheras, o el nocturno cantar de Dn. Lupe y Dn. Toño al encontrarse en la calle o la cantina, o aquellos menos espontáneos, los procurados cada jueves por el Lic. Francisco Cazares, subdirector del Instituto de Culturas Populares de Torreón, para crear un espacio en donde los cardencheros se reúnen y cantan en una suerte de taller.

De esta manera, el espacio y el tiempo son aprehendidos no como una simple abstracción de términos, sino como una realidad efectiva para expresar

6. FERNÁNDEZ CHRISTLIEB 2000:148.

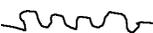
1. lo fugaz, lo participativo en el instante y a su vez,
2. lo heredado, lo que permanece, lo que ha sido.

Dualidades éstas, que también manifiestan una tensión entre continuación y transformación, y entre memoria y olvido con sus contradicciones innegables de movimiento y de inercia, de tiempos que se escapan inasibles y de tiempos que mueren en la garganta de cada mujer y cada hombre, para ser contruidos tal vez, por no se sabe quién, en lo que será... (si es).

Hemos de señalar sin embargo, que ni el movimiento y la fugacidad, ni la lentitud y el anclaje, aseguran la innovación o la persistencia del canto. Puede que éste se vuelva tan ineficaz para la comunidad que pierda su significado y caiga en el olvido, o bien, puede que el significado sea revestido por una suerte de renovación y que, como sucede con los relatos históricos, recubra los olvidos colectivos y conforme una canción que pueda contribuir a modelar un futuro.

Ahora bien, los niveles simultáneos de espacio-tiempo así como el uso del silencio, característicos de la sistémica musical, de los que hablábamos al principio, se interceptan en la práctica común, motivo central, de la realización de estos cantares: platicar y emborracharse.

Los cardencheros no acaban el canto, sólo lo “suspenden” y en esos silencios lían algún cigarro, comentan alguna anécdota, dan un trago al sotol, carraspean, respiran... en una suerte de multiespaciotemporalidad vocal de

l e n t i t u d e s y pausas; después, la voz que “lleva la canción”, es decir, la primera que comenzó a cantarla, retomará el verso, y las otras se irán sumando poooooco a poooooco, antes de volveeeeeer  a interrum **pírse**, aunque sea brevemente, para continuar charlando y bebiendo.

(ver Sonograma 4: Ej. pausas. Contralta. *Chaparrita por tu culpa* grabación personal sin editar (MD3trk13-palacios 2000).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FONOGRAFICAS

CASTELLENGO, Michèle: *Continuité, Rupture, Ornementation*. Cahiers de Musiques Traditionnelles, No. 4 Voix, Ateliers d'ethnomusicologie: Genève, 1991, pp. 155-165.

CHAMORRO, Arturo: *Sones de Guerra*. El colegio de Michoacán: México, 1994, p. 21.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo: “El territorio instantáneo de comunidad posmoderna”, en *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* (Barcelona) Anthropos editorial: México, El colegio Mexiquense/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias UNAM, 2000, pp. 147-170.

MENDOZA MARTÍNEZ, Vicente en “Introducción”, *La canción cardenche. Tradición musical de La Laguna*, canciones de amor y de desprecio y corridos acardenchados (cancionero), Torreón, Coahuila, México, ed. Dirección de Culturas Populares, pp. 13-25.

STEVENSON, Robert, *Music in Aztec & Inca Territory*, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles, California, Cambridge University Press, London, England p. 121.

XENAKIS, Iannis: *Musique et originalité*, Paris, ed. Seguiet, p. 29.

KURI ALDANA, Mario (coord.), *Entrevistas y canciones de las grabaciones de campo realizadas por los investigadores*, Mario Kuri Aldana, Hilda Pous y Vicente Mendoza, en *carrete de 5 pulgadas, 33/4 PLG/SEG*, Sapioriz, Durango, Comarca Lagunera, México, 11 de diciembre de 1986. s/ed Material de archivo de la Fonoteca del Museo de Culturas Populares, México, D.F.

ESQUEMAS Y FOTOGRAFÍAS

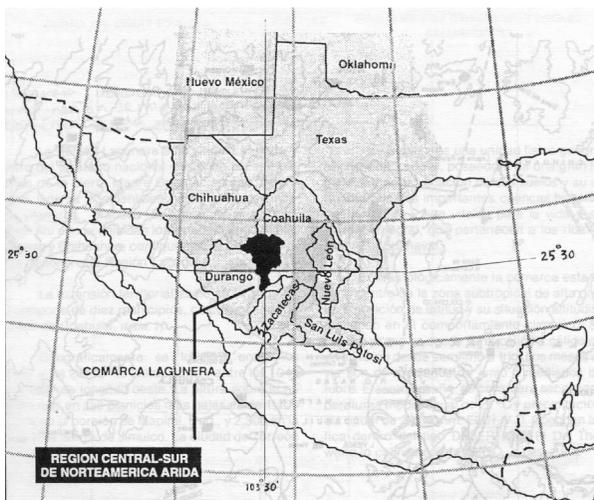


Imagen 1. La Comarca Lagunera, México.



Imagen 2. El cardenche.

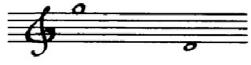
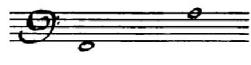
Contralta	→	
Fundamental	→	
Marrana o voz de arrastre	→	

Figura 1. Las voces. Ámbitos vocales.

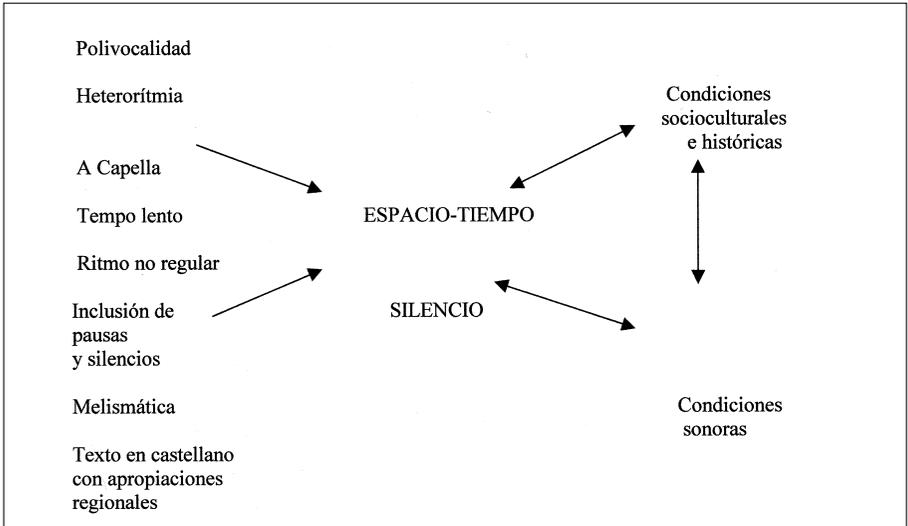


Figura 2. Características generales.

HOMBRE

MUJER

3 (sifflet)

Modo

vibratorio

3

1 2 1 2

0

(Stroh bass)

0

DO4

DO5

LA5

MI2

RE2

FA2

LONA COMIN DE LOS DOS HELANISHOS

Figura 3. Modos vibratorios (cfr. Castellengo Michèle, 1991:157).



Sonograma 1. Ej. de emisión laringea en transición de modos vibratorios en voz de contralta *Al pie de un árbol* (MD5trk13-palacios 2000).

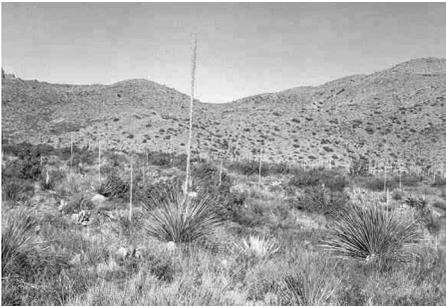
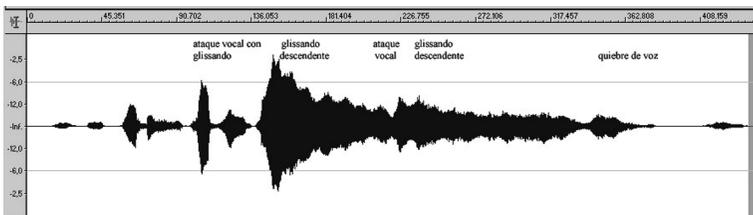
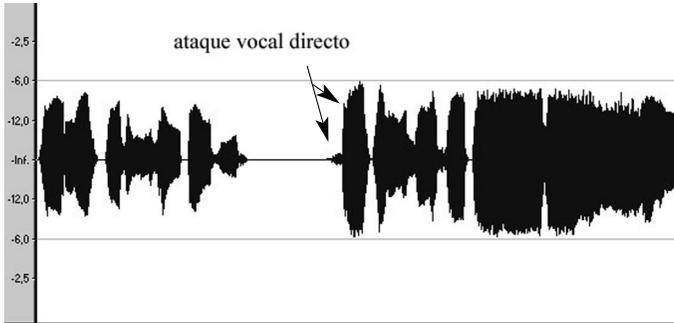


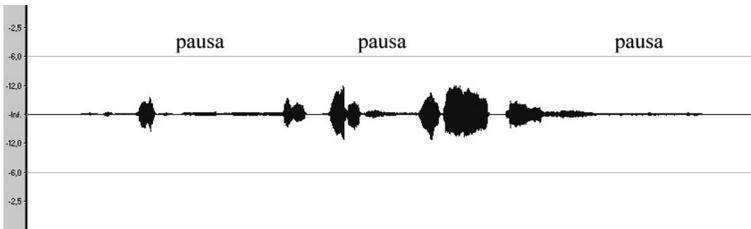
Imagen 3. El sotol.



Sonograma 2. Ej. de ataque vocal mediante glissando en voz de contralta *Chaparrita por tu culpa* (MD2 trk 11-palacios 2000).



Sonograma 3. Ej. de ataque vocal directo en voz de contralta. *Chaparrita por tu culpa* (MD3 trk 13-palacios 2000).



Sonograma 4. Ej. pausas. Contralta. *Chaparrita por tu culpa* (MD3trk13-palacios 2000).

La *txalaparta* y su cambio de contexto en la sociedad vasca

MAIGUA SUSO BIAIN

La *txalaparta* es un instrumento que forma parte de la cultura musical vasca. Es un idiófono percutido formado por una o varias tablas de madera colocadas paralelamente al suelo sobre un par de soportes y que se percuten perpendicularmente. La región donde se utiliza hoy en día corresponde a Euskal Herria, situada en el norte de España, en la zona del Cantábrico que linda con Francia. Se divide en siete áreas, cuatro de ellas –Araba, Bizkaia, Gipuzkoa y Nafarroa– forman parte del Estado Español y las tres restantes –Lapurdi, Behe-Nafarroa y Zuberoa– son administradas por Francia.

El principal problema que encontramos al intentar contextualizar la *txalaparta* es que no podemos datar su origen, ni tan siquiera de manera aproximada, a causa de la falta de referencias perdurables o escritas. No se han recogido apenas documentos sobre costumbres o tradiciones vascas hasta la época de la Ilustración, en la que se empezó a fomentar la cultura a cargo de las *Sociedades de Amigos del País*¹. Más tarde, cuando surgió el nacionalismo en el siglo XIX, se iniciaron los primeros estudios etnográficos. Aun así las primeras menciones a la *txalaparta* o sus derivados no aparecen hasta las publicaciones, ya en el siglo XX, de J. M. Barandiaran, M. Lekuona y J. Caro Baroja, siendo éstas extremadamente vagas.

Teniendo en cuenta estas circunstancias podemos afirmar que nuestro estudio se va a limitar a los últimos cien o ciento cincuenta años de vida del instrumento (época que todavía hoy en día las personas más mayores pueden recordar o haber oído hablar de ello), aunque supone-

1. La *Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* se fundó en 1764.

mos que ya existía antes. Durante este periodo de tiempo hasta los años 60 la *txalaparta* pertenecía únicamente al ámbito rural, en concreto a los baserris². La vida de sus habitantes giraba en torno al campo y sus labores: la agricultura, la horticultura, la ganadería y la elaboración de carbón vegetal, cal, queso, txakoli³ y sidra. Precisamente en esta última actividad pudo ser donde tuvo su origen la *txalaparta* como instrumento de trabajo, tal y como se explicará más adelante.

TXALAPARTA ANTIGUA

Existen al menos dos variantes de este instrumento: la *txalaparta*, cuyo material principal es la madera, y la *tobera*, formada por tubos de metal⁴. Ambos son idiófonos percutidos, pero en principio nos referiremos únicamente a la primera. Comenzaremos con una descripción de sus características antes de su recuperación en los años 60.

La etimología del término *txalaparta* es oscura, hay quien ve presente en su formación el vocablo *zaldi* (caballo), de lo que se podría deducir un posible significado como “imitación del sonido de un caballo”. Este simbolismo no resulta descabellado si tenemos en cuenta la importancia que la figura del caballo tiene en la mitología europea general desde tiempos prehistóricos, representando la mayor parte de las veces al conductor de las almas en su paso al más allá, el vínculo entre el mundo cotidiano y el de los muertos. Prueba de ello son las numerosas representaciones de estos animales en pinturas rupestres a lo largo de toda la Cornisa Cantábrica: Ekain, Altxerri, Altamira, Isturitze, etc. El patrón rítmico que se produce durante un toque de *txalaparta* ciertamente recuerda al trote de un caballo, e incluso en la terminología para designar los diferentes patrones aparecen palabras como *trosta* (trote), o *lauhazka* (cuatro pezuñas, galope).

2. Caseríos, casas de campo que poseen sus propias tierras y ganado, en las que vive toda la familia. No suelen estar agrupados formando pueblos ni barrios, sino que se hallan desperdigados por el monte a distancia de varios kilómetros entre sí.

3. Especie de vino blanco joven y ácido, elaborado a partir de uvas verdes.

4. Aunque el resultado sonoro, salvando el timbre, sea muy parecido al de la *txalaparta*, probablemente el origen de la *tobera* sea otro. *Tobera* es la palabra para designar una de las barras de hierro que compone la fragua. El nombre que se le aplica a uno de los intérpretes de *tobera*, *pikatzaiile* (picador), sugiere que la actividad de la que surgió esta ejecución musical fue la limpieza de dicha barra mediante el procedimiento de golpearla con otro metal.

Como ya hemos mencionado antes, tampoco podemos fechar ni localizar geográficamente su origen a causa de la falta de documentación escrita. Sólo a partir del siglo XX, en los estudios etnográficos realizados por Lekuona, el Padre Donostia y Barandiaran se recogen unos pocos datos que centran tanto la *txalaparta* (llamada *kirikoketa* en Navarra) como la *tobera* en el valle del Urumea y en Navarra, en las zonas de Lesaka y Bidasoa-Baztan. Siempre se encuentra ligada a los caseríos y el ambiente rural. Por el proceso de retroceso que ha sufrido desde entonces se puede deducir que en un tiempo ocupó una zona más amplia, pero resulta imposible de documentar.

Una *txalaparta* antigua se compone de tres elementos. En primer lugar un tablón de madera u *ohola*, de aproximadamente 2 m de largo, 22 cm de ancho y 5 cm de grosor. El grosor varía dependiendo de las irregularidades que posea la madera. Las maderas más utilizadas son castaño, aliso, cerezo y fresno, es decir, maderas autóctonas de uso corriente en los caseríos. Los nudos naturales que aparecen en las secciones de la *ohola* juegan un papel muy importante en la ejecución, pues a su alrededor crean áreas de sonido diferentes al resto de la tabla. Este tablón se coloca sobre dos soportes (*zutokiak*) situados a ambos extremos, que pueden ser cestos (*otarrak*) boca abajo, sillas, taburetes, horquillas clavadas en la tierra o tirantes colgados de la rama de un árbol. Entre los soportes y el tablón se suele colocar algún material aislante (hierba seca, hojas de maíz secas, sacos viejos) para que no se pierda la vibración de la tabla al ser percutida.

Para golpearla se utilizan palos de madera (*makilak*) de unos 50 cm de largo y forma ligeramente cónica, con un diámetro de 3 cm en la parte superior y 4,5 cm en la inferior. Sin embargo las medidas de los *makilas* no son tan homogéneas como las de las *oholas*. La madera utilizada en estos casos suele ser más blanda que la del tablón (roble, encina, haya), de manera que no produzca ningún sonido propio al golpear. Ni las *oholas* ni las *makilas* tienen decoración alguna.

A la hora de describir su proceso de fabricación surge inevitablemente la cuestión de su origen. Según lo que se ha recogido mediante los testimonios de antiguos *txalapartaris*⁵, la *ohola* era escogida durante el proceso de machacar las manzanas⁶ para extraer su jugo y elaborar con él la

5. Personas que tocan la *txalaparta*, habitualmente dos.

6. En euskera este proceso se denomina *sagarra jo*, literalmente “golpear la manzana”. Pero la palabra *jo* también se emplea para indicar la acción de tocar un instrumento musical.

sidra. Los frutos se golpeaban sobre varios tablones (llamados *patxolas*) y al término de la labor se escogía el que mejor resonancia tenía y se ponía a secar sobre el tejado de la casa. Incluso alguno comentaba que había que dormir con el tablón para que sonara mejor. Más tarde se utilizaría para animar la cena y la fiesta que seguían al fin de la elaboración de la sidra, siendo los propios campesinos que habían participado en la labor los intérpretes.

Según estos testimonios la *txalaparta* tuvo su origen como instrumento de trabajo, elevado a la categoría de instrumento musical a causa de un vínculo especial, como denota el detalle de tener que dormir con la tabla. Precisamente ese valor musical añadido pudo ser el que permitió su supervivencia, pues la técnica de triturar la manzana manualmente fue suplantada en el resto de regiones de la Cornisa Cantábrica, en las que también se produce sidra, por las prensas mecánicas. Según este punto de vista podemos pensar que el vínculo de la figura del caballo con la *txalaparta* es una justificación posterior, una conexión hecha a posteriori de la existencia del instrumento por los propios intérpretes, un origen mítico que otorga autoridad a la *txalaparta* dentro de la sociedad. Sin embargo, de nuevo a causa de la falta de documentación, nos movemos únicamente en el terreno de la especulación.

La ejecución se basa en la improvisación sobre un patrón rítmico fijo. Siempre participan dos *txalapartaris*, provisto cada uno de dos *makilas* con las que golpean verticalmente el tablón. El toque surge de la alternancia entre ambos: el primero, llamado *txakun*, da siempre dos golpes seguidos (*txa-kun*), y el otro, *herrena* (que significa “el cojo”), puede intercalar un golpe, dos o ninguno entre los *txakun* de su compañero. El *txakun* es el pulso estable y continuo, mientras que el *herrena* es el que lo desestabiliza y completa.

Para conseguir distintas sonoridades los *txalapartaris* pueden variar las combinaciones rítmicas (siempre respetando los papeles de *txakun* y *herren*) el *tempo*, la separación entre los golpes que forman el *txakun*, el intervalo de tiempo entre *txakun* y *herren* o los diferentes timbres que se producen dentro de la tabla (nudos, partes más duras o blandas, extremos...). Habitualmente las ejecuciones empiezan en un *tempo* moderado que se va acelerando a medida que avanza, hasta acabar en lo que parece una carrera desbocada. Debido a su carácter improvisatorio cada toque suele ser único. Sin embargo, existe preferencia por algunas combinaciones que se repiten en multitud de ocasiones y son perfectamente reconocibles. Se suelen nombrar mediante su onomatopeya: *txakun-txan-txakun*, *taka-taka*.

Como ya hemos dicho, su uso está estrechamente relacionado con la fiesta que sigue a la preparación de la sidra. La presencia de la *ohola* secándose en el tejado del caserío es signo evidente de la inminente cena. También su toque tiene algo de llamada, pues en un paraje silencioso se puede escuchar en un radio de 5 km y puede servir para avisar a caseríos vecinos del acontecimiento.

A raíz de esta faceta comunicativa se ha especulado sobre la idea de que la *txalaparta* pudiera servir como medio para transmitir mensajes al igual que se hacía con las campanas de las iglesias, codificados mediante distintas combinaciones rítmicas. Se habla de diferentes *deiak* o llamadas: *su-deia* (toque a fuego), *hileta-deia* (toque a muerto), *jai-deia* (toque a fiesta), *sagardo-deia* (toque a sidra), *kare-deia* (toque a cal), *guda-deia* (toque a guerra), pero curiosamente la única que se ha recogido es la relacionada con la sidra. Ramon Goikoetxea, uno de los últimos *txalapartaris* de la *txalaparta* antigua, dice que tocaban para entretener a la gente y animar las fiestas, para improvisar ritmos, al igual que otros músicos tocaban melodías con sus instrumentos.

Además de las fiestas de la sidra, la *txalaparta* también estaba presente al término de otras labores comunitarias y celebraciones, como el cocimiento de la cal en los caleros (*kare-eztaiak*), la siega de helechos, San Juan, Año Viejo, bodas y bautizos. Merece mención especial el caso de las bodas. Durante el día anterior, o bien el mismo día de la boda, una cuadrilla de jóvenes monta ante la puerta de la novia una *tobera*, colgando una vara de hierro entre cintas que sujetan dos de ellos y golpeándola con ganchos de metal. Alternando con los repiques de *tobera* se intercalan coplas antiguas, compuestas para la ocasión o improvisadas. Es curioso ver cómo en estas ocasiones se aúnan dos tipos de creaciones improvisadas: por un lado el toque de *tobera*, que sigue las mismas reglas que hemos descrito antes para la *txalaparta* de madera; por otro las coplas, que también se improvisan sobre una estructura rítmica y melódica que el *bertsolari*⁷ conoce de antemano.

A diferencia de otros instrumentos de características similares repartidos por el mundo, no se recoge documentación de danzas asociadas a la *txalaparta*, a pesar de que los ritmos que produce son muy adecuados para ello.

7. Los *bertsolaris* improvisan al momento versos sobre una melodía (y por lo tanto una métrica y una rima establecidas) y una temática previamente acordadas. Esta práctica pudo nacer como manera de pregonar las noticias cantando de pueblo en pueblo, transformándose luego en un entretenimiento popular. Aún hoy en día se organizan concursos en los que varios *bertsolaris* compiten en ingenio y habilidad con las palabras.

Durante la cena se bebe la primera sidra que se saca del tonel (o *zizarra*), se cantan versos, se tocan los cuernos y se lanzan *irrintzis*. Estos últimos son unos gritos muy largos y agudos, realizados tanto por hombres como por mujeres, que pretenden imitar con la voz humana el relincho del caballo. De hecho la palabra *irrintzi*, además de referirse a este grito también quiere decir relincho. Volvemos a encontrar aquí de nuevo la figura del caballo. No parece una relación casual, pero tampoco parece existir una vinculación directa. Simplemente es una figura mitológica muy importante que se manifiesta a través de diferentes símbolos, y en ocasiones coincide más de uno en la misma situación.

CAMBIO DE CONTEXTO: HACIA LA ÉPOCA ACTUAL

La *txalaparta* apenas logró sobrevivir a los cambios de la primera mitad del siglo XX. La regresión de las formas de vida rurales tradicionales y la devaluación o prohibición de las expresiones culturales locales producida por la posguerra y el franquismo limitaron seriamente su ámbito de ejecución. Los últimos intérpretes han sido dos parejas de hermanos: Miguel y Pello Zuaznabar del caserío Sausta de Lasarte, y Asensio y Ramón Goikoetxea, del caserío Erbetegi-Etxeberri del Alto de Amara.

La continuidad de la tradición pasaba forzosamente por un cambio del contexto rural, que iba teniendo cada vez menos importancia, al urbano. A principios de la década de los 60 los Zuaznabar, con motivo de los concursos de *otxotes*⁸ de Euskal Herria, tocaron en el Coliseo Albia de Bilbao, el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, en el Gayarre de Pamplona, en el Teatro Principal de Vitoria y en Bayona. Esta serie de actuaciones públicas dio a conocer el instrumento, hasta entonces completamente relegado a los caseríos y desconocido por la mayor parte de la sociedad.

También tuvo parte en su difusión el movimiento etnicista surgido en torno a la “nueva canción vasca”. Este movimiento se engloba en el de la Nueva Canción que tuvo lugar a nivel mundial, como reflejo de las nuevas ideologías y perspectivas que se empezaban a extender por todo el mundo. Con las características propias de cada lugar, los cantautores fueron los protagonistas del movimiento: Atahualpa Yupanqui en Argentina, Violeta Parra y Víctor Jara en Chile, Bob Dylan, Pete Seeger, Joan Baez y Simon and Garfunkel en EEUU, Tomy Steel y The Beatles en el

8. Agrupación coral de ocho voces masculinas, muy popular en el país Vasco.

Reino Unido son algunos de los más representativos ejemplos. En España los primeros pasos a nivel nacional los dieron el Dúo Dinámico y José Guardiola, pero enseguida aparecieron movimientos paralelos que reivindicaban ante el franquismo el resurgimiento de las culturas locales y sus respectivos idiomas. En esta línea surgieron en 1961 los catalanes Els Setze Jutges, en 1965 los vascos Ez dok Amairu, en 1968 los madrileños Canción del Pueblo y en 1969 Voces Ceibes en Galicia.

En el caso del País Vasco la música producida en este entorno era el resultado de adaptar el material musical tradicional recogido en el medio rural a temáticas y procedimientos urbanos. Refiriéndonos a la *txalaparta*, los componentes de Ez dok Amairu, en especial Jexux y Jose Antonio Artze, recurrieron a los ancianos intérpretes y aprendieron de ellos las técnicas de construcción e interpretación, pero no se limitaron a reproducirlos, sino que los adaptaron a sus necesidades. Las exigencias de ambos contextos obviamente no son las mismas, cada uno de ellos pide unas cualidades diferentes a la *txalaparta*, y por esta razón se produjeron importantes cambios en su entorno, función, estética, método de transmisión e intérpretes.

TXALAPARTA MODERNA

Hoy en día la *txalaparta* es un instrumento puramente musical, su uso se limita a conciertos y grabaciones, desligado de las actividades agrícolas que hemos mencionado en el apartado anterior. Sin embargo, sigue teniendo un claro vínculo con fiestas populares, pues se halla presente en diversas celebraciones públicas, desde fiestas organizadas por colectivos en favor de la recuperación del idioma y cultura vascos, hasta entierros, pasando por fiestas patronales de pueblos y barrios y festivales de música folk o dedicados expresamente a este instrumento. Frecuentemente cumple la función de representación de la cultura vasca, un símbolo con el que la sociedad se sienta identificada. Vemos, pues, que el campo de utilización se ha trasladado junto con la población del medio rural al urbano y que ha traspasado los límites de su circunstancia inicial para extenderse a otras manifestaciones⁹.

9. Incluso ha llegado al ámbito de la llamada música culta. En 1975 el bilbaíno Luis de Pablo compuso *Zurezko Olerkia* (Poema de madera) para *txalaparta* y voz. También la ha utilizado Escudero en algunas de sus obras sinfónicas y Juan Urteaga en la *Misa de los Coristas* para coro mixto, orquesta y órgano.

A causa del cambio de escenario y motivo de ejecución de la *txalaparta*, sus intérpretes también tienen un perfil diferente: ya no son campesinos, sino músicos profesionales o aficionados, cuya visión de la *txalaparta* se centra, la mayor parte de las veces, en la estética, dejando a un lado el simbolismo que originariamente acompañaba al instrumento. Estas personas están en continuo contacto con múltiples corrientes estéticas y musicales provenientes de todo el mundo, por lo que a través de ellos la *txalaparta* también se ve afectada por influencias externas. Su objetivo principal a menudo es la variedad, la originalidad, para lo cual las características físicas e interpretativas de la *txalaparta* antigua no son suficientes. Por ello se han producido algunas variaciones en la organología y la técnica de ejecución.

La forma del instrumento no ha variado sustancialmente, pero sus capacidades sonoras y tímbricas se han ampliado con el fin de satisfacer las demandas estéticas de la nueva comunidad de intérpretes y oyentes. Se añaden más *oholas*, cada una con un timbre y una altura diferente, dándose casos en los que se crean verdaderos xilófonos¹⁰. Además de utilizar las maderas autóctonas antes mencionadas, se introducen especies extranjeras. Las maderas tropicales como la teca, sapeli, bubinga, acacia, elondo, iroco, makalu o palo rosa tienen mayor sonoridad y mayor cantidad de armónicos. También se combina la madera con metal o piedra, o incluso con materiales sintéticos que diversifican aún más la gama de timbres. La última novedad en cuanto a materiales para construir las *oholas* es un experimento realizado por los *txalapartaris* "Oreka TX" (Igor Otxoa y Arkaitz Martínez). A comienzos del año 2004 realizaron un viaje a Laponia y construyeron con ayuda de un músico local una *txalaparta* de hielo. Los bloques se extraían de placas mayores con ayuda de una motosierra y posteriormente eran cortados y raspados para conseguir una afinación determinada. También las *makilas* eran de hielo, de otro modo las frágiles placas de hielo, aunque más gruesas que las de madera, sufrirían desperfectos y alterarían su sonido. El resultado sonoro está a medio camino entre la madera y el metal: los sobretonos agudos se escuchan más claramente que en una placa de madera, pero el timbre no es tan brillante como el de los tubos de metal.

10. Cuando los hermanos Artze comenzaron a tocar con varias *oholas* a la vez, los Zuaznabar, que habían sido sus maestros, comentaron que aquello ya no era una *txalaparta*, sino un xilófono. En cierta medida no les faltaba razón: según el modelo de clasificación de Sachs-Hornbostel, con esta innovación el instrumento cambia de categoría, pues pasa de constar de una placa de madera percutida a un juego de placas, donde se englobarían los xilófonos.

Los soportes más corrientes son caballetes de madera aislados con goma-espuma sintética o correas de cuero, que permiten colocar varias tablas y son fáciles de transportar. En grabaciones y conciertos muchas veces son necesarios micrófonos o amplificadores que para algunos grupos de *txalapartaris* han acabado por ser indispensables, debido a que el material que utilizan tiene muy poca proyección sonora por sí mismo. Tal es el caso de la *txalaparta* de hielo antes mencionada, o del grupo Gerla Beti, que utiliza traviesas de las vías del tren como *oholas*. Al ser tablones muy cortos y frecuentemente tratados con productos químicos, es necesario amplificar su sonoridad para poder combinarlo con otros instrumentos.

La selección de los tablones que componen una *txalaparta* ya no depende del uso que se le haya dado anteriormente como utensilio de trabajo. Hoy en día se confeccionan *oholas* teniendo en cuenta únicamente sus cualidades sonoras, y su manipulación está enteramente orientada a mejorar su timbre. Existen toda clase de consejos y “reglas” entre los artesanos (que en muchas ocasiones son los mismos intérpretes) acerca de cuándo se debe cortar la madera y cómo se debe secar para obtener un buen resultado.

Respecto a la interpretación se distinguen dos tendencias principales: una que mantiene la *txalaparta* como instrumento único y otra que la incluye en un grupo más amplio de instrumentos, bien como instrumento melódico, bien como parte de la percusión. Lo más habitual es que estas dos maneras de tratar la *txalaparta* aparezcan siempre mezcladas o alternadas en las interpretaciones. Tampoco son pocos los casos en los que la *txalaparta* se mezcla con otros instrumentos y músicas del mundo, es un elemento muy utilizado por la *world music* que incluye música tradicional vasca.

Dentro de la primera de las tendencias se sigue manteniendo la pareja de *txalapartaris*, aunque en ocasiones se hagan interpretaciones a tres o más. Sin embargo, los papeles de *txakun* y *herren*, tan definidos en el estilo antiguo, se intercambian durante la ejecución o incluso desaparecen. Sin embargo, no se permite cualquier combinación de golpes: generalmente se busca la repetición de patrones que puedan ser reconocidos, la alternancia y el equilibrio entre las dos voces. Un exceso de aleatoriedad da como resultado una interpretación considerada pobre y caótica. Se utilizan tipos de golpe nuevos con el fin de “enriquecer” (aportar variedad) la ejecución, como el de tres (*tukuttun*) o cuatro (*taka-taka*). La combinación de ritmos ternarios y binarios produce una gran sensación de desequilibrio, muy apreciada por los nuevos *txalapartaris*. Otras

técnicas recientes consisten en golpear el tablón con las dos *makilas* a la vez, golpear una *makila* contra la otra o tocar en los cantos de la *ohola*.

El *tempo* se ha convertido en un parámetro muy importante: mientras que en el estilo antiguo se comenzaba en un *tempo* moderado que se iba acelerando hacia el final, ahora los *acelerandos* y *rallentandos* se producen en medio del toque según las preferencias de los intérpretes. También se diferencian *txakunes* abiertos y cerrados, según el tiempo que se deje entre el primer y el segundo golpe del *txakun*. De la misma manera se acercan o se alejan los golpes de un *txalapartari* respecto a los de su compañero. Estos juegos crean gran variedad de efectos y patrones rítmicos completamente distintos a los que se conseguían con la *txalaparta* antigua.

La dinámica de la *txalaparta* antigua solamente diferenciaba los dos golpes del *txakun*, siendo habitualmente el primero *piano* y el segundo *forte*. Hoy en día este parámetro se manipula libremente, de la misma manera que el *tempo*, para crear distintos efectos.

Por otro lado también se utiliza la *txalaparta* como un instrumento de percusión más dentro de un grupo, que no tiene por qué dedicarse a la música tradicional. En estos casos no se sujeta a ninguno de los patrones que hemos descrito antes y suele recibir de manera directa la influencia de ritmos de otros lugares del mundo, casi lo único que tiene en común con la *txalaparta* antigua es el timbre.

La introducción de más tablonos afinados en diferentes alturas ha abierto la posibilidad de que la *txalaparta* sea un instrumento melódico además de rítmico. Este nuevo uso, junto con una planificación cada vez mayor de las ejecuciones, aunque aún se mantenga el principio de improvisación, ha llevado a la necesidad de crear un sistema de notación capaz de reflejar el toque. Este campo no está en absoluto unificado, pero las representaciones más corrientes marcan con una línea diferente cada una de las *oholas*, indicando mediante barras verticales los golpes que se percuten en ellas. A cada *txalapartari* le corresponden los golpes de uno de los lados de la línea. A veces se incluyen anotaciones sobre la dinámica o sobre la “apertura” de los *txakunes*.

Como es natural, también la transmisión se hace de manera diferente. La última generación de *txalapartaris* recogió de manera oral la tradición. Hay que resaltar que no la recibieron de sus padres, sino de sus abuelos, esto es, ya entonces hubo un salto de una generación en la transmisión. El último eslabón de esta cadena lo constituyen los músicos que recogieron la tradición para “recuperarla”. A partir de ellos se crearon escuelas de *txalaparta* en diversas localidades (Hernani, Irun,

Baigorri, Oiartzun), en las que se enseña sistemáticamente a tocar el instrumento. A partir de estos centros se han creado estilos diferentes en la construcción, interpretación y uso de la *txalaparta* y se han ido extendiendo al resto de la geografía vasca. Hoy en día existe bastante material escrito, gráfico y sonoro orientado al aprendizaje del instrumento, junto con una gran variedad de cursillos y actividades dedicadas a su difusión.

CONCLUSIÓN

El cambio de medio de la *txalaparta* ha producido alteraciones no sólo en el uso y función del instrumento, sino también en la organología y técnica de ejecución. Sin embargo, la *txalaparta* antigua y la moderna mantienen algunos vínculos que permiten identificar a ambas como una misma tradición. El cambio de contexto ha obligado a la *txalaparta* a adaptarse a las nuevas circunstancias para poder sobrevivir. Hoy en día es impensable devolver al instrumento a su entorno “original”, puesto que dicho entorno apenas existe ya y los mismos *txalapartaris* que la conocieron antes de producirse los cambios que hemos observado en este estudio han adoptado las nuevas formas y tendencias. Todo esto es signo de que la *txalaparta* es una tradición aún viva y que probablemente en el futuro seguirá adaptándose a ella, tal vez manteniendo características que la identifiquen como *txalaparta*, tal vez acumulando tantas alteraciones que la conviertan definitivamente en otra cosa.

Salamanca, 20 de junio de 2004

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SORONDO, Antxon: *Artisautza*, en www.euskonews.com.
- AROZAMENA AYALA, Ainhoa: *Txalaparta*. Fondo Bernardo Estornés Lasa, en <http://www.euskomedia.org>.
- BELTRAN ARGUÑENA, Juan Mari: *Euskal soinutresnak herri musikan*. *Euskonews* n° 10, noviembre de 1998, en <http://www.euskonews.com>.
- BELTRAN ARGUÑENA, Juan Mari: *Txalaparta*. *Euskonews* n° 10, noviembre de 1998, in <http://www.euskonews.com>.
- BLACKING, John: “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, en *Yearbook of the International Folk Music Council* 1977.

- BLADES, James: *Percussion Instruments and their History*. The Bold Strummer: Wesport, edición revisada 1992.
- DOURNON, Geneviève: "Organology". En *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers. The MacMillan Press LTD: Londres, 1992.
- ELIZETXEA, Irene: *Txalaparta*. In <http://www.buber.net/Basque/Music>.
- FLORINE, Jane L.: "Un modelo para estudiar la innovación musical en la música popular". *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002, in <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.
- GOIRI ITURRIZAR, Josu: *Txalaparta: Euskal erritmo eta soinu era*. Graf-Basauri: Arrigorriaga, 1994.
- HORNBOSTEL, Erich von; SACHS, Curt: "Classification of Musical Instruments". En *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers. The MacMillan Press LTD: Londres, 1992.
- MARTÍN HERRRERO, José Antonio: *Manual de antropología de la música*. Amarú ediciones: Salamanca, 1997.
- RAMADA, Manuel: *Atlas de percusión*. Rivera editores: Valencia, 2000.
- TRANCHEFORT, Francoise René: *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza Música: Madrid, 1991.

Arqueología de la vihuela de mano, savia nueva por madera vieja

JAVIER MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Un galán en una silla
Y una dama en sus rodillas
Y en sus delicadas partes
Le estaba haciendo cosquillas

(Adivinanza popular)

LOS NUEVOS VIOLEROS Y LAS NUEVAS VIHUELAS

Día a día va creciendo el interés por interpretar la música antigua con instrumentos históricos. Son ya numerosos los intérpretes que prefieren utilizar réplicas de ejemplares coetáneos a cada compositor. La interpretación de las composiciones para vihuela con otros cordófonos, desvirtuaría notablemente la esencia de esta música y se apartaría de su personalidad, colorido y expresión. A iniciativa de algunos intérpretes, desde hace ya unas décadas, se ha ido recuperando el uso de la vihuela y han surgido artesanos que están construyendo instrumentos magníficos, sin embargo es el momento de reflexionar sobre la cercanía de éstos a la “vihuela histórica”.

Al intentar recuperar un instrumento como éste nos encontramos irremediabilmente con muchas dudas y lagunas de difícil esclarecimiento. Con la loable intención de “crear” las nuevas vihuelas, los violeros¹ que iniciaron este arduo proceso se encontraron ante estas incógnitas y

1. El término “violero” era con el que tradicionalmente se designaba a los constructores de vihuelas. La voz “violero”, según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua Española, significa: “constructor de instrumentos de cuerda”. Este término, en desuso en la actualidad, es el que con mayor pureza léxica ha definido el artístico y noble oficio de construir vihuelas. Se mantuvo vigente hasta principios del siglo XVIII, como cultismo frente al de “guitarrero” y se aplicaba genéricamente a los constructores de instrumentos de cuerda. Poco a poco fue desplazado por el de “guitarrero” y más tarde por el de “luthier”, con el que incluso algunos constructores de vihuelas prefieren definirse en la actualidad. Juan José Rey lamenta este cambio: *Nótese, de paso, el empeño que todo cons-*

les dieron respuesta de una forma intuitiva en la mayor parte de los casos. Las vihuelas que así fueron construyéndose empezaron a erigirse como nuevos patrones, de modo que los instrumentos que surgieron a partir de aquellas heredaban a su vez las improvisaciones y errores de sus predecesores. El método de investigación quizás haya sido más intuitivo que arqueológico, de modo que más que la exhumación de la vihuela histórica estamos presenciando la reinención de un cordófono similar, no muy purista desde el punto de vista formal, pero todo sea dicho, de excelente respuesta acústica y perfectamente adecuado a las exigencias interpretativas de los vihuelistas. Esta visión quizás excesivamente “musicológica”, ha inventado un buen instrumento, pero ha eclipsado un tanto otros componentes inherentes a la vihuela, que paradójicamente son esenciales a la propia esencia sonora y que forman parte de su personalidad artística, como objeto de arte.

Por fortuna, desde hace ya unos años, se están produciendo cambios en el método. Los violeros han empezado a participar en las investigaciones, aportando una nueva visión que ha enriquecido los enfoques tradicionales de la organología. Este espíritu más científico está iniciando un camino distinto y las nuevas actitudes están despertando el interés por la recuperación de una vihuela más auténtica.

En un momento en el que todavía nos queda mucho por investigar, al menos conocemos fehacientemente cuáles son las desviaciones que debemos evitar al reconstruir cualquier instrumento del siglo XVI. Como es obvio, en primer lugar hemos de descartar los materiales que no eran conocidos en la época. Por ejemplo, una madera muy utilizada es el arce. La elección de este material deriva sin duda de su buena respuesta acústica, sobre todo en los instrumentos de arco e incluso en las guitarras, sin embargo no tenemos una sola referencia al uso de arce en la violería española del siglo XVI². Otros materiales vienen siendo utilizados con asiduidad y sin peso científico. Por citar tan solo algunos ejemplos,

structor de violines, guitarras o “laúdes españoles” tiene en llamarse “luthier”, cuando acá se denominaron siempre con el honestísimo y adecuadísimo nombre de “violeros” España ha sido siempre país de vihuelas, más que de laúdes. REY, J.J. y NAVARRO, A., Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles. Madrid, 1993.

2. Los instrumentos construidos con madera de arce no se generalizan, que sepamos, hasta el siglo XVIII. En 1825, Dionisio Aguado defendía el uso del arce:

“Por lo que he visto hasta el día, las guitarras cuya caja, inclusa la tapa, es toda de madera de hacer, dan mejores voces, y aún más si a esto se agrega el que el suelo esté algo combado hacia fuera”.

Citado por ROMANILLOS, *op. cit.*, p. XXXI.

podríamos hablar de las incrustaciones de nácar, de las que no hay noticia alguna, o del irrespetuoso tratamiento de superficies a base de lacas, cuando estas resinas no penetraron en la Península Ibérica hasta bien entrado el siglo XVII³. La estructura interior a la usanza antigua, tampoco ha sido respetada del todo. Ha habido una excesiva tendencia a adoptar la disposición de barras del laúd renacentista como modelo, cuando hay evidencias claras de que las vihuelas sólo contaban con dos barras transversales flanqueando la boca⁴. La unión de caja de resonancia y mástil ha supuesto otro de los problemas. El mástil monóxilo, típico de la vihuela, lo conocemos en todos los ejemplares históricos conservados del XVI. El zoque de las vihuelas es muy característico y presenta la misma tipología en el instrumento de Belchior Días, en la vihuela Guadalupe y en la vihuela E.0748 del Museo de la Música de París (“Chambure”). Aun así, todavía hay algún nuevo violero que persiste en optar por el zoque barroco europeo, cometiendo otro claro anacronismo.

Otros aspectos muy a tener en cuenta deberían ser las decoraciones. Los elementos decorativos más importantes de una vihuela de mano son las taraceas, los lazos, la silueta del clavijero o la talla del puente. Hemos de huir en lo posible de ornamentos recreados e intentar aproximarnos al máximo a la estética del siglo XVI. No creo que sea necesario evitar inspirarse en otras artes como la pintura, la carpintería o incluso la arquitectura coetáneas, lo que sí es desechable es la utilización de modelos anacrónicos. Si repasamos los catálogos y las páginas web en las que

3. P.L. ECHEVARRÍA GOÑI: “Policromía renacentista y barroca”, en *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, núm. 46, Madrid, 1992.

4. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, la voz “vihuela” tiene el mismo origen que la de “viola”, ambas proceden del provenzal “viula”, que deriva a su vez del latín “vívula”, de “viva”, viva. Con el término vihuela o sus diferentes versiones (bihuela, viuela, vigüela, vihuella, vyuela, vidruela, etc.), se designaba no sólo a las vihuelas de mano y de arco, sino también, en poética sinécdoque, a muchos otros instrumentos de cuerda: arpas, liras y otros cordófonos. En el siglo XVI, el término se va especializando a las citadas de arco, de mano y de péñola, pero aun así, muchas veces no se especifica la tipología exacta. Esta gran ambigüedad nos dificulta la interpretación de los textos y la identificación de las diferentes tipologías. Así, Bermudo, cuando designaba al laúd como “vihuela de Flandes”, no sabemos si encontraba cercanía entre dos instrumentos, o si simplemente quería decir “instrumento de Flandes”. (J. BERMUDO: *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555).

Otro argumento que esta corriente arguye como válida prueba de la relación mencionada se basa en la tendencia en la España renacentista a huir de modelos moriscos, como el laúd, prefiriendo la forma de la vihuela a la del laúd europeo, aunque estos dos, en lo básico eran muy cercanos. Esta teoría es del todo infundada y basta repasar la iconografía de los siglos XIV y XV para percatarse de la abundancia de laúdes.

exponen sus obras algunos violeros, encontramos vihuelas con decoración de lazo barroco o incluso neoclásico. Esta convivencia, en una vihuela que pretende imitar modelos del siglo XVI, de elementos alejados entre sí en más de un siglo al menos, es como intentar reconstruir una catedral gótica con columnas salomónicas en su interior, o como clavetejar en un mueble renacentista herrajes deciochescos⁵.

Entonces, ¿cuál puede ser el método de trabajo más adecuado? y, sobre todo, ¿qué criterios deberían regir la investigación? Como en toda búsqueda, hemos de adoptar un método científico, basado en principios contrastados y documentados. Las primeras fuentes documentales con las que contamos como punto de partida son los textos de tratadistas, músicos, fondos documentales de archivos, especialmente protocolos notariales y obras literarias. Estos documentos escritos son valiosísimos y aportan una gran información.

A través del estudio de las referencias a vihuelas históricas en inventarios o testamentos, a lo sumo podemos llegar a conocer que había vihuelas de diferentes tipos, acercarnos a su decoración y a los materiales utilizados. Más información extraemos de los textos que nos hablan de violeros, como veremos: contratos de aprendizaje, exámenes, organización gremial, ordenanzas, etc. Incluso nos aportan pistas sobre la configuración geométrica de las vihuelas, su estructura, materiales, decoración, niveles de calidad, precios, etc⁶. Estas fuentes adquieren mayor relevancia si las complementamos con el análisis de los instrumentos

5. Mucho habría que investigar sobre la pretendida extinción de la vihuela en el siglo XVI. A este respecto son interesantes las reflexiones de ROMANILLOS, op. cit, prólogo. En cualquier caso nuestros comentarios se refieren únicamente a las vihuelas del siglo XVI.

6. Cristina Bordas ha estudiado los violeros madrileños. En su interesantísimo trabajo aborda el análisis de este gremio y recopila la normativa que se conserva sobre estos artesanos en Castilla. Al parecer, con el traslado de la corte a Madrid, se produce un trasiego de violeros y organeros a la capital, procedentes de Toledo, coincidiendo con un período de esplendor de la violería que queda patente en el elevado número de ellos que se registran entre 1578 y 1600 (16, para una población comprendida entre 40.000 habitantes en 1570 y 70.000 en 1600, esta cifra se incrementó hasta los 40 violeros activos en la segunda mitad de siglo). C. BORDAS: "La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII", en *VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Córdoba, 1995. De esta misma autora: "Du violero au guitarero: L'activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577- ca. 1801)", en *Aux origines de la guitarra: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004.

Pedro Calahorra localizó en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza interesantes documentos relativos a los violeros zaragozanos, sin duda otro de los principales focos. P. CALAHORRA: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, 1977 y 1978. Otros autores que aportan nueva información son L. JAMBOU: "La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle". En *Revista de Musicología*. Vol. IX, 1986, nº 2 y F. REYNAUD: "Les lut-

representados en grabado, pintura y escultura. En todo caso, como es obvio, el mayor yacimiento de información son los ejemplares históricos.

LOS EJEMPLARES HISTÓRICOS Y SU INTERPRETACIÓN

Son reiteradas las alusiones a la mediocre respuesta sonora de la vihuela conservada en el museo Jacquemart-André⁷. El excesivo tiro de cuerda, que imposibilita la ejecución del repertorio y el gran espesor de sus tablas⁸, que dificultaría la emisión del sonido, han desautorizado a este instrumento como modelo válido. La explicación de estas peculiares características algunos autores la encuentran en la hipótesis de que podría haber sido uno de los instrumentos construidos en las pruebas de examen exigidas para alcanzar la titulación de “maestro violero”, sin embargo quedan muchas preguntas en el aire: Si se trata de un instrumento sordo, ¿cómo podía ser entonces una pieza válida para examinar?, ¿Por qué entonces presenta signos de haber sido utilizada?, ¿Por qué incluso se le cambió la ubicación del cordal, acortando el tiro y se utilizó posteriormente como guitarra con cinco órdenes?, ¿Por qué un artesano capaz de alcanzar los altísimos grados de maestría en atarces y marquetería no era capaz de dar a las tablas la anchura justa para obtener una mayor sonoridad, si éste es un problema técnico mucho más fácil de resolver que todos los demás que concluía hábilmente? ¿Cómo

hiers toledanos au XVI siècle”, en *Tolède et l’expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*. Marzo de 1988. Madrid, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1990, pp. 38-48.

Finalmente, merece una atención especial el trabajo de José Luis Romanillos, recopilando la mayor parte de la documentación conocida. Se trata de un trabajo minucioso de gran erudición, muy útil para quienes estén interesados en conocer el mundo de los violeros y los guitarreros. J.L. ROMANILLOS VEGA y M. HARRIS WINSPEAR: *The vihuela de mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Pluced an Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*. Guijosa (Guadalajara), 2002.

7. En 1992, con motivo de la Exposición sobre la Guitarra Española, en el Museo Municipal de Madrid y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, se publicó un amplio y sólido catálogo en el que se recogen algunos artículos sobre la vihuela de mano y se pone al día el estado de las investigaciones. En aquel momento, las dos únicas vihuelas conocidas eran la conservada en el Museo Jacquemart-André de París, o vihuela Guadalupe, y la de Nuestra Señora de Loreto en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, construida en América ya en el siglo XVII. BORDAS, C., comisaria de la exposición, et al: *La Guitarra Española-The Spanish Guitar*, catálogo de la exposición, Madrid, Sociedad Estatal V Centenario, 1992.

8. La excesiva anchura del fondo (4-5 mm) probablemente perseguía dar mayor estabilidad a la complicadísima armazón de más de doscientas piezas que lo componen.

pudo un alumno aventajado, en disposición de obtener el título de maestro violero construir un instrumento deficiente? ¿Cómo pudieron condenarse los ricos materiales utilizados a las manos de un artesano mediocre? ¿Es que había vihuelas que sonaban y vihuelas que no sonaban? ¿Cómo, dejándose llevar de su fervor decorativo, arruinó la tapa armónica con nada menos que cinco bocas?⁹.

Si comparamos la vihuela de París con los instrumentos representados en grabados y pinturas, observamos cómo mantiene con éstos muchos rasgos comunes, particularmente en la decoración. En este caso fue tal el afán ornamental que se rompió el equilibrio entre las dos personalidades antes mencionadas, predominando los valores decorativos a los meramente musicales. Siendo tan amplio su repertorio, se convierte en un valiosísimo modelo de motivos decorativos en taraceas y marqueterías si queremos construir vihuelas “de piezas”.

Otro instrumento, recientemente reconocido por los expertos como una vihuela, se encuentra en el Museo de la Música de París, con el número E.0748¹⁰. Se trata de una vihuela con un tiro de cuerda más corto que los ejemplares de Quito y Jacquemart-André, 645 mm. Presenta un suelo compuesto por siete costillas abombadas dobladas en concavidad transversal y convexidad longitudinal, difícil disposición que ha despertado el interés de los nuevos violeros, por la complejidad técnica que representa. Esta peculiaridad, compartida por el instrumento de Belchior Días, ha convertido a estos instrumentos en buenos modelos de las vihuelas que en la época eran denominadas tumbadas o acanaladas y ya empiezan a ser frecuentes sus réplicas e interpretaciones.

La vihuela de Quito ha recibido menos atención que las anteriores y sería deseable emprender un análisis pormenorizado de este instrumento. Por su interés, como ejemplo de una tipología diferente, merece una investigación en profundidad que aún no se ha abordado¹¹.

9. Sobre la autenticidad de las cuatro bocas periféricas ver DUGOT, Joël, op. cit.

10. J. DUGOT: “Un nouvel exemplaire de *vihuela* au Musée de la musique?”, en *Luths et luthistes en Occident*. Actas del coloquio 13-15 de mayo, París, Cité de la musique, 1999, pp. 307-317 y GONZÁLEZ, Carlos, op. cit.

11. Contamos con la siguiente bibliografía sobre este instrumento: OHLSEN, Oscar, “A Recently Discovered Vihuela in Quito, Ecuador” *Lute Society Journal*, XVIII, 1976, p. 45. GILL, Donald, “A vihuela in Ecuador”, en *Lute Society Journal*, XX, 1978, p. 53-55. COOK, Frederic, “A vihuela in Quito?”, en *Guitar and Lute*, IX, abril 1979, p. 11-13. OHLSEN, Oscar, “The vihuela in Latin America”, en *Newsletter of the Lute Society of America*, XVI/1, febrero 1981, p. 12-13. GILL, Donald, “Vihuelas, Violas and the Spanisch Guitar” *Early Music*, IX,

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD DEL INSTRUMENTO: ¿VIHUELA O VIHUELAS?

Las vihuelas más arcaicas que aparecen en la iconografía presentan formas y tamaños muy variados. Esta gran diversidad de tipologías fue simplificándose y poco a poco se impuso la clásica disposición de la caja de resonancia en forma de “ocho”, con escotaduras laterales más o menos acentuadas. Por el momento desconocemos si hubo preferencias por uno u otro tipo en los distintos focos o escuelas de violeros o si todos ellos tendieron por igual a la equiparación formal. A la dispersión geográfica y a la evolución cronológica se unían los diferentes niveles de calidad para ampliar todavía más los tipos. Así, que sepamos, al menos hubo vihuelas de piezas (en las que podríamos incluir la vihuela Guadalupe); vihuelas llanas y vihuelas acanaladas o tumbadas (como la vihuela del Museo de la Música de París). A esta clasificación, por estructuras, se añade la de los materiales y calidades, como la que aparece en las ordenanzas de violeros de Toledo de 1617¹². Alude a dos tipos, en cuanto a su calidad: vihuelas de “madera vieja”, y vihuelas de ébano.

A pesar de esta rica realidad, las disposiciones recogidas en las ordenanzas y en las normas para examinar a los oficiales dejan bien clara la existencia de unas pautas convencionales que exigían ciertas calidades. Las Ordenanzas de Sevilla de 1527 recogen algunas de las características de las buenas vihuelas: los lazos de talla, los buenos atarcies (taraceas) y *con todas las cosas que le pertenecen para buena*¹³. Otro sistema de control de calidad exhaustivo estaba a cargo de los vedores, quienes vela-

1981, pp. 445-462. POULTON, Diana, “Vihuela”, en *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres: Macmillan, 1984, III pp. 724-727. BERMÚDEZ, Egberto, “La vihuela: los ejemplares de París y Quito”, en *La Guitarra Española-The Spanish Guitar*. Catálogo de la exposición realizada en Nueva York. (The Metropolitan Museum of Art) y Madrid (Museo Municipal) 1991-1992, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 25-47. Bermúdez escribió además un trabajo inédito: *La Vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito*, 1991, de 15 páginas. CORONA-ALCALDE, Antonio, “L’organologie de la vihuela”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*. Les Cahiers du Musée de la Musique. Cité de la musique, Paris, 2004.

12. Ordenanzas del oficio de Bigoleros o Vihueleros (Toledo), 1617 (Propuesta). Transcrito por ROMANILLOS, *op.cit.*

Ytem que qualquiera biguela de qualquier calidad que sea lleve la madera bieja que es suelo y cuello de pino con tapa de pinavete y no de otra madera alguna y baya aforrada por la parte de a dentro con tres lienços en cada costilla de quatro dedos de largo pena de mil maravedis lo que en contrario desto se hiciere aplicados según dicho es.

13. Ordenanzas de Sevilla: Recopilación de ordenanzas de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla..., Sevilla: Juan Varela, 1527, f. CXLIX; citadas por BERMÚDEZ, Egberto, *op.cit.*

ban por el cumplimiento de ciertos requisitos técnicos que hoy por hoy desconocemos pero que se daban por supuestos. Los veedores visitaban regularmente las tiendas y las penalizaban si encontraban “alguna cosa ymperfecta”¹⁴. Estas cualidades, en ocasiones afectaban a los materiales¹⁵, en otras a las trazas o planos previos que exigían ciertos conocimientos de geometría, a las técnicas decorativas (taraceas y lazos, sobre todo) así como a los refuerzos y a la estructura interior. Podemos concluir pues que pese a la riqueza de formas y tipos, la vihuela, o mejor dicho, las vihuelas efectivamente poseían unas características definitorias que las identificaban perfectamente frente a otros cordófonos¹⁶. Otro problema que queda por resolver es determinar cuales eran los límites a la improvisación. Si la normativa hubiera sido excesivamente restrictiva, la vihuela no hubiera podido evolucionar, imposibilitando toda variación.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES, OBJETOS ARTÍSTICOS OLVIDADOS POR LA HISTORIA DE ARTE

Al estar al servicio de la música, los instrumentos musicales tradicionalmente han sido estudiados por organólogos o musicólogos y sólo en contadas ocasiones encontramos investigaciones más amplias que incluyan otras perspectivas¹⁷. Hay una ciencia que todavía no está presente en

14. Ord. cit. de Toledo, 1617.

15. Ord. cit. de Toledo, 1617:

Ytem que si alguno trujere biguela de hebano para que le hechen tapa que se le heche de pinaybete y con lazo de boj y no de pergamino.

16. Algunos autores sostienen que la vihuela no tuvo unas características físicas bien definidas y que el único rasgo que las identificaba era su número de órdenes y aun este varió. Según Corona Alcalde, la vihuela no era más que un concepto sometido a las exigencias musicales cambiantes, con unas características definidas demasiado libremente. A. CORONA- ALCALDE: “L’organologie de la vihuela”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, DUGOT, Joel, coordinador, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004. Ver también a este respecto M. MORAIS: “La viola de mano en Portugal. Ordenanzas, inventarios e iconografía”, en *Actas del coloquio internacional “Cinco siglos de vihuela”*, Gijón, 19 a 28 de julio de 2002, en imprenta.

17. Joël Dugot, conservador del Museo de la Música de París, ha coordinado una interesante publicación monográfica sobre la vihuela: *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004. En ella se incluyen artículos procedentes de diferentes disciplinas: musicología, organología, historia, iconografía musical, metrología. Incluye los siguientes artículos: J. GRIFFITHS, “L’essor et le déclin de la vihuela”. A. CORONA-ALCALDE “L’organologie de la vihuela”. C. BORDAS IBÁÑEZ: “Du violero au guitarrero: l’activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577-ca. 1801). F. GÉTREAU: “L’iconographie de la vihuela”. J. DUGOT: “Un chef-d’oeuvre du XVI siècle: La

el conjunto de disciplinas que intervienen como ciencias auxiliares en las investigaciones, se trata de la historia del arte. Su escasa presencia se limita a algunas aproximaciones a la iconografía musical, y aun así, éstas han sido realizadas por musicólogos. Si es sorprendente la carencia de investigaciones que aborden el estudio de los instrumentos musicales como objetos de arte, en el caso de la vihuela, todavía sorprende más, por tratarse de un instrumento que fue el protagonista de todo un acontecimiento cultural en la vida social del siglo XVI en España, Portugal y gran parte de América e Italia.

La historia del arte es una especialidad que puede aportarnos informaciones muy valiosas para datar cronológicamente los instrumentos, localizar su procedencia geográfica, averiguar el grupo social al que van dirigidos y adscribirlos a corrientes o estilos artísticos. Se trata pues de una ciencia que puede aportar nuevas informaciones, definitivas en algunos casos. Las desviaciones que los nuevos violeros cometemos sobre lo que podríamos considerar como acercamiento científico a las vihuelas históricas en gran parte proceden de la poca atención que hasta ahora se le ha concedido a la historia del arte.

Las fuentes iconográficas nos presentan un verdadero catálogo de instrumentos musicales antiguos, donde la vihuela ocupa un lugar preferente. Contamos con un amplio repertorio de tipos, interesantísimo como fuente para el estudio de la estructura, trazas de la caja de resonancia y decoración. Surge en este momento el problema de la veracidad de los modelos representados. Desconocemos hasta qué punto los artistas eran fieles al original en cuanto a formas, tamaños y decoración. En la Edad Media solían representarse muchos instrumentos de frente para que fueran mejor captados por el espectador, forzando algunas posturas de músicos; otras veces no se respetan los tamaños y se muestra con mayor dimensión aquello que se considera más importante. Otros objetos se distorsionan, de modo que una parte de ellos aparece en un plano frontal y otra en un plano lateral. Encontramos también casos en los que una forma se adapta al marco del propio cuadro, con quiebras y forzadas torceduras; pero estas constantes son más propias de siglos anteriores. Durante el siglo XVI suele respetarse el modelo y el realismo

vihuela du Musée Jacquemart-André". C. GONZÁLEZ: "La vihuela anonyme du Musée de la Musique de Paris". S. VAIEDELICH: "Vers une organologie scientifique et prospective: l'exemple de deux vihuelas parisiennes". J. MARTÍNEZ GONZÁLEZ: "De la mesure des vihuelas".

en las representaciones plásticas de instrumentos musicales es patente. En general, podemos considerar estas obras como fidedignas, siempre con un margen de error lógico en las formas, derivado de la mayor o menor precisión en la ejecución artística de sus autores. Pero ¿no hay margen para la creación de tipologías fantásticas? La historia del arte tampoco puede sustraerse en un debate basado en gran parte en la interpretación de la iconografía. Sólo desde esta disciplina podremos filtrar las tendencias de los artistas hacia representaciones imaginarias y podremos ponderar sus búsquedas más o menos realistas. En muchas ocasiones, los organólogos suelen tender con facilidad a asociar las obras de arte con el lugar en el que hoy se conservan. Muchas de ellas han sufrido traslados, otras eran obras de taller, hechas a cientos de kilómetros del lugar en el que habían sido encargadas. Unas veces esta relación está clara, otras no, sólo la historia del arte ha estudiado los trasiegos de obras o artistas, por lo que volvemos a precisarla una vez más.

LINEAS DE INVESTIGACIÓN PENDIENTES EN LAS QUE PUEDE INTERVENIR LA HISTORIA DEL ARTE

En las representaciones gráficas constatamos una gran diversidad de tipologías. Se prodigan las referencias en testamentos, inventarios o textos literarios a la enorme variedad de vihuelas: desde los instrumentos profusamente ornamentados y contruidos con maderas nobles, dirigidos a una clientela elitista, hasta los sobrios ejemplares de algunas pinturas. Como sucedía en la mayor parte de los instrumentos antiguos, anteriores al siglo XVII, los modelos que más tarde se estandarizaron no se habían definido aún y el espíritu creativo de los violeros podía desarrollarse en libertad. La diversidad en el uso de materiales, formas y decoración pone de manifiesto que el arte de los violeros, lejos de lo que es común en nuestro tiempo, era vivo y creativo. Los instrumentos, por otro lado, tenían personalidad propia, como objetos de arte. Los artistas violeros aportaban su huella personal en cada ejemplar y a la vez que buscaban cualidades acústicas adecuadas, volcaban en su obra todo el arte de su oficio.

A la gran diversidad de tipos se une la abundancia de escuelas y una vertiginosa evolución cronológica. No en vano nos encontramos ante un instrumento que reflejó en menos de un siglo, los destellos de estilos tan dispares como el gótico, el mudéjar, el clasicismo renacentista e incluso el manierismo finisecular y mantuvo esencias arcaicas yuxtapuestas a las últimas tendencias. La influencia de las corrientes artísticas de las

llamadas “artes mayores” en la violería es otra tarea pendiente. El mudéjar está presente en algunos focos igual que lo estaba en arquitectura o carpintería y se mantiene en la violería durante más tiempo que en aquéllas. La vihuela Guadalupe reúne todo un repertorio ornamental mudéjar que todavía no ha sido estudiado en profundidad. Se erige como un valioso testigo de la técnica de los atarcíes de raigambre hispanomusulmana que tanto influirían en la decoración instrumental de gran parte de Europa¹⁸. La cercanía de sus taraceas a la decoración de los muros mediante ladrillos vidriados es evidente. La progresiva complicación de la silueta de los clavijeros, ¿no es pareja a la evolución de la línea de los frontones renacentistas hacia manieristas quiebros en curvas y contracurvas? La posible relación entre la violería y las denominadas “artes mayores”, es otra línea de investigación pendiente.

Los violeros, adaptándose a las exigencias de su clientela, construían instrumentos muy ornamentados, con materiales costosos para contribuir así a otorgar un valor añadido al instrumento. Los valores de ostentación ¿eran, cuando menos equiparables a la búsqueda de buenos resultados acústicos? Probablemente aquellos incluso eran negativos desde el punto de vista sonoro, pero en cualquier caso el resultado final era el que era, y ése es precisamente el que tenemos que rescatar.

Finalmente, contamos con serios indicios que nos inducen a pensar en que los violeros conocían ciertas leyes de la geometría y las proporciones. En los exámenes de los oficiales, los aspirantes al grado de maestría, debían diseñar con ayuda de compás y cartabón la traza de una nueva vihuela. Los instrumentos conservados están trazados de acuerdo a estas teorías geométricas, de las que por el momento poco conocemos, pero que son evidentes¹⁹. Nuevos interrogantes surgen que deberán ser desentrañados por la historia del arte.

CONCLUSIÓN

El desconocimiento de las características esenciales de las vihuelas de mano venía llevando a los “nuevos violeros” a improvisar en tipos “recreados”. A nuestro juicio sería más coherente respetar los abundantes modelos de atarcíes y lazos que conocemos, los materiales originales y

18. No deja de sorprendernos encontrar todavía hoy en los violines populares noruegos herencias del léxico ornamental de la violería española de los siglos XV y XVI, con los clásicos dameros bicolores dispuestos rombalmente.

19. Sobre este particular ver MARTÍNEZ, Javier, “De la mesure de las vihuelas”, *op.cit.*

los estudios geométricos aplicados en las trazas del momento. Una de las consecuencias nefastas de la falta de patrones antiguos es la estandarización a la que vemos sometidos y simplificados los instrumentos. Esta es una de las consecuencias de la pérdida de referentes originales. Los resultados de las investigaciones organológicas, pese a ser muy concluyentes, no han sido muy considerados por los “nuevos violeros”. Las evidencias científicas cada vez más explícitas, a veces son ignoradas por los artesanos. La fractura entre organología y violería es pues muy patente. Algunos artesanos están reaccionando recientemente frente a esta situación, procurando aproximarse a la pureza de las vihuelas originales. Unos optan por un respeto absoluto, otros procuran, al menos, no cometer anacronismos severos.

No podemos negar la libertad de interpretar o incluso crear nuevos instrumentos que puedan ser llamados vihuelas. Contamos con precedentes en este sentido entre los constructores de violas de gamba, por ejemplo. Hablamos de algunas violas de gamba que se construyen con improvisados rizos, estructuras “vanguardistas” y materiales novedosos. Esta tendencia de trabajo es muy respetable, ya que no pretende recuperar más que las esencias instrumentales, liberándolas de las ataduras materiales. El arte es libre y no podemos encorsetarlo con preceptos impuestos. Sin embargo es deseable identificar claramente esta línea de trabajo y separarla de la búsqueda científica de la vihuela, o mejor dicho vihuelas históricas. Es precisamente esa exploración la que nos exige aclarar una multitud de dudas. La mayor parte de las características ya están sobradamente perfiladas por las investigaciones y acreditadas por los instrumentos “testigo” que se conservan, otras todavía son una incógnita. Las fuentes documentales nos ayudan a esclarecer en parte estos interrogantes pero todavía hay lagunas que sólo pueden sondarse con la ayuda de otras ciencias. Entre ellas, la historia del arte ocupará un lugar preeminente.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMUDO, J.: *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.
- BORDAS, C. (comisaria de la exposición, et al.): *La Guitarra Española-The Spanish Guitar*, catálogo de la exposición, Sociedad Estatal V Centenario: Madrid, 1992.
- BORDAS, C.: “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, en *VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Córdoba, 1995.

- BORDAS, C.: “Du violero au guitarero: L’activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577-ca. 1801)”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique: Paris, 2004.
- CALAHORRA, P.: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Institución “Fernando el Católico”: Zaragoza, 1977 y 1978.
- CORONA-ALCALDE, A.: “L’organologie de la vihuela”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Dugot, Joel, coordinador, Musée de la Musique, Cité de la Musique: Paris, 2004.
- DUGOT, J.: “Un nouvel exemplaire de *vihuela* au Musée de la Musique?”, en *Luths et luthistes en Occident*, Actas del coloquio 13-15 de mayo, Cité de la Musique: Paris, 1999.
- DUGOT, J.: *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique: Paris, 2004.
- ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “Policromía renacentista y barroca”, en *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, núm. 46: Madrid, 1992.
- JAMBOU, L.: “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”. En *Revista de Musicología*, vol. IX, 1986, n° 2.
- MORAIS, M.: “La viola de mano en Portugal. Ordenanzas, inventarios e iconografía”, en *Actas del coloquio internacional “Cinco siglos de vihuela”*: Gijón 19 a 28 de julio de 2002 (en imprenta).
- RAMÓN, A.: *Diccionario de instrumentos musicales, de Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, 1995.
- REY, J. J. y NAVARRO, A.: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles*, Madrid, 1993.
- REYNAUD, F.: “Les Luthiers Toledanos au XVI siècle en Tolède et l’expansion urbaine en Espagne (1450-1650). Marzo de 1988, Rencontres de la Casa de Velázquez: Madrid, 1990, p. 38-48.
- ROMANILLOS VEGA, J.L. y HARRIS WINSPEAR, M.: *The vihuela de mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*: Guijosa (Guadalajara), 2002.
- VV.AA.: *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Espasa-Calpe: Madrid, 2001.

Estudio de la gaita de fole zamorana

JULIA ANDRÉS OLIVEIRA

Actualmente llevo a cabo un trabajo de investigación referente a un instrumento musical ligado al ámbito de la música popular tradicional, la *gaita de fole zamorana*. La idea de realizar este estudio surge al observar que nadie hasta la fecha se había hecho eco de este instrumento. Existen vagas reflexiones acerca del tema, pero nada a nivel científico y organológico, que se adentrase de lleno en la naturaleza de la misma.

Por supuesto, no negaré que también me atrajo este tema por el hecho de que es algo muy cercano a mí, a mi cultura y en ese sentido me veía un poco “obligada” a solventar tal carencia de estudio.

El interés que aportaría este estudio, podría ser múltiple. Desde etnomusicólogos, historiadores, etc., hasta pedagogos musicales, alumnos de escuelas de folklore y zamoranos interesados en saber algo más acerca de su cultura musical tradicional.

En este artículo trataré aspectos puramente descriptivos del instrumento, además de terminología, contexto geográfico y construcción. Esto comprenderá la primera parte de mi trabajo, existiendo dos secciones más dedicadas a la recopilación y transcripción del repertorio musical. Descripción del “gaitero” y la performance (basándome en el material recogido del trabajo de campo) y visión de la *gaita* hoy en día. Sincretismos culturales: La *gaita* y su introducción en las escuelas de folklore.

TERMINOLOGÍA

Importante es saber de dónde procede el término de *gaita* y su clasificación dentro de los instrumentos musicales. El nombre genérico es el

de *Cornamusa*, nombre con el cual la definen C. Sach y E. Hornbostel en 1914 en el *Systematik der Musikinstrumente*. Entra dentro del grupo de los instrumentos aerófonos.

A pesar de las distintas denominaciones nacionales y formas caprichosas que puede adquirir este instrumento en todo el mundo, en realidad sólo existen dos tipos principales, diferenciados según la forma y la caña del tubo melódico.

- tubo cilíndrico y lengüeta simple (familia de los clarinetes): Europa central y oriental, también India y norte de África.
- tubo cónico y lengüeta doble (familia de los oboes): al cual pertenecen la mayor parte de las cornamusas de Europa occidental.

En la mayor parte de la Península Ibérica, y más concretamente en la zona del noroeste peninsular, este instrumento es conocido con el nombre de *gaita*. Según el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas, el nombre de *gaita* deriva del gótico *gaits*, que significa cabra, haciendo referencia directa al uso que se hacía del pellejo de este animal para fabricar el fuelle o bolsa de almacenaje de aire de este instrumento. No obstante en la Península, la denominación de *gaita* también es empleada para otros tipos de instrumentos muy diferentes al de nuestro estudio

Pongo por ejemplo:

- Salamanca y Extremadura: *Gaita charra y extremeña*, hace alusión a la flauta de tres agujeros que se acompaña del tamboril.
- Zamora: *Gaita zamorana* es el nombre con el cual se conoce a la *zanfoña* o *sinfonía*, y también a la *dulzaina*.
- En diversas zonas de Castilla-León, el nombre de *gaita* se refiere también a la *dulzaina*.

En el ensayo de clasificación, “Instrumentos de música popular española. Terminología general” aparecido en la revista *Anuario Musical*, Madrid 1947, y escrito por el Padre José Antonio Donostia en colaboración con Juan Tomás, se exponen los distintos nombres con los que es conocido el instrumento por el resto de España; cito alguno de ellos:

- Mallorca: *Xirimía*.
- Cataluña: *Manxa borrega*, *Bot*, *Coixinera*, *Mossa verda*, *Marieta*, *Noia verda*, *Sac de gemecs*.
- Galicia: *Gaita gallega*.
- Asturias: *Gaita asturiana*.
- Castilla-León: *Gaita de fole* (sólo en Zamora y León).

El nombre de la *gaita de fole* es igual que el de la gaita de odre o de fuele, que son otras acepciones terminológicas para referirse al instrumento.

La palabra *fole* proviene del dialecto de la zona zamorano-leonesa, que colinda con Galicia, y significa “fuelle” en castellano.

ORIGEN

El origen de este instrumento es desconocido. Una de las hipótesis más aceptadas es comentada en el libro *Los instrumentos musicales del mundo* de R. Tranchefort, donde alega su procedencia asiática, India posiblemente, y su expansión por la cuenca mediterránea, produciéndose distintos intercambios culturales tanto en la zona sur europea como en la norteafricana, donde aún hoy sobrevive.

En el siglo I d. C. aparecen las primeras alusiones específicas a este instrumento. Es en Roma, y se atribuye su uso al emperador romano Nerón, quién recibía el nombre de “utricularius” (el que toca la gaita). Más adelante las representaciones iconográficas en las portadas de catedrales (Burgos, Santiago de Compostela) e iglesias, así como en libros (las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*) serán cada vez más numerosas y variadas, pudiendo observar la variedad de formas que puede adquirir y de hecho ha adquirido este versátil instrumento.

UBICACIÓN GEOGRÁFICA

La *gaita de fole* fue un instrumento empleado en toda la península, prueba de ello son las citadas representaciones iconográficas extendidas por España. Actualmente su empleo se limita a círculos geográficos reducidos. En el caso de esta *gaita*, su área de expansión se ve limitada por distintos accidentes geográficos pertenecientes a la provincia de Zamora. Al norte está la sierra de la Cabrera; al sur, la sierra de la Culebra; al este el parque nacional de Sanabria. Las comarcas en las que se da este instrumento son comarcas colindantes con León; zona portuguesa de Tras-Os-Montes, limítrofe a la provincia zamorana; y dentro de la propia provincia, las comarcas de Aliste, Tábara, Alba, Carballeda y Sanabria.

Esta “limitación” geográfica ha favorecido que aún hoy en día podamos encontrar ejemplares arcaicos con sonoridades realmente sorprendentes.

DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL INSTRUMENTO

La *gaita de fole* pertenece al segundo grupo de los anteriormente citados, es decir, los que poseen un tubo melódico cónico y lengüeta doble. Existen dos variedades, la *gaita tumbal* y la *grillera*, que se diferencian según el tamaño del *fole* y según la afinación, *si* y *do* respectivamente; evidentemente con las desviaciones correspondientes que podrían llegar del *si* bemol al *do* sostenido. Reciben también el nombre de “alistana” y “sanabresa” respectivamente, pero ambas se dan equitativamente tanto en la comarca de Aliste como en la de Sanabria.

La *gaita* está formada por distintas partes que a continuación paso a detallar:

Puntera: La forma de la puntera es cónica actualmente, existen ejemplares más arcaicos que conservaban una forma cilíndrica. La longitud del tubo melódico oscila entre 35-36 centímetros. Su composición se divide en dos partes principales: tubo y palleta.

– El tubo melódico está construido en madera. Las dos cualidades de la madera han de ser dureza y poca o nula porosidad. En su construcción se emplean desde maderas tropicales como el granillo, ébano, palo santo, palo rosa, etc., hasta las maderas nacionales como son el boj, olivo, fresno, etc. Las maderas autóctonas, empleadas en la zona de la *gaita de fole* por los antiguos constructores eran las de urz, cerezo, bravo, espino y fresno. La urz era la madera que se daba por el entorno de la Sierra de la Culebra y por tanto la más empleada en los modelos más arcaicos.

En cuanto a la colocación de los agujeros, los ejemplares son de lo más variado; respondiendo a la variedad de constructores que haya. En origen, no existía ningún tipo de normalización para su construcción. Eran instrumentos ligados al ámbito pastoril y cada cual seguía más o menos un patrón con sus particularidades personales. Entonces se tomó una opción para sistematizar esta construcción.

En la Escuela de Folklore de Zamora se nombró un comité de evaluación que se encargó de recoger varias punteras de distintos constructores y someterlas a examen: ¿Cuál de ellas respondía más a lo que conocemos como sonoridad auténtica de esta *gaita*? Fue seleccionada la puntera de Julio Prada, el gaitero de Ungilde (pueblo de la comarca de Sanabria), y en base a su distribución de los agujeros en el tubo sonoro se construyeron varias punteras y se estableció un patrón fijo para tal construcción.

La actual puntera, y empleada por los profesores de la citada escuela, participa de una serie de sonidos ambiguos, es decir, su frecuencia

puede desviarse hasta el cuarto de tono. Estos grados son el segundo, tercero, cuarto y séptimo y son resultado de las sonoridades modales que se producen con esta gaita: modo de *mi* y modo de *la*. También se pueden obtener sonoridades menores y mayores. Por tanto aunque los esfuerzos por conseguir una “única” sonoridad de la gaita de fole han sido grandes, podemos decir que afortunadamente hoy en día encontramos aún ejemplares diferentes. Incluso los que dicen seguir un mismo patrón no acaban de sonar exactamente igual, debido a la fabricación artesanal y otros aspectos físicos del propio instrumento.

– La palleta, decir que está formada por dos láminas de caña superpuestas, que bajo determinada presión al soplar, entran en vibración una con otra originando cortes en el flujo del aire que circula entre ambas. Esta frecuencia de corte determina la afinación de la misma, y debe coincidir con la frecuencia de resonancia de la puntera para que su sonido sea perfecto. El grueso y largo de las láminas tiene que ver con todo esto, de ahí que sean pocos los artesanos capaces de construir palletas o pajuelas, como también se llaman, de calidad. Antiguamente se fabricaban con láminas de cuerno de las vacas de la zona; hoy en día se hacen con caña común. La separación de las láminas oscila en torno a los 7 mm.

Fole: Tradicionalmente de cuero, constituía el cuerpo del cabritillo. Hoy en día se emplean en su construcción diversos materiales, desde goma hasta membrana de Gore-tex, para evitar que el saco se pudra por la acumulación de humedad. Los diversos tubos, en los *foles* de cuero, salen a través de los agujeros de las patas delanteras y del cuello del cabritillo.

Es una parte importantísima de la gaita y requiere gran habilidad a la hora de interpretar por parte del gaitero, pues si se presiona demasiado, la corriente de aire es más intensa y sube el tono del instrumento; y por el contrario, si se afloja, decae el sonido y tanto en un caso como en el otro la afinación varía.

De todas las gaitas de la Península Ibérica es la que posee la bolsa de almacenaje de aire de mayor tamaño, ello se debe a que en muchos casos es la voz del propio gaitero la que canta la tonada a la vez que se acompaña del toque instrumental. De esta manera, al ser el *fole* más grande, dispone de más tiempo para cantar.

Soplete: Es el tubo por donde se llena de aire el saco. Se inserta directamente en una de las salidas que tiene el fole. Por un extremo irá la embocadura, por donde se sopla; y por el otro extremo, el que está dentro del *fole*, se coloca a la salida del tubo, un pequeño parche de

cuero sujeto por un extremo de tal manera que permita al aire pasar al interior del *fole* y que éste no se salga una vez dentro, pues el parche se cerraría.

Roncón: También recibe el nombre de *Hornión*. Consta de tres partes. La primera, que es la que se ensarta en el fole, contiene en el extremo del fole una lengüeta de caña simple denominada pajuelón. Las vibraciones que produce dan lugar a ese sonido ronqueño, a modo de pedal, que acompaña de forma fija la melodía. Esta nota pedal suele ser la octava de la nota que la puntera da al aire. En la *gaita de fole*, el número de roncones es uno por ejemplar frente a los dos y tres que puede llegar a tener tanto la asturiana como la gallega. En ese caso las notas pedales que se pueden escuchar serían la octava grave, quinta y octava superior.

La afinación carece de dificultades, simplemente se acorta o se alarga el tubo sonoro formado por el roncón, para ello las distintas partes del mismo cuentan con ajustes suaves en sus uniones bien de hilo o de corcho. A la parte final del roncón también se la denomina copa, debido a su ensanchamiento. El roncón suele ir adornado con cintas de color y colgantes varios.

ASPECTOS TÉCNICOS

En este apartado entraré a valorar los aspectos más técnicos del instrumento, centraré mi atención en la afinación y la transcripción del mismo.

Afinación

La afinación de la *gaita*, como ya hemos visto, depende de un cúmulo de factores determinantes, como las cañas, la presión del fole, la longitud del roncón,...pero hay otro factor igual de importante que es el que va a condicionar el resto, la fabricación.

Como antes he comentado, este instrumento, desde tiempo inmemorial se venía construyendo en talleres de la manera más artesanal, o bien en el propio campo de la mano de algún pastor. Actualmente hay en lugares que se continúan construyendo así, pero también hay otros en los que se construye más o menos en base al patrón de Julio Prada, con la característica sonoridad que anteriormente he comentado.

Es entonces interesante observar cómo ha influido la sonoridad de este instrumento en el repertorio vocal al que acompaña. Una tonada

tiene un grado “X” ambiguo o no, en función de los que tenga el instrumento que acompaña dicho canto.

El contexto en el que se toca la gaita es, generalmente, un baile donde se acompaña únicamente de una caja que marca el ritmo y en ocasiones alguien cantando. Nunca se ha tocado en agrupaciones con otras gaitas o con otros instrumentos debido a su peculiar sonoridad. El hecho de que actualmente se toque en grupo para su aprendizaje en las escuelas ha originado que se intente reconstruir gaitas exactas para que la sonoridad no difiera de unas a otras. Aún así cada gaita tiene sus propias características sonoras, debido en este caso a la presión del fole, la pajuela,... no tanto por la construcción de la puntera que obedece al patrón.

Transcripción: problemas y soluciones

¿Cómo representamos estas particularidades sonoras en la partitura? ¿es realmente necesario?

En mi opinión, sí. Sí es necesario, pues son rasgos característicos de un instrumento, rasgos que hacen que sea completamente diferente a otros de su familia, como es la *gaita gallega*, tan próxima geográficamente y tan distinta en sonoridad.

El problema está en el propio sistema. El sistema temperado musical de la música culta occidental, no permite la localización de sonidos más pequeños que el semitono, que es la distancia mínima de la cual una nota puede estar separada de otra. Ante tal imposibilidad, muchos son los recopiladores que han tenido que obviar estos factores sonoros a favor de una escala completamente diatónica, suprimiendo sonidos que no se adapten a tal sistema.

Así opina Olmeda en su *Cancionero popular de Burgos* de las gaitas zamoranas:

(En referencia a las gaitas zamoranas)

Procedía de las chirimías y las bombardas; sus sonidos pues, son muy chillones y penetrantes; además son duras de tocar, como los instrumentos de caña entera, y la ejecución es penosa y deficiente [...] La gaita gallega produce sonidos suaves y pastosos [...] los gaiteros la tocan muy cómodamente, por su construcción, no necesita el soplo violento, permanente y continuo de la zamorana [...] Perfeccionando un poco la construcción de ésta (gaita zamorana) podrían fácilmente remediarse sus deficiencias.

No sólo no refleja sonidos ambiguos en sus transcripciones, sino que además piensa que éstas han de mejorar su sonoridad para eliminar esos sonidos.

Otro testimonio que creo importante citar es el que escribe Casto Sampedro en la introducción de su *Cancionero musical de Galicia*:

La tonalidad actual de la gaita podría decirse mixta, como hemos visto en los cantos fluctúa entre la antigua y la moderna(...) por eso es frecuente oír cuando la tonalidad moderna pide un si natural, que los gaiteros lo bemolicen la mayor parte de las veces; siendo esto un dato para apreciar la posibilidad de hallarnos con tocatas del siglo XVI, o compuestas en el estilo, o mejor dicho, en la tonalidad corriente de entonces. Y aún los constructores suelen fabricarlas, y antes de ahora con mayor generalidad, dando un sí natural que resulta bajo, y por eso los gaiteros que tienen el sentido de la afinación, tienen que obtener ésta aplicando arillos de acero o laminitas de cobre al borde interior de los agujeros, pues no sólo tiende a bajar el si natural, sino otras notas del puntero.

Brillante testimonio, que refleja claramente la existencia de sonidos ambiguos en ejemplares de *gaitas de fole*, pero que desgraciadamente se queda en el testimonio; pues en todo el cancionero de Casto Sampedro, no hay reflejo de este tipo de sonoridades. Todos los toques de gaita se han tonalizado obedeciendo a los patrones propios de la *gaita gallega*, pese a haber recogido también tonadas de gaita de fole. No olvidemos que en las zonas geográficamente permeables, zonas limítrofes, coexisten ambas gaitas.

La única solución aportada hasta el momento, nos la ofrece Miguel Manzano¹ que ha sido capaz de encontrar un procedimiento donde queden enunciadas tales sonoridades mediante un sistema de armaduras, marcando en la misma, a través de símbolos diacríticos, los sonidos que participan de una sonoridad especial, diferente a la real indicada en el pentagrama.

En conclusión, opino que nos encontramos ante un instrumento que gracias a determinados factores se nos presenta tal y como era hace

1. MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto. Madrid 1995. pp. 316-323.

muchos años, con sonoridades arcaicas, alejadas de procesos de tonalización, así como ha ocurrido con muchas de las gaitas españolas: gallega, asturiana, aragonesa,... Con su estudio nos podemos acercar un poquito más a nuestros antepasados musicales. Es necesario estudiarla, hacer constancia de la misma para que no se pierda irremediablemente.

Zamora, octubre de 2004

BIBLIOGRAFÍA

- G. MATOS, Manuel. *Magna Antología del Folklore musical de España*. Hispavox, S.A. Madrid, 1979
- MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto: Madrid 1995.
- OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o cancionero popular de Burgos*. Sevilla 1903. Reedición: Excelentísima Diputación Provincial: Burgos, 1992.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Fundación P. Barrié de la Maza, Conde de Fenosa: Coruña 1982. (Reimpresión de la edición publicada en 1942).
- TRANCHEFORT, François-René. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza Música: Madrid 1985.

La folía canaria: posibles orígenes, peculiaridades de su forma en Canarias, y análisis de sus características en la actualidad

ROBERTO DÍAZ

Desde el siglo XVI se popularizó en Europa una forma musical, consistente en melodía y bajo acompañante, sobre los que se efectuaban variaciones, que recibió el nombre de *Folía* (*les Folies d'Espagne*).

Se trata de una danza de origen portugués, como ha sido documentado por diversos autores (Sachs, 1937; Rey, 1978), que recibe su nombre de la locura con la que danzaban los participantes en su baile (*folie* = locura [...] *le dieron el nombre de folía [...] que vale vano, loco, sin seso [...]*, Covarrubias, 1611), y que se extendió por toda Europa a partir de los salones cultos castellanos, donde el baile fue refinado antes de ser exportado al resto de reinos (de ahí que la danza fuera conocida como “Folías de España”), y antes de llegar, como veremos, a las Islas Canarias, donde, debido a la evolución que ha sufrido a lo largo del tiempo, al reducido número de documentación, y a la falta de rigor en ocasiones, se hace complicada la investigación sobre sus orígenes.

Dentro del folclore canario, la Folía es una de las tres danzas más importantes, junto con la Isa y la Malagueña. En este sentido, y en el de su importancia dentro del contexto de la música popular canaria, el guitarrista, compositor y estudioso de la Folía canaria, Olimpiades García (2004), se refiere a la Folía que se practica en las islas como *el canto más arraigado del folclore de las Islas Canarias*.

El presente estudio de la Folía canaria no tratará en detalle la Folía histórica, ya que existe una gran cantidad de estudios al respecto, más o menos accesibles al lector en general, y que pueden ilustrar suficientemente a los interesados en aspectos más concretos. Por el contrario, la explicación se centrará en la forma de la música y la danza de la Folía en Canarias, el análisis de sus características, y sus posibles orígenes, inten-

tando ofrecer una hipótesis fundamentada acerca de cuál pudo ser el origen de la Folía canaria, y cuáles pudieron ser los motivos de su evolución.

LA MÚSICA Y LA DANZA DE LA FOLÍA CANARIA

La música de la Folía canaria es de ritmo ternario (3/4), de paso lento y reposado. Existen variantes de Folía en todas las islas, e incluso pequeñas diferencias entre pueblos de una misma isla (por ejemplo, en Gran Canaria, se puede distinguir del resto las Folías Antiguas de Gáldar, una pequeña ciudad al noroeste de la isla), o entre diferentes intérpretes instrumentales o vocales, aunque, en ningún caso, estas mínimas diferencias impiden reconocer siempre un patrón único que es aprendido y conocido por todos los intérpretes y oyentes isleños. Parafraseando a John Blacking en su estudio de la música de los vendedores (1967), se podría decir que los intérpretes de Folía *se sirven de sonidos que poseen en su memoria* para crear en cada momento una versión “propia” de Folía que se ajusta a unos modelos únicos comunes a toda interpretación.

En la música de las Folías intervienen tres factores instrumentales-vocales principalmente: (1) las púas (instrumentos de plectro como laúdes o bandurrias), que realizan el contrapunto melódico; (2) la guitarra y el timble (pequeño instrumento de cinco cuerdas de forma similar a la guitarra), cuya función es meramente armónica, marcando los acordes de la música (a modo de bajo continuo en el caso de la guitarra, que marca también los bajos de los acordes), y (3) la voz, que canta series de estrofas de cuatro versos consonantes.

Comienza con una introducción tocada por las púas, a modo de *obstinato*, cuya fórmula rítmica se repetirá prácticamente durante toda la Folía. Las púas están siempre acompañadas por las guitarras y los timbles. A la introducción le sigue el canto de una estrofa de 4 versos consonantes por parte de un solista, que es acompañado por los instrumentos de púa, realizando un contrapunto con la melodía del canto, y asumiendo el protagonismo entre cada uno de los versos. Tras el canto de la estrofa, por último, el coro canta un estribillo, cuya letra puede ser igual durante toda la Folía o cambiar. Concluye con una parte instrumental que da final a la música, o la enlaza con la siguiente estrofa, dependiendo de que la música vaya a acabar o a continuar (por lo general, se ha “estandarizado” el canto de tres estrofas).

La Folía se interpreta, normalmente, en *Re* menor o *La* menor, modulando a modo mayor (*Fa* Mayor o *Do* Mayor, respectivamente), durante los versos primero y tercero de cada estrofa.

En la actualidad, viene siendo algo habitual, además, la tendencia de sustituir el canto del solista en la primera estrofa, por una melodía de timple, para intentar dar una cierta visión de virtuosismo en relación con este instrumento, en un momento en el que éste se ha hecho especialmente popular si cabe (teniendo en cuenta la popularidad con la que ha contado siempre). Por último existe la posibilidad de, en el estribillo que sigue a la estrofa, suprimir el canto del coro, ejecutando los instrumentos solos sus correspondientes melodías.

En lo que se refiere a la danza de la Folia canaria, cabe reseñar un pequeño cambio en la forma de bailarla. Si bien al principio se bailaba la Folia en parejas individuales, sobre todo en las fiestas, en la actualidad es frecuente ver, en las representaciones de algunas agrupaciones folklóricas, el baile en grupos de parejas (frecuentemente tres grupos de dos parejas¹, que la bailan a la vez, y se entrecruzan entre ellas).

En la Folia canaria, bailan el galán y la dama separados, marcando con el castañeteo de los dedos índice y pulgar el primer y tercer tiempo de cada compás. Tras una reverencia inicial, el galán se acerca a la dama, que se aleja dando un paso hacia atrás y hacia un lado de manera que se aproxima al galán de la pareja contigua. Su pareja, igualmente, se arrima a la dama de la pareja vecina. A continuación, es al revés, la dama se acerca al varón. Finalmente, ambos se acercan cruzando los brazos en alto, sin tocarse, y, con una vuelta, cambian de pareja. En la última estrofa de la Folia todos los danzantes vuelven con su pareja inicial.

En el siglo XIX encontramos una descripción significativa sobre el baile de la Folia canaria, ofrecida por Domingo J. Navarro, en *Recuerdos de un noventón* (1895), una memoria escrita por el autor cuando tenía 92 años, en la que describe las costumbres de la ciudad de Las Palmas² durante su juventud. En ella, se puede entrever lo poco que ha cambiado la forma de la danza de la Folia canaria (y en cierta manera la música, aunque no ofrece datos específicos). En el capítulo de esta obra dedicado a la Folia (pp. 91-95), Navarro nos dice lo siguiente:

1. GARCÍA RAMOS, O., *Voces y frases de las Islas Canarias*, Iltre. Ayto. de Santa Brígida, 1991.

2. Mientras la denominación actual de la ciudad es Las Palmas de Gran Canaria, en el momento en que Domingo J. Navarro escribe estas memorias, la denominación era Las Palmas.

Las folías canarias son reposadas, ceremoniosas y serias (...).

Al empezar la música, siempre de guitarra, las damas sentadas, graves y silenciosas (...) esperan que avancen los donceles (...) reunidos á la puerta (...). Desde que suena la música se adelanta el galán y á una respetuosa distancia, con el sombrero en la mano hace una reverencia mirando la pareja que ha elegido y pronuncia delante de ella la voz ¡Aires! (...).

La dama se levanta y colocándose a cierta distancia (...), baja sus modestos ojos, arquea sus brazos, y moviendo suavemente su talle, dá acompasados pasos adelante, atrás y á los lados, guardando siempre la misma distancia; si su compañero avanza, ella retrocede; pero si él se aleja, ella adelanta sus pasos en señal de reconciliación (...). Así empieza el baile, marcando el compás con un suave castañeteo que produce la pareja con sus dedos pulgar y medio de cada mano, hasta que se anima con la copla que en obsequio de la dama canta el mismo galán ú otro del concurso.

Al terminar el canto, gira la pareja en semicírculo para seguir bailando en la parte opuesta. (...) Siguen bailando allí; se repite el canto y á su término, tornan ambos al sitio primitivo (...).

Terminado el baile; hace el mancebo otra profunda reverencia y sombrero en mano sigue en pos de la dama hasta su asiento.

Efectivamente, vemos que la descripción que Domingo J. Navarro nos ofrece en este fragmento, no se aleja en exceso de la que se ha explicado aquí, lo que podría indicar que la Folía canaria ha podido variar poco, al menos, desde mediados del siglo XIX, y, en cierto modo, su “solidez” dentro de las tradiciones canarias, al haberse mantenido así hasta la actualidad, de manera casi exclusivamente oral.

CONTEXTO HISTÓRICO DE LA LLEGADA DE LA FOLÍA A CANARIAS

Es necesario contextualizar la conquista de Canarias dentro del ámbito de la búsqueda, por los estados europeos en el siglo XV, de nuevas rutas y vías de comunicación con las Indias, a través del Atlántico, rodeando el continente africano, para no pasar por los territorios dominados por los musulmanes. De esta manera, el Archipiélago será un importante punto estratégico, y, además, ofrecerá otros recursos para los mercados europeos, como la orchilla y la barrilla, con las que se lograban colorantes naturales para la producción textil.

El proceso de conquista se desarrolló lentamente, extendiéndose a lo largo de casi todo el siglo XV (1402-1496), y realizándose en dos fases diferenciadas (*Conquista de Señorío* y *Conquista de Realengo*) que condicionarían las formas de aprovechamiento económico y de dominación social y política de cada isla, según el modelo con el que hubiera sido conquistada, hasta bien entrado el siglo XIX.

La formación de las nuevas sociedades canarias, desde el momento en que finaliza la conquista, estará protagonizada por gentes de diversas procedencias (castellanos, andaluces, aragoneses, portugueses, genoveses, flamencos...), que llegan al Archipiélago atraídos por la posibilidad de progresar económicamente con la explotación de las tierras de cultivo y los productos generados en las islas, y el comercio atlántico entre Europa y las Indias.

Los distintos grupos de población que participaron en estas primeras sociedades canarias se integraron rápidamente, y conformaron un entramado social peculiar, caracterizado por el mestizaje de los usos y costumbres de cada lugar de procedencia. Así, las artes en Canarias están caracterizadas por un eclecticismo peculiar, cuyo máximo exponente podríamos situarlo en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, de configuración e interior góticos (el primer edificio, de hecho, fue gótico, habiendo comenzado su construcción hacia 1504), claustro renacentista, portada principal neoclásica, fragmentos barrocos en la fachada Oeste... Lo mismo pasa con la música, e, igualmente, con la Folia, como veremos más adelante.

Por otra parte, la explotación económica de los recursos generados en las islas condicionó siempre las estructuras sociales y las formas de vida y arte del archipiélago. El comercio de los diferentes productos generados en Canarias, en sus épocas de apogeo, podía dar el suficiente poder económico para generar un importante mecenazgo sobre las artes en las islas más favorecidas por el aprovechamiento de cada producto.

Igualmente, los continuos cambios económicos provocaban, muchas veces, el empobrecimiento de algunas familias ricas, que protagonizaban un cambio social que, a su vez, favorecía la llegada a las clases populares de algunas de las costumbres de las clases altas, que renovaban sus gustos con las nuevas tendencias llegadas en cada momento, tardíamente, desde fuera del archipiélago.

En este sentido, Lothar Siemens, en *La música en Canarias: Síntesis de la música popular y culta desde la época aborígen hasta nuestros días* (1977), vincula la popularización de las danzas más importantes del fol-

klore canario a un contexto histórico en el que los cambios económicos y sociales que tienen lugar en la España del siglo XVIII afectan a todas las estructuras sociales, y a las tradiciones y costumbres. Una serie de modas se extenderían y arraigarían desde entonces en las comunidades rurales, a causa del empobrecimiento de las clases más pudientes, y se posibilitaría la difusión de estas danzas.

HIPÓTESIS DE PARTIDA ACERCA DEL POSIBLE ORIGEN DE LA FOLÍA CANARIA

Son muchas y muy diversas las opiniones que, acerca de los posibles orígenes de la Folía canaria, se han expuesto desde el siglo XIX, abarcando un gran abanico de posibilidades, aunque la mayoría sin fundamentar de manera suficiente.

La primera opinión que encontramos, por orden cronológico, es la de Domingo J. Navarro, quien, una vez más en *Recuerdos de un noventón* (1895), opina que (...) *el baile existió en todas las solemnidades de los más antiguos pueblos y en los acontecimientos notables de las hordas salvajes*, y, más adelante, afirma que (...) *hay sobrada razón para asegurar que fué baile de los antiguos canarios, conservado sin alteración por nuestros mayores (...)*

Además, Navarro afirma en otro fragmento que *las folías canarias no tenían ni tienen semejanza con ningún baile nacional ni extranjero*, y concluye el apartado de sus memorias dedicado a la Folía sentenciando que, *si como creemos las folías fué el baile de nuestros aborígenes, debe tenerse en cuenta cuando se trata de averiguar el grado de civilización que alcanzó aquella inteligente y vigorosa raza*.

Otros autores a tener en cuenta son los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas, quienes, en el *Léxico de Gran Canaria* (1924), plantean la siguiente pregunta: *¿Es de origen Portugués? ¿Es un legado de la raza indígena?*

Talio Noda Gómez, al tratar la procedencia de la Folía canaria en *La música tradicional canaria, hoy* (1978), asegura que la Folía, *de remoto origen portugués, fue modificada en Andalucía en el siglo XVI, coincidiendo con una adaptación cortesana de danzas populares. Así dejó de ser la danza bufonesca para refinarse*.

Al leer este fragmento de Talio Noda Gómez, así como al leer otras afirmaciones de otros autores, u observar la evolución de la Folía durante su historia, y en concreto la evolución de la Folía canaria, no puedo

resistirme a recordar a autores como Carlos Vega, quien en *El origen de las danzas folklóricas* (1968), al tratar el origen de las danzas argentinas, explica que un baile popular de cualquier lugar, después de que alguien vinculado a los salones cultos lo haya visto, podría llegar a las clases altas, previo refinamiento de su forma. *A posteriori*, las clases populares intentarían imitar esta moda de las clases nobles, quienes la dejarían inmediatamente en el olvido. Estos cambios, finalmente, provocarían que no se recuerde el origen real de la danza, que, durante todo el proceso, ha evolucionado en su forma. El propio Carlos Vega cita también a Charles Lalo, quien, al afirmar que (...) *el arte popular manifiesta, por debajo de toda esta vida en evolución, una sobreviviente técnica antigua olvidada, deformada y mezclada*, nos recuerda la evolución de la misma Folia canaria, cuya evolución ha dado lugar al olvido de su origen, de su técnica original, y de las primeras influencias que pudo recibir en las Islas.

José Valenzuela Silva, en el *Vocabulario etimológico de voces canarias*, al hablar de las Folías canarias, dice: (...) *Si bien acusan probable parentesco con las [formas musicales] catalanas. De los cantos populares que conozco sólo algunos antiguos andaluces, ya en desuso (carceleras, seguidillas gitanas, martinetes...) pueden compararse –a la vez que las nostálgicas alboradas gallegas y los fados portugueses– con la música y el baile de nuestras sentidas y señoriales folías.*

En 1992, José Luis Concepción, en el *Diccionario enciclopédico de Canarias “Pueblo a Pueblo”*, escribe: *La “Folía”: Introducida en el siglo XVIII y de origen portugués o francés según los diversos autores.*

En 1997, José Antonio Pérez Cruz, dentro de la obra *Los símbolos de la identidad canaria* (VV.AA.), afirma que la Folia es *símbolo del Archipiélago. Desde su llegada, cuya procedencia se la dan al bolero.*

Por último, en unos apuntes de la Escuela Municipal de Etnografía y Folklore del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, se recoge la siguiente observación: *Danza colectiva de origen galaico-portugués, procedente del fandango y el bolero peninsulares, llegada durante el siglo XVI como baile acortesanado (...).*

Ninguna de las opiniones expuestas hasta el momento están seriamente justificadas. Más bien se basan en intuiciones o en la afirmación de similitudes en cuanto al carácter melancólico de la Folia y el resto de formas mencionadas.

En la actualidad existen dos hipótesis principales, al margen de las expresadas en las citas anteriores, que pasan por ser las más aceptadas:

la procedencia de la Folía canaria a partir del fado portugués, o de la Folía histórica. Estas dos hipótesis son las dos principales líneas de trabajo de esta investigación.

Es significativo que no encontremos autores que traten el origen de la Folía desde la perspectiva del fado (excepto la mención que, como hemos visto, hace José Valenzuela Silva en el *Vocabulario de voces canarias*), aunque se haya convertido en teoría de general aceptación para algunos. Quienes defienden esta posibilidad, sólo se fundamentan en los parecidos de ambas formas en cuanto a su alternancia instrumental-vocal, y a su carácter, pero no hay ninguna afirmación teórica que demuestre que realmente la Folía canaria fue originada a partir del fado portugués.

Retomaré esta hipótesis en las Conclusiones, para pasar ahora a comentar la hipótesis de la procedencia de la Folía canaria a partir de la histórica.

Esta posibilidad está recogida en el estudio más serio que tenemos hasta el momento sobre los orígenes de la Folía canaria. Se trata del artículo “La folía histórica y la folía popular canaria”, publicado por el musicólogo canario Lothar Siemens en 1965, en la *Revista del Museo Canario*. En este estudio, Lothar Siemens realiza una comparación entre las melodías y bajos tipos de la Folía histórica y la Folía canaria, aunque en su esquema comparativo (figura 1) sólo tiene en cuenta la melodía de las púas en la Folía canaria, dejando fuera el canto y la mayor parte de la Folía.

Podemos ver en este esquema cómo, efectivamente, ambas formas coinciden, y se podría considerar que la Folía canaria es una variación de la histórica, pero la interpretación de este esquema podría ofrecer algunos problemas. Por una parte, como ya hemos dicho, Lothar Siemens deja fuera la comparación de una parte importante de la Folía, puesto que sólo tiene en cuenta gran parte de la melodía de púas. Además, cuando la Folía modula a *Do Mayor*, Lothar Siemens justifica las notas *Sol-Do* del bajo como una confirmación de la tonalidad, sin considerar el resto de bajos del mismo fragmento vocal. En este sentido, cuando se repiten los dos últimos bajos antes de los cambios de tonalidad, cuando comienza el solista a cantar, el autor lo justifica como un proceso de modulación en el que se confirmaría la nueva tonalidad, siguiendo un procedimiento típico del barroco, posible época de entrada de la Folía en Canarias.

Finalmente, Siemens concluye su estudio afirmando que *la folía canaria desciende (...) de la folía histórica en su acepción barroca*; que, si

bien algunas variantes cantadas pueden recordarnos a figuras de la *música popular española*, no cambian las estructuras del origen culto de la Folia canaria; que es necesario ahondar en el aspecto de la danza de la Folia canaria, ya que podrían derivar *seguramente* de la danza de la Folia en el siglo XVI; y que la popularización de la Folia pudo haberse dado en *cualquier momento del barroco*.

CONCLUSIONES

Para poder concluir este estudio sobre los posibles orígenes de la Folia canaria, creo necesario empezar por refutar la idea de su descendencia a partir del fado portugués, de la que no he encontrado, en ningún caso, ninguna aportación teórica fidedigna, que no se base en intuiciones, similitudes superficiales, o percepciones al margen de un análisis real de las correspondientes formas musicales.

En primer lugar, el carácter restringido del fado portugués casi exclusivamente a Lisboa y Coimbra, dificulta la justificación de una influencia real de esta forma en la Folia canaria.

Por otra parte, si bien es cierto que, en las dos formas, se da una alternancia instrumental-vocal, y, en cierto modo, el carácter del canto es “melancólico”, existen diferencias en cuanto al ritmo (ternario en la Folia canaria, binario en el fado portugués), e incluso en cuanto a la manera de producirse esa alternancia entre voz e instrumentos. Además, si ponemos atención a los modelos de comienzo de fado *castiço* recogidos en la obra de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Voces de Portugal* (Edición española en Akal, colección *Voces del mundo*, 2000), vemos que no se asemejan en ningún caso al patrón melódico de comienzo de cualquier Folia canaria (véanse los modelos de comienzo de fado *castiço* en la figura 2, y el patrón melódico de inicio de la Folia canaria, por ejemplo, en la figura 3).

Por último, hay un importante dato cronológico que rebate cualquier afirmación que relacione la Folia canaria con el fado portugués. Mientras que la Folia canaria pudo haberse popularizado durante el barroco, siendo conocida con seguridad en el siglo XVIII, los primeros datos que tenemos sobre el fado portugués nos remiten a los suburbios lisboetas en el segundo cuarto del siglo XIX (Brito, 1994). Así, existe un desfase temporal que impide demostrar que el fado haya influido en la Folia canaria.

Dicho esto, expondré a continuación mi hipótesis, en la línea de la descendencia de la Folia canaria a partir de la Folia histórica.

El primer paso para demostrar mi hipótesis fue la realización de una comparación alternativa a la ofrecida por Lothar Siemens en *La folía histórica y la folía popular canaria*, más completa si cabe, al comparar todas las melodías que intervienen en la Folía canaria (tanto de voces como de púas, así como todos los bajos que toca la guitarra), con las melodías y bajos de la Folía histórica. Podemos ver esta comparación, en la que me fundamento, en la figura 3.

Se observa claramente en este esquema cómo todas las melodías que intervienen en la Folía canaria coinciden con las de la Folía histórica. Además, en las partes que Lothar Siemens deja sin explicación en su esquema, por dejar fuera de estudio las partes del canto, y de las púas durante el canto del solista, vemos que hay justificación melódica y armónica. En la parte en que la Folía modula de *La menor* a *Do Mayor*, por ejemplo (primera hoja de la comparación), el *Sol* del bajo anterior constituye el momento de la modulación a la nueva tonalidad, y, a partir de ahí, todas las melodías coinciden con las de la Folía histórica partiendo de *Do*. Lo mismo pasa, tal como señalé en la comparación, cada vez que la Folía modula.

Finalmente, mis conclusiones acerca del origen de la Folía canaria son las siguientes:

En la época de la consolidación de las primeras sociedades canarias, era ya conocida la forma Folía en la Península Ibérica, y, durante el siglo XVII, se trataba de una danza que pertenecía al “gusto social” en Europa. Así, teniendo en cuenta las consideraciones expuestas en el Contexto Histórico (mestizaje artístico debido a la aportación de los gustos propios de cada lugar de origen), los nuevos pobladores habrían hecho llegar la Folía a Canarias, donde se difundiría, en primer término, entre las clases cultas.

Dos factores histórico-sociales influirían en el descenso de la primitiva Folía desde las clases cultas a las populares: los cambios económicos y sociales producidos por la caída del comercio de la caña de azúcar y el auge del comercio del vino, así como los altibajos en los posteriores motores isleños, que afectarían a las estructuras de poder de las islas; y la caída del Antiguo Régimen, que pudo influenciar, *a posteriori*, en la popularización de la Folía canaria, en tanto que propició importantes cambios en los usos y gustos sociales.

Todo esto habría favorecido finalmente la extensión de la Folía canaria hacia los ambientes populares. Las familias que anteriormente habían sido ricas, habrían seguido bailando esta danza en sus nuevos ámbitos, y el abandono de algunas costumbres de las clases cultas, en detrimento

de las “modas” que llegaban tardíamente desde afuera, habrían propiciado que la Folía se difundiera en los ambientes menos cultos (una vez más me remito a las similitudes con lo que explica Carlos Vega en *El origen de las danzas folklóricas*).

Con el paso del tiempo, el mantenimiento de la Folía de manera oral, así como los sucesivos cambios históricos y sociales, habrían hecho que la música de esta forma variara. Recibiría, además, otras influencias externas en Canarias, a causa del cruce de los diferentes gustos de los pobladores, que marcarían la formación final de la Folía canaria, aunque sin indicar, en ningún caso, ninguna descendencia directa de ésta a partir de esas formas (este aspecto serviría también para refutar a los autores señalados en las primeras citas del apartado de Hipótesis). Estas influencias, por otra parte, se reducirían básicamente a las cadencias “de tipo andaluz”, y a las características del canto de solista alternado con solos instrumentales.

Así pues, hacia mediados o finales del siglo XVIII se habría consolidado la estructura actual de la Folía canaria, o se habría llegado a una forma muy aproximada. Domingo J. Navarro, en *Recuerdos de un noventón*, nos da, una vez más, un dato importante en el que me he apoyado para hacer esta afirmación. Navarro afirma que *nuestros abuelos apenas conocieron la malagueña, las seguidillas y el fandango: su baile preferente y dominante fue el de las Folías en todas sus fiestas y diversiones*.

Teniendo en cuenta que este autor nació en 1803, al referirse a *nuestros abuelos*, pudo haberse remontado a una o dos generaciones anteriores a él, llevándonos aproximadamente a mediados del siglo XVIII. Además, en la descripción de la Folía canaria hecha por Navarro, y que hemos visto anteriormente, podemos percibir muy poca variación con respecto a las características actuales de la danza.

Lo que sí es seguro es que, al menos, durante el siglo XX, la Folía canaria ha permanecido prácticamente invariable, ya que las grabaciones hechas durante la centuria no muestran cambios significativos más allá de los mínimos propios de una interpretación en base a unos modelos básicos comunes que son utilizados libremente, como he explicado al principio. Habiendo visto que se ha podido conservar fielmente la Folía, de manera casi exclusivamente oral, durante el presente siglo, hemos de presuponer que no debió haber demasiadas variaciones hasta el siglo XX.

Por todo lo que he explicado, concluyo que, definitivamente, la Folía canaria deriva sin duda de la Folía histórica, y que no se puede demostrar ningún otro tipo de influencia determinante.

Los primeros pobladores europeos habrían traído la Folía a Canarias, donde se habría difundido entre las clases nobles. A causa de los cambios sociales que ha habido en el archipiélago desde el siglo XVII, ésta descendió a las clases populares, donde se extendió, y donde, presumiblemente hacia mediados del siglo XVIII, había tomado su forma y estructura actuales, convirtiéndose en uno de los elementos más significativos de nuestro actual patrimonio musical insular.

Santa María de Guía (Las Palmas), 30 de Agosto de 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACKING, J.: “El análisis cultural de la música (1967)”. En CRUCES, F. y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Ed. Trotta, Edición de la Sociedad de Etnomusicología: Madrid, 2000, pp. 181-202.
- BRITO, J. P., *Fado: Vozes e Sombras*, Museu Nacional de Etnologia: Lisboa, 1994.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, *Voces de Portugal*. Akal: Madrid, 2000, pp. 67-92.
- “Fado”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, McMillan: Londres, 2001.
- CONCEPCIÓN, J. L.: *Diccionario enciclopédico de Canarias “Pueblo a Pueblo”*, primera edición, Asociación Cultural de las Islas Canarias: La Laguna (Tenerife), 1992.
- COVARRUBIAS, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611.
- GARCÍA, O., “Folía canaria”, en una *Enciclopedia de la Guitarra* que se publicará próximamente en Valencia (usado con permiso del autor), 2004.
- GARCÍA RAMOS, O.: *Voces y frases de las Islas Canarias*, Iltre. Ayto. de la Villa de Santa Brígida (Gran Canaria), 1991.
- GERBINO, G. y SILBINGER, A.: “Folía”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, McMillan: Londres, 2001.
- MILLARES CUBAS, L. y MILLARES CUBAS, A.: *Léxico de Gran Canaria*, Tip. “Diario de Las Palmas”: Las Palmas, 1924.
- NAVARRO, D. J.: *Recuerdos de un noventón*, Tip. de “La Verdad”: Las Palmas, 1895, pp. 91-95.

- NODA GÓMEZ, T.: *La música tradicional canaria, hoy*, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas: Las Palmas de Gran Canaria, 1978.
- PÉREZ, A., “Síntesis de Historia canaria”, extraído del *site* de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias <http://nti.educa.rcanaria.es/culturacanaria/historia/historia.htm>.
- REY, J.J.: *Danzas Cantadas en el Renacimiento Español*, Sociedad Española de Musicología: Madrid, 1978.
- SACHS, C.: *World history of the dance*, Trad. Bessie Schonberg, W.W. Norton & Company, Inc.: New York, 1963.
- SIEMENS, L.: “La folía histórica y la folía popular canaria”, en *Revista de El Museo Canario*, núms. 93-96, Año XXVI, 1965, pp. 19-46.
- *La música en Canarias: Síntesis de la música popular y culta desde la época aborígen hasta nuestros días*, El Museo Canario: Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
- SUÁREZ ACOSTA, J. J. y otros: *Conquista y colonización de Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria: Santa Cruz de Tenerife.
- VALENZUELA SILVA, J., *Vocabulario etimológico de voces canarias*.
- VV.AA., *Historia del arte en Canarias*, Edirca: Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pp. 49-82.
- VV.AA., *Los símbolos de la identidad canaria*, Centro de la Cultura Popular Canaria: Santa Cruz de Tenerife, 1997.
- Apuntes de la Escuela Municipal de Etnografía y Folklore del Excmo. Ayto. de Santa Cruz de Tenerife*.

ILUSTRACIONES

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The music is written in a 3/4 time signature. The first system includes measure numbers 1 and 2. The second system includes measures 3, 4, 5, and 6. The third system includes measures 7, 8, and 9. The fourth system includes measure 10. The fifth system includes measure 11. The sixth system includes measure 12. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'est' (estremado) above a note in measure 9. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves of each system.

Figura número 1

Fuente: SIEMENS, L., "La folía histórica y la folía popular canaria",
Revista de El Museo Canario, núms. 93-96, 1965, Año XXVI, pp. 38-39.



Figura número 2

Fuente: CASTELO-BRANCO, S., *Voces de Portugal*, trad. Ana Isabel Moya y María José Morales, Editorial Akal, Colección *Voces del mundo*, Madrid, 2000, p. 82.

Esquema comparativo de la Folia Canaria y la Folia Histórica

Comparación con la melodía del canto
 Comparación con la melodía de las pías
 Comparación con la melodía del bajo

Roberto Díaz

Melodía Folia Histórica
 Canto Folia Canaria
 Melodía de Pías Folia Canaria
 Folio Folia Canaria
 Folio Folia Histórica

Melodía Folia Histórica
 Melodía de Pías Folia Canaria

Chords: I, V, VII, I, V, Lami, modulación La M I, modulación Do M V, I, V, I, IV, V, VII, modulación La M I

Figura número 3

La Danza de los Enanos: estudio de una tradición

FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ

En el Archipiélago Canario, concretamente en la isla de La Palma, se celebra cada lustro *La Bajada de la Virgen de las Nieves*, fiesta declarada de interés turístico nacional¹ y en la que tiene lugar la **Danza de los Enanos**, la cual reúne unas características especiales hasta el punto de constituir, hoy en día, una de las más representativas y singulares tradiciones del espacio cultural canario. Dicha Danza se ha conservado de manera ininterrumpida (sin que exista ni haya existido una desvalorización de la misma) desde sus orígenes en el siglo XIX hasta la actualidad, siendo transmitida de generación en generación a través de una práctica continuada en la que ha primado el factor hereditario, con los varones como vínculo principal de transmisión, y con la particularidad de que mantiene inalterable su estructura desde 1905, estando sujetos los posibles cambios a cuestiones de carácter práctico, estético o de interés económico.

El investigador Alberto-José Fernández García, en una separata que acompañaba al programa de los festejos de 1980, explicaba que “La presencia de estos personajes grotescos en la fiesta de la Bajada de la Virgen tiene su origen en los actos del Corpus, donde actuaban gigantes y cabezudos, al igual que ocurría en algunas ciudades peninsulares”². Sobre el origen de los enanos en las fiestas se ha ocupado también, posteriormente, María Victoria Hernández Pérez, quien nos remite a lo escrito por Aurelio Capmany en *Folklore y Costumbres de España* (citado

1. Por resolución de la Subsecretaría del Ministerio de Información y Turismo de 23-02-1965.

2. FERNÁNDEZ GARCÍA A. J., “Danza de enanos”, Separata, *Programa Oficial de la Bajada de la Virgen*, 1980.

con anterioridad por A. J. Fernández García), donde el autor afirma que “Complemento o aditamento del baile de los *gigantes* han llegado a ser los bailes de *enanos* o *cabezudos*”³, realizando por tanto una clara identificación entre ambas figuras. Con el tiempo, estos bailes llegarían a convertirse en uno de los números más populares de las fiestas tradicionales en España, a pesar de las reiteradas prohibiciones por parte de la Iglesia y la Corona⁴.

En sus inicios, la Danza no se circunscribía a la fiesta de La Bajada de la Virgen, sino que se representaba en cualquier conmemoración importante, tanto de la nación como de la propia isla; de hecho, la noticia más antigua que tenemos sobre su representación se remonta a 1833 con motivo de la proclamación de Isabel II como reina de España. El manuscrito, conservado en el archivo particular de Jaime Pérez García (cronista oficial de Santa Cruz de La Palma –capital de la isla–) es citado por A. J. Fernández García, como bien indica M^a Victoria Hernández⁵.

Pero, en realidad, es muy poco lo que se sabe sobre la Danza durante el siglo XIX, todo es bastante confuso y nos servimos en su mayoría de suposiciones, pues nadie escribe entonces sobre ella, salvo alguna noticia aislada. Habrá que esperar a la aparición del primer periódico palmero, *El Time*, el 12 de julio de 1863, para contar con referencias ex profeso y que serán recogidas cada lustro, desde 1865, por la prensa de la época: *El Time* (1865), *La Palma* (1875), *La Nueva Palma* (1880), *El Eco* (1885), *El Adalid* (1895)⁶. Así sabemos, por ejemplo, que con anterioridad a 1905 intervenían enanos y enanas (aunque los danzantes siempre fueron hombres, pues a la mujer le estaba prohibida su participación –algo que continúa en la actualidad–) y que ya desde entonces los enanos varones sufrían una transformación, pero lo hacían ante el público y de manera un tanto rudimentaria en comparación con lo que se hará posteriormente. En esta época, y hasta 1905, se bailarían con el ritmo de alguna polca original de Don Alejandro Henríquez Brito o de Don Higinio Carmona Pérez, ambos palmeros.

3. CAPMANY, A., “El baile y la danza”. En *Folklore y costumbres de España*, 1988, vol. II, p. 376.

4. Para más información, véase FERNÁNDEZ GARCÍA A. J., *op. cit.* y CAPMANY, A., *op. cit.*, vol. II, p. 372.

5. HERNÁNDEZ PÉREZ, M. V., *op. cit.*, p. 219.

6. Dichas referencias pueden encontrarse, citadas textualmente, en FERNÁNDEZ GARCÍA A. J., *op. cit.*, exceptuando la del periódico *La Nueva Palma*, para la que debe consultarse HERNÁNDEZ PÉREZ, M.V., *op. cit.*, p. 220.

Resulta muy interesante observar, como se desprende de un documento de 1895, la posibilidad de que a finales del siglo XIX la Danza hubiera sufrido un notable deterioro, ya que esto nos ayudaría a explicar el irreversible cambio que se opera en ella a principios del XX⁷. De ser así estaríamos ante un claro y pretendido intento de revitalización del número, y el cual, debido a su gran originalidad y a la carga de sorpresa y expectación que producía, habría gozado de la aceptación popular y se habría reafirmado con el tiempo, hasta el punto de convertirse en tradición inalterable.

Lo cierto es que, en 1905, adquirió el espectáculo la singularidad que lo caracteriza: la transformación. Y es que, desde esa fecha, podemos hablar de una Danza con una clara estructura bipartita mediante dos partes contrastantes: una primera en la que los danzantes actúan representando diferentes personajes, con letra y música que varían cada lustro, siempre realizadas por autores locales (fig. 1); y una segunda que es sólo instrumental, cuya música, compuesta por el palmero Domingo Santos Rodríguez, no ha variado desde 1925, y en la que se produce la transformación en enanos varones (han desaparecido ya las enanas), fuera de la vista del público y en el interior de una caseta, consiguiendo el efecto por medio de un gran sombrero napoleónico.

En cuanto a las características musicales, éstas se encuentran directamente relacionadas con los diferentes aspectos de la representación, como veremos a continuación.

En la PRIMERA PARTE de la Danza (fig. 2) se baila una polca de carácter lento y sosegado, ya que los veinticuatro danzantes van amarrados hasta las rodillas bajo sus túnicas talaes, apoyándose en una lanza para poder ejecutar el baile. Su estructura es muy sencilla: consta de una introducción y de una sucesión de estribillos, llamados *coros*, y de estro-

7. Esta referencia documental fue recogida por el ya fallecido Felipe Santiago Fernández Castillo, quien designa como *manuscrito* el lugar del que tomó la información, sin que nos dé más referencias o explicaciones. En sus notas lo recoge así: "Datos de la Danza de Enanos en la Bajada de la Virgen del año 1895 según un manuscrito de este año consultado...". Dicho *manuscrito* dice lo siguiente: "(...) LA DANZA DE ENANOS MUY MAL EJECUTADA ESTE ESPECTACULO, DESPUÉS QUE SE HA DIVULGADO POR LA PROVINCIA VA PERDIENDO SU OPORTUNIDAD, LAS ENANAS VESTIDAS CON MUY POCA REGULARIDAD UNAS DEMASIADO GRANDES Y OTRAS MUY CHICAS, LAS ENANAS MAS ELEGANTES FUERON LAS VESTIDAS POR LAS SEÑORITAS DE KABANA Y LA VESTIDA POR LAS DE PÉREZ JAUBERT, EL PERSONAL LA ESCORIA DEL PUEBLO QUE IBAN SACANDOSE LOS SOMBREROS CON LAS CARAS DESCUBIERTAS, EN FIN UN TRISTE RECUERDO DE LA QUE ERA ESTA DANZA EN OTRO TIEMPO EN QUE LA DIRIGIA D. MIGUEL FAERES Y D. MIGUEL SALAZAR Y UMARAN".

fas, que se van alternando y que son interpretados, respectivamente, por los danzantes y por los cantores, que reciben el nombre de *la Peña*. El número resultante de compases varía, pero suele situarse en una media de 42, de modo que todo está muy calculado en relación con las figuras que los danzantes deben ejecutar. Se trata, además, de una pieza en la que el carácter rítmico marcado y pesante tiene más relevancia que lo armónico, existiendo un único cambio de tono en el paso del estribillo a la estrofa, que se sitúa a una cuarta más alta y en la que los compositores se permiten en ocasiones un pequeño contrapunto.

Sobre el texto, decir que el grado de interrelación entre éste y la música es, a priori, prácticamente inexistente, dado que el autor de la letra y el compositor suelen trabajar por separado hasta que lo ponen todo en común.

Es también digno de mención el hecho de que, en algún caso, la música de esta primera parte haya sido reutilizada, variando el uso que tenía en origen y, por ende, su función. Así ha ocurrido, concretamente, con la compuesta para la Danza de los Enanos de 1935, la cual ha sido readaptada, convirtiéndose en un popular villancico navideño que se canta actualmente. Esto se ha hecho no sólo a través de un texto completamente diferente que hace referencia al nacimiento de Cristo, sino también mediante variaciones en la melodía, seguramente con el objetivo, aunque de manera inconsciente, de obtener una melodía más pegadiza y de fácil memorización e interpretación, como lo revela el análisis pormenorizado de esos cambios. Y lo mismo ocurre con las originales parodias, en las cuales se sustituye la letra original por otra, irónica y de denuncia unas veces, picante otras, para criticar jocosamente algún aspecto o acontecimiento político, social e incluso de algún particular, que haya sucedido en la ciudad recientemente.

En la SEGUNDA PARTE de la representación (fig. 3) la polca que se interpreta (recordemos: invariable desde 1925) es sólo instrumental y más rápida que la anterior. Durante la Danza, los enanos primero se alinean, después realizan algunas figuras y al final se desmarcan individualmente; el baile consiste en el continuo cruce de los pies mediante pequeños saltos. Por otra parte, presenta una estructura bastante simple de tónica, dominante y subdominante, la cual se repite (cada vez más rápido, a partir de un determinado momento) lo que dure la función. Esta polca ha gozado de tal aceptación que se ha convertido en melodía emblemática, en el himno que todo habitante de La Palma reconoce como propio, produciéndose así una refuncionalización y resignificación de la misma.

En lo que a la parte instrumental de la Danza se refiere, ésta ha corrido siempre a cargo de una banda de música. Actualmente se trata de la Banda Municipal de Música San Miguel, de Santa Cruz de La Palma.

Es necesario realizar también algunas consideraciones de carácter general, pero no por ello menos importantes. Por un lado, el hecho de que la responsabilidad de la Danza haya corrido siempre a cargo de personas especialmente vinculadas por tradición al espectáculo y pertenecientes a una misma familia; un claro ejemplo es la familia Santos en cuanto a la composición musical (ver fig. 1)⁸. Por otro, hay que señalar que, aunque en principio no existía, con el tiempo se instauró un examen de admisión debido a que había cierto conato de sucesión por consanguinidad, y en el que los dos requisitos indispensables, además de ser nativo de La Palma, eran (y siguen siendo actualmente) demostrar que se tiene agilidad para el baile y oído para el canto. En cuanto a las formas de aprendizaje, decir que éste se realiza por imitación, siguiendo las indicaciones del director de baile. Por último, añadir que lo más delicado y complicado en la preparación de esta Danza es el rito de *vestir al enano*, que consiste en construirlo materialmente sobre el cuerpo del danzante, y donde el papel de las mujeres resulta fundamental.

Para finalizar, creo necesario hacer una llamada de atención puesto que, a mi modo de ver, se está produciendo lentamente un incipiente proceso de folklorización como consecuencia del cambio que se ha operado en el espacio de representación (de una pequeña plaza se ha pasado a un vasto recinto construido con motivo de los festejos), lo cual supone la descontextualización de un número danzario que en origen carecía de sofisticación y cuyo secreto era, precisamente, esa mezcla de simplicidad y sorpresa que lo hacía desconcertante y fascinante a un tiempo. Por tanto, podemos afirmar que, si bien no podemos aún rastrear en él las huellas de un producto simplificado, sí que podemos denunciar su *puesta en espectáculo* como consecuencia de una marcada intencionalidad de índole económica y turística, a riesgo de desvirtuar la tradición en el futuro.

Madrid, 17 de Octubre de 2004.

8. Actualmente esto está cambiando, ya que para la próxima edición en julio de 2005, la música y la letra de la primera parte de la Danza han sido seleccionadas mediante un concurso público.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *La gran antología de la música popular canaria*. Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001.
- CARRERAS y CANDI, F. (dir.): *Folklore y costumbres de España*. Tomo I y II. Ediciones Merino, S.A.: Madrid, 1988.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., “Danza de enanos”, *Separata, Programa Oficial de La Bajada de La Virgen*, Excelentísimo Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1980.
- GALVÁN TUDELA, A.: *Las fiestas populares canarias*. Ediciones Canarias, S.A.: Santa Cruz de Tenerife, 1987.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. V.: *La isla de La Palma. Las Fiestas y tradiciones*. Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001.
- MARTÍ I PÉREZ, J.: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Editorial Ronsel, S.L.: Barcelona, 1996.
- NODA GÓMEZ, T.: *La música tradicional en la isla de La Palma*. Cabildo Insular de La Palma, 1999.

AÑO	AUTORES DE LAS LETRAS	COMPOSITORES	PERSONAJES
1905	Domingo Carmona Pérez	Elías Santos Abreu	<i>Viejos</i>
1910	José Felipe Hidalgo	Elías Santos Abreu	<i>Guerreros/Viejos</i>
1915	José Acosta Guión	Elías Santos Abreu	<i>Peregrinos</i>
1920	José Acosta Guión	Elías Santos Abreu	<i>Monjes blancos</i>
1925	José Lozano Pérez	Elías Santos Abreu	<i>Reyes</i>
1930	José Lozano Pérez	Elías Santos Abreu	<i>Japoneses</i>
1935	José Lozano Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Romanos</i>
1940	José Lozano Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Doctores</i>
1945	José Lozano Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Nazarenos</i>
1950	José Lozano Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Consejeros</i>
1955	Félix Duarte Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Estudiantes</i>
1960	Félix Duarte Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Taumaturgos</i>
1965	Manuel Henríquez Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Atenienses</i>
1970	Manuel Henríquez Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Dominicos</i>
1975	Manuel Henríquez Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Astrólogos</i>
1980	Manuel Henríquez Pérez	Domingo Santos Rodríguez	<i>Musulmanes</i>
1985	Manuel Henríquez Pérez	Elías Santos Pinto	<i>Peregrinos</i>
1990	Manuel Henríquez Pérez	Domingo Santos García	<i>Navegantes</i>
1995	Manuel Henríquez Pérez	Domingo Santos García	<i>Vikingos</i>
2000	Félix Duarte Pérez	Domingo Santos García	<i>Cardenales</i>

Fig. 1. Cuadro, ordenado por lustros, de los autores de las letras, los compositores y los diferentes personajes de la primera parte de la Danza.



Fig. 2. Vikingos (1995).



Fig. 3. Enanos danzantes (1995).

Antropología, música y educación. La manipulación en el discurso educativo

JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO

En el presente estudio abogamos por acercarnos al fenómeno musical en el entorno escolar desde una perspectiva amplia. Antes de adentrarnos en él, hemos de aclarar que este escrito no pretende ahondar en ningún debate entre musicología histórica y etnomusicología, sobre todo cuando partimos del reconocimiento del objeto musical como elemento de análisis, aunque es cierto que esa distinción nos es muy útil a la hora de aproximarnos a lo que sucede en determinadas prácticas cotidianas. Aun conscientes de las perversiones de la taxonomía, nos servimos de ella pues nos ofrece un buen espacio de investigación. Asimismo, aprovecho estas reflexiones iniciales para reconocer que no pretendemos juzgar las prácticas que deberían o no deberían ser apropiadas en el ámbito educativo (sólo el día a día se ve capacitado para dibujar su propio devenir) pero sí poner de manifiesto una situación “de hecho” que podría pasar más o menos inadvertida en el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje musical.

Partimos de la idea –desarrollada en otros campos– de que el tratamiento de la música en las aulas podría responder a las expectativas generadas desde la propia administración, de tal modo que estas prácticas se entiendan como un elemento más en la construcción del discurso educativo hegemónico. Con el fin de no abstraernos de los condicionantes educativos actuales, hemos optado por aplicar las teorías basadas en la manipulación discursiva a una serie de inquietudes del profesorado que imparte clases en educación secundaria, extraídas éstas por medio de entrevistas (abiertas, estructuradas y estandarizadas). El resultado nos hablará acerca de cuál es la percepción del docente y hasta qué punto esta visión puede estar sesgada por las ideas preconcebidas y delimitar el conocimiento musical, en función de lo que es legítimo enseñar y aprender frente a aquello que es accesorio.

En teoría, se podría incluir el estudio de la música en las aulas de muchos modos diferentes. En tal caso, no sería descabellado pensar que, dentro del discurso educativo general, cada vez más imbuido de un hipotético “espíritu intercultural” a tenor de las crecientes tasas de inmigración recibida, la etnomusicología podría ser considerada como una herramienta válida y efectiva en pos del aprendizaje significativo. No obstante, para que se pudiera producir el salto hacia la enseñanza de la etnomusicología como instrumento útil y fértil, cabría incentivar las potencialidades “dialogantes” y “comunicativas” del discurso intercultural, y no tanto las “contemplativas” a las que nos remite la multiculturalidad entendida como situación dada¹. La pregunta que nos surge sería la siguiente: ¿hasta qué punto puede ser pensada una práctica musical de este tipo en el contexto escolar?, o incluso ¿existe un dictado más o menos oculto desde la administración? A continuación exploraremos algunas de las circunstancias que envuelven esta situación.

El profesorado que imparte clases de música en el contexto de la Educación Secundaria comparte con el resto de colegas la implicación en una serie de condicionantes de todo tipo, los cuales son propios del sistema en que nos movemos, desde la especial relación con la administración educativa hasta la cotidianeidad con el alumnado, pasando por la retroalimentación de su propia posición con respecto a los compañeros y al resto de la sociedad. No obstante, al referirnos a la especialidad de música, estas conexiones hemos de circunscribirlas a un contexto muy particular, especial dentro del conjunto del profesorado. Como nos apunta la labor etnográfica realizada, el trabajo, el status y la percepción del profesional de la música en el campo educativo, genera una serie de relaciones diferentes. Las particularidades de la figura del profesor de música serán objeto central de este escrito, pero antes de avanzar en las mismas sería conveniente buscar otros condicionantes en el modo en que se lleva a cabo su orientación profesional.

Trataremos de poner en relación dos premisas básicas. Por un lado, el dato que nos arroja nuestro estudio de campo: la práctica prioritaria de los elementos de la música occidental “cultura” en las aulas (incluyendo no sólo el tratamiento histórico de la misma, sino también el aprendizaje por medio del lenguaje musical estandarizado), y por otro, una per-

1. BARTOLOMÉ PINA, Margarita: “Identidad y ciudadanía en adolescentes. Nuevos enfoques desde la educación intercultural”, en SORIANO AYALA, E.: *Identidad cultural y ciudadanía intercultural. Su contexto educativo*. Madrid: Editorial La Muralla, 2001, pp. 76-77.

JULIANO, Dolores: *Educación intercultural. Escuela y minorías étnicas*. Eudema Editorial: Madrid, 1993.

cepción que engarza los intereses particulares con el entorno: la base de que nos hallamos inmersos en una sociedad que premia los comportamientos individualistas, erigiéndose la competitividad como un elemento más de la propia concepción de nuestro mundo. Si tenemos en cuenta esos factores, “*la orientación profesional no puede ser involuntaria y queda impregnada de una falsa lógica*”². La interiorización de los conceptos adquiridos representará, como mostraremos en breve, la primera de las formas de control ejercidas sobre el profesorado, ya que no será el propio discurso de la administración en sí el que perpetúe la práctica de la música occidental “cultura” como la única a tener en cuenta, sino que será “*en el nivel de la conciencia práctica*”³ y de la reproducción sistemática de unos parámetros inducidos, desde donde el propio profesional de la enseñanza musical se someta a las pretensiones de la administración educativa. En este sentido, la administración se erige como un ente “patente en la latencia”, ya que aunque sus dictados no tengan una presencia física cotidiana se le reconoce la capacidad de poder ir adaptándolos en la distancia según necesidades surgidas fuera del entorno escolar inmediato y actuar sobre él. La presunción e interiorización de esta potencialidad deriva en una falta de cuestionamiento ante actitudes que provocan que se estimulen unos u otros comportamientos. Se trata de los “*supuestos apriorísticos*”⁴ que impiden que el tablero en el que se juegan las prácticas a nivel micro se salgan de él.

En cualquier caso, la repetición sistemática (unida a la incuestionabilidad en torno a estos elementos) es un modo reconfortante de amoldarse a la realidad creada para el propio profesor. El hecho de compartir parámetros hace que el lenguaje administrativo se haga comprensible y que, al mismo tiempo, sea asumido y reproducido porque, de este modo, la comprensión es recíproca. Llegamos pues a la idea que más adelante retomaremos acerca de que lo esperado es lo correcto.

Sin embargo, esta argumentación no trata de condenar ningún tipo de conducta, todo lo contrario, el mantenimiento del *statu quo* que alcanza la administración no se apoya en una intencionalidad “consciente” por parte del docente. El hecho de que estas micropolíticas, nuestras prácticas habituales, sean compartidas y reconocidas no implica que

2. WILLIS, Paul: *Aprendiendo a trabajar*. Editorial Akal: Madrid, 1988 [1978], pág. 188.

3. GIDDENS, Anthony: “El estructuralismo, el post-estructuralismo y la producción de la cultura”, en GIDDENS, A., TURNER, J. et al. *La teoría social hoy*. Alianza Universidad: Madrid, 1998 [1987], pág. 279.

4. WALLERSTEIN, Immanuel: “Análisis de los sistemas mundiales”, en *ibid*, pp. 398-417.

exista aprobación absoluta en torno a ellas. Ante la pregunta de si se considera constreñido por la administración al encauzar los contenidos de su materia o a la hora de haber elegido su campo de estudio la respuesta mayoritaria –“no, en absoluto”– es una muestra fehaciente de cómo nos hallamos en una interpretación unidimensional e incuestionable de lo que entendemos ha de ser la asignatura musical. ¿Existe un origen para tal direccionalidad? ¿Cuáles son los factores que influyen en determinar la línea divisoria entre lo que es o no es relevante musicalmente hablando? ¿Dónde se articula el mecanismo que orienta nuestra conducta hacia un tipo específico de enseñanza musical? Veamos pues desde dónde podemos considerar que se gesta esta naturalidad de la perpetuación.

Si tenemos en cuenta el bagaje musical adquirido por los docentes que imparten clases de música en secundaria, veremos que tanto la orientación en los conservatorios como los planes de estudio universitarios ya están, si bien de manera subliminal, bajo la idea hegemónica que identifica ciertas prácticas musicales como “más dignas de estudio que otras”. Este elemento, meramente cuantitativo (número de materias), se transforma con el tiempo en cualitativo, ya que son esas, y no otras, las únicas que conducen al éxito profesional en el campo de la enseñanza. Por otro lado, haciendo una somera revisión de los temarios de oposición a los cuerpos de profesores de secundaria en el área de música, la distinción entre la tradición “cultura” occidental y el resto de contenidos es evidente. Por tanto, simplemente desde esta posición, ya se deja bien claro lo que es “legítimo de estudiar” y el papel más o menos relevante de cada manifestación cultural. La inclusión de elementos considerados “menores” en los propios temarios no es sino una adopción del discurso relativista para hacerse con él y hablar en sus parámetros, no sólo desde él sino por él, aprehendiendo su esencia⁵. Desde estos postulados, la participación –y el ulterior éxito– en el proceso de oposición sustituye a cierta “independencia ideológica”, pero no es sino un paso más del recorrido que comenzó a gestarse en las academias. Es curioso observar como el acercamiento a la música “cultura” occidental se corresponde con un alejamiento de los métodos antropológicos, ya que esto derivaría en la ampliación del radio de estudio y en la aceptación de muchos factores que ahora quedan intencionadamente ausentes.

Como hemos apuntado, la aproximación a este tipo de música y no a otra puede verse como parte de un continuo, que se corresponde pues

5. SAID, Edward W.: *Orientalismo*. Libertarias: Madrid, 1990.

con la necesidad de obtener beneficios en este constructo. Si se pretende trabajar con cierta estabilidad en el campo educativo musical, se ha de pasar por los filtros académicos y ratificarlos en el proceso de oposición. Y aún más, una vez superados estos escollos, dicho proceso llega a su término en el momento en el que hay que insertarse como parte de la reproducción de los discursos que han sido previamente inculcados (aunque la inserción es tal desde el momento en que se va discutiendo y asumiendo todo el camino). Así, para dar sentido a nuestras acciones, las ubicamos en un campo de significado, obteniendo de este modo un valor extra (simbólico), que es el que nos hace reconocernos en nuestras propias convicciones, las cuales tienen mucho de herencia. Se trataría pues de la producción y reproducción de significados como parte de la red que hilvana al sujeto con la sociedad. De este modo, estos hábitos y acciones pasan a ser normalizadas e identificadas como propios del grupo al que ya se pertenece y a formar parte integral de la persona, teniendo en cuenta que la perspectiva dependerá de la posición que se ocupa en el entramado social⁶.

Además, si entendemos en el contexto actual la titulación como un paso más de la estructuración y diferenciación social, pasamos a verla como un auténtico resorte de selección social. En cualquier caso, la paradoja reside en que ante la perspectiva comúnmente aceptada de que las oportunidades y el éxito radica en el individualismo y la capacidad personal situamos la idea de que, en realidad, el ascenso por méritos y a través de las continuas selecciones (titulación, oposición...) pudiera interpretarse, igualmente, como generada administrativamente. En este sentido, aunque nuestra acción no vaya programada, existe una tendencia teleológica en nuestro modo de interpretar el acceso a este mundo que pudiera ser inculcada, de ahí que tendamos a estructurar en fases nuestro comportamiento y nos aboquemos a un fin predeterminado.

De este modo, observamos como la ideología “*convierte las resoluciones y resultados culturales inciertos y frágiles en un naturalismo omnipresente*”. Los mensajes que se envían “desde arriba” (temarios de oposición, resoluciones, asignación de horarios, etc) se encuentran con aquellos generados “desde abajo” por la propia práctica del profesorado con el resto de la comunidad educativa, siendo incluso las supuestas resistencias una parte más del engranaje, ya que han de ser canalizadas

6. BOURDIEU, Pierre: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama: Barcelona, 1997 [1994]

7. WILLIS, *Op. Cit.* pág 187.

por medio del propio sistema. La importancia no radica tanto en que exista un mayor o menor reconocimiento de formar parte integral de la administración, sino en la oculta noción de perpetuación del mismo sistema, al cual se contribuye de manera indirecta.

Lo que hemos de subrayar es que, en ningún punto del trayecto al que nos referimos, se pone en duda la eficacia de los contenidos musicales que dan acceso a los títulos y las plazas obtenidas (en virtud a que el conocimiento que se ha adquirido es el “legítimo”) y, a partir de ahí, el análisis ha de aparecer, de entrada, sesgado. En este sentido, lo realmente significativo no sería el avance en un hipotético plano del conocimiento musical, sino que se estructuraría una compleja trama de inclusión-exclusión social en función de la adquisición o carencia de los títulos que habilitan dicho conocimiento en la “verdad institucionalizada”, lo que viene a reproducir diferencias de rango en los contenidos musicales. Y más aún, será la propia reproducción de estos contenidos, controlados desde las altas esferas, lo que garantice que, en cierta medida, exista una mayor tendencia desde ciertos grupos sociales a acceder a este conocimiento, debido a que se igualan “exigencias técnicas” con “exigencias sociales” en lo que acaba siendo la reproducción de un mismo “capital cultural”⁸.

Según estos elementos, el futuro profesional de la enseñanza musical, que ha de pasar por los filtros ya citados, se va amoldando al discurso que realmente le será fructífero, ya que competir desde otros parámetros negaría la posibilidad de una inserción efectiva en ese mundo. Como contrapartida, este único modo de hacerse un hueco, provoca que se forme parte de una maraña de conexiones que condicionan el tipo de conocimiento (recibido y a impartir). En muchos casos, la adquisición de un nuevo status que nos iguala con otros compañeros de las diferentes especialidades lleva consigo la certeza –más ilusoria que real– de que podemos ejercer con total libertad, lo cual no es sino una interiorización de la verdad que construimos, ya que, según queda de manifiesto en el trabajo etnográfico, es precisamente la reproducción del discurso musical “culto” occidental lo que otorga validez (a ojos del resto de compañeros) a lo que sucede dentro del aula de música, y este hecho, sin duda, ha de redundar de algún modo en la práctica diaria.

Por tanto, el vehículo para ganarse la vida de un profesional de la música en educación no es otro que la música “culto” occidental desde el

8. BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude: *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Laia: Barcelona, 1977 [1970], pp. 203 y sigs.

momento en que se introduce como único camino legitimado para el acceso a unos recursos que entendemos como inexcusables, y no la etnomusicología, a la que puede llenársele de valores relativistas (e incluso se puede aceptar como complemento puntual) pero la cual no sirve para abrir las puertas del discurso hegemónico. De este modo, el primero, y no el segundo, es el único elemento para acceder a la obtención de una plaza docente. En resumen, debido a que las prácticas cotidianas pueden reproducir otro tipo de discursos a nivel macro y alimentarlos, entendemos que la propia senda que se va dibujando enmascara la posibilidad de una aplicación y distribución diferente del conocimiento. Se identifica al mercado laboral educativo con un reflejo de la inserción en el mundo “real”, sin caer en la cuenta de la propia construcción mental que implica eso: el escepticismo no llega a nacer y se va plegando a la rutina.

Así, las consultas realizadas nos atestiguan cómo, para los docentes de esta especialidad, existe una clara conciencia de la importancia de la música en el plano educativo, pero al mismo tiempo, se incide en la necesidad de ratificar esta petición de rango por medio de la práctica de una música ligada a la tradición occidental y sus convenciones, ya que este es el transmisor de la legitimación con respecto a los alumnos, al resto de los compañeros y, por extensión, a la sociedad en general. Cuanto mayor soporte ideológico tenga aquello que se enseña mayor aceptación en la esfera social global y mayor reconocimiento para el trabajo del propio docente, lo cual, en un contexto educativo cada vez más difícil en otros planos, se entiende como un verdadero alivio. De este modo, la necesidad de verse reconocido pasa por enseñar unos conceptos “anclados en una sólida tradición”, ya que la materia precisa de un referente tan válido como puedan tenerlo otras especialidades mucho más consolidadas. En este sentido, cuanto más ancestrales sean las raíces a las que nos remitamos y mejores consideraciones se hagan de ellas mayor será la legitimación social. En cuanto a los compañeros, es comúnmente repetida la idea de que “no entienden de música, pero admiten que les gusta mucho”, lo cual incide en la necesidad de mostrar, ante esa particular manifestación, un sólido bagaje de conocimiento que no esté al alcance y opinión del resto, y que evite la tentación de identificar el papel del profesor de música como organizador de eventos y festivales anuales (afortunadamente los registros indican que esta tendencia va decayendo). El soporte etnográfico de esta reflexión lo aporta el hecho de que, ante la cuestión acerca de cómo está considerada la música en su lugar de trabajo, persiste significativamente la idea de que, para el resto de la plantilla, “se trata de una ‘maría’ que acaba por restar horas

para el tratamiento de otros elementos más serios”, y que “no termina de estar valorada ni por padres ni por alumnos en su justa medida”.

Si, como venimos apuntando, enmascarados de una elección propia del individuo, los discursos administrativos son los que configuran el modo en que se dan ciertas actuaciones, la idea de reproducción social y constreñimiento ideológico surge con fuerza inusitada. ¿Qué otros mecanismos se utilizan para dicho encauzamiento? Por un lado, este todo de relaciones nos sirve para hacer inteligible el contexto vital de cada cual⁹, es decir, cómo representamos por medio de nuestras prácticas lo social. Pero, además, la “doble verdad” del sistema educativo queda *“definida por la capacidad de poner al servicio de su ‘función externa’ de conservación social la ‘lógica interna’ de su funcionamiento, [por lo que] la disimulación de sus funciones sociales las hace más eficaces”*¹⁰. De este modo,

*el “conservadurismo pedagógico” que, en su forma límite, no asigna más fines al sistema de enseñanza que el de conservarse idéntico a sí mismo, es el mejor aliado del “conservadurismo social y político”, porque, bajo la apariencia de defender los intereses de un cuerpo particular y de autonomizar los fines de una institución particular, contribuye por sus efectos directos e indirectos al mantenimiento del “orden social”*¹¹.

Si recogemos las ideas anteriores, las aplicamos al plano musical y las contrastamos con el trabajo etnográfico realizado, observaremos que si uno de los pilares básicos de la enseñanza es su dependencia ideológica de las clases dominantes y el empeño de éstas por reforzar el “estado de las cosas”, la docencia musical no puede abstraerse en exceso de los dictados socialmente aprobados como música “cultura” –o propia de unos contextos elevados– y música “popular” –vituperada tradicionalmente por su supuesta falta de validez histórica.

Así, desde esta visión, el sistema de enseñanza es, en gran parte, responsable de una sistemática reproducción de roles y dicotomías excluyentes. Para nuestro caso, la práctica auxiliar del conocimiento etnomusicológico en las aulas no es sino un reflejo más del enmascaramiento

9. GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa: México, (1992) [1973]

10. BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude, *op. cit.*, pág 229.

11. *Ibid.*, pág 253.

que rechaza como ilegítima, o fuera de la normalidad, su desarrollo, ya que le niega la posibilidad de vertebrar las clases de música. Cambiar radicalmente estas consideraciones provocaría un desmembramiento de tal calibre en los pilares que fundamentan toda “la verdad de la enseñanza musical” que se viene propugnando que, probablemente, la prueba no soportaría mucho tiempo activa. En suma, se trataría de unir en el ámbito de la enseñanza todo tipo de “verdades intelectuales” que se aprenden junto con “verdades éticas o morales”, siendo esta mezcla la que recubre de un halo de sacralidad y falta de cuestionamiento al objeto de estudio. Este hecho no favorece otras aproximaciones al fenómeno musical en los centros docentes.

Dentro de este contexto será el propio funcionamiento, la gestión, quien perpetúe la realidad construida, la cual “*va a reconocerse como una componenda*” entre “*el mundo en que se habla*” y “*el mundo de que se habla*”¹². Este hecho nos conduce a la idea, argumentada en otros ámbitos del conocimiento social, según la cual por medio de la invención de nuevas formas de control se genera y manipula el poder¹³. Pero este poder, en el caso educativo, ha de contar con el apoyo de todo un cuerpo de funcionarios que lo salvaguarden. Para ello, se ofrece la posibilidad de reproducir estos discursos a cambio de haber mostrado competencia en su manejo y capacidad para fomentarlos. Sólo cuando la integración en él sea lo suficientemente grande, la administración garantizará tanto sus propias pretensiones de mantenimiento social como las necesidades creadas en los sujetos. Lo uno da sentido a lo otro y ambos al todo. El verdadero problema radica en superar, siquiera imaginativamente, la dominación ideológica que impide pensar las clases de “música en las culturas” y no desde esta constricción. Sería preciso, por tanto, lograr la victoria en el mismo nivel discursivo¹⁴, aprovechar coyunturas sociales propicias para ir introduciendo otros niveles de aceptación musical que se establecieran en el engranaje para adquirir, de este modo, el “soporte institucional” que, de manera inequívoca, sustenta al discurso hegemónico. Si la producción y administración de conocimiento es la base del poder y tanto lo uno como lo otro son técnicas de la propia administración para sistematizar la consistencia de algunas prácticas musicales

12. GARCÍA CALVO, Agustín: *Contra el tiempo*. Editorial Lucina: Zamora, 1993, pp. 91-92.

13. ESCOBAR, Arturo: “Antropología y desarrollo”, en <http://www.unesco.org/issj/rics154/escobarspa.html>

14. FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Editorial Tusquets: Barcelona, 1999 [1970].

frente a otras (por medio de la modelación de algunos comportamientos específicos y la anulación de otros), nuestra enseñanza musical se entendería como parte de la misión educativa global, que elabora y reproduce sus propios postulados.

Como venimos exponiendo, la administración se encarga de tener el monopolio de la “verdad institucionalizada” o del “conocimiento reglado”. Ello implica que todas aquellas prácticas situadas en los márgenes sean susceptibles de ser desechadas por carentes de valor. Ante las cuestiones planteadas al profesorado de música, se palpaba cómo esa visión encaminada a la consecución de un fin laboral (a pasar a formar parte integral de la máquina administrativa), asumía, con total acierto, que en muchos casos se trataba simplemente de ocupar nichos laborales, ya que, como todos los cargos, estos huecos han de tener su correspondiente ocupante, sea éste quien sea, pero siempre con la garantía de que el camino recorrido para llegar y los condicionantes con que se encuentre a su llegada hayan sido y sean lo suficientemente potentes como para garantizar la continuidad armoniosa del sistema. Trataremos de comprobar cómo la sumisión a dicho sistema supone también otra al propio discurso educativo en lo que a la práctica musical se refiere.

Apuntábamos anteriormente que todo aquello que queda fuera de esta trama no tiene cabida (volvemos a hacer énfasis en la idea de la ocultación porque, ante la imposibilidad de hacer desaparecer formas musicales que no son consideradas con un grado de excelencia óptimo, basta con tomarlas puntualmente para no caer en un discurso totalitario y, al mismo tiempo, deslegitimarlas, no permitiendo que sean las que configuren el mapa docente del área de música). Así, se postulan las prácticas que se consideran “normales en el ámbito escolar” y son trazadas en confrontación con aquellas que son consideradas “anormales”.

Si partimos del argumento de que la mejor manera de eludir lo aleatorio y sistematizar lo existente es el control de la producción del discurso¹⁵, atenderemos a cómo existen unos procedimientos reiterativos que permiten configurar la visión de lo que es legítimo y aquello que es accesorio por carente de relevancia desde el punto de vista institucional. Ya hemos argumentado que, en este plano, todo se reduciría a cómo desde la propia génesis del conocimiento reglado hay un tipo de música, la de la tradición “cultura” occidental, que se resiste a dejar su lugar hegemónico a otras prácticas, ya que éstas no responderían al ideal de mantenimiento de las cosas tradicionalmente propugnado. Esta resistencia a la

15. *Ibid.*

que nos remitimos nos lleva a considerar la aplicación de prácticas etnomusicológicas en el ámbito de la enseñanza como parte de un discurso proscrito. Si ya de por sí la música en España no goza del beneplácito de todos y se incluye, según rezan nuestros datos etnográficos, más como un complemento que como una necesidad, el afianzamiento de lo musical en otras culturas dentro de esta área queda automáticamente fuera, como parte de lo que podríamos llamar, parafraseando de nuevo a Foucault, *“el discurso del loco, que no tiene valor ni verdad ni importancia”*¹⁶. Así, la “escasa verdad” de que pudiera gozar el discurso de la música en educación ante otros sólidamente aceptados (lenguaje, matemáticas...) trata de legitimarse por los resquicios más sujetos a la tradición occidental, apoyándose esta legitimación en la reproducción que el propio profesorado ejerce. Es decir, siguiendo este razonamiento, no es tan básico el hecho de impartir “la verdad” sino que la cuestión radica en entrar a formar parte del discurso de “la verdad de la propia disciplina musical” para que, a partir de él (y nunca desde fuera de él) cualquier aplicación, por disparatada que esta pudiera llegar a ser, obtenga el reconocimiento y la validez deseada. Nadie valorará debidamente las aportaciones que se hacen fuera del contexto académico.

Se articula así todo un sistema de admisión-exclusión en el ámbito educativo, fundamentado en el fortalecimiento de la verdad (nos resultaría inviable enseñar música sin hacer referencia a pentagramas o partiendo de parámetros que englobasen holísticamente una cultura), el cual adquiere toda su dimensión cuando desde el profesorado hasta la sociedad se le atribuye su total pertenencia al sistema discursivo global. Será pues un modo de mantener al margen, al otro lado de la barrera de lo legítimo, las músicas de otras culturas. Entre todos los condicionantes que hemos de tener en cuenta, existen muchos indicios que nos conducen a las prácticas que se aceptan como parte del discurso y, en el caso que nos ocupa, es especialmente relevante la producción de la verdad por medio de la procedencia y la autoría, ya que es algo que ubica “lo musical” frente a “lo tradicional” dentro de un contexto de realidad que le otorga interés. En suma, se trata de *“determinar las condiciones de su utilización [de los discursos], de imponer a los individuos que los dicen cierto número de reglas y no permitir de esta forma el acceso a ellos [los poderes del discurso] a todo el mundo”*¹⁷, de tal modo que con el desarrollo de prácticas relacionadas con la etnomusicología en educación, no se

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, pág 38.

consolide la entrada en el constructo del discurso hegemónico, ya que sus contenidos se situarían en el mundo de lo especulativo, en el cual todos están autorizados para emitir juicios, debido a “*que no precisan de un razonamiento institucionalizado*”, mientras que para acceder al discurso fundamental en la educación musical hay que aproximarse por medio de las instituciones para que labren el camino de la legitimidad.

El verdadero problema de este sistema es la dicotomización, ya que nos lleva a una falta de diálogo entre todos los parámetros musicales y evita, en el ámbito de la enseñanza musical, un planteamiento en positivo, debido a que existe un tipo de música por medio de la cual se accede a un campo de bondades reconocidas socialmente y otro a través del cual llegaríamos a prácticas sin éxito social. Esta diferenciación en torno a cómo se accede al conocimiento conlleva, ineludiblemente, desigualdad. Así, la construcción del significado apoyado en la agencia elabora teoremas de lo verdadero y lo falso en función de lo que se dice, cómo se dice y desde dónde se dice. Se trataría de estudiar “*los problemas de la verdad y la falsedad, del acuerdo y desacuerdo de las proposiciones de la realidad*”¹⁸ en función de la “*verdad indecible*”, la del mundo que se nos oculta¹⁹.

Por tanto, desde el reconocimiento del carácter legítimo de la enseñanza institucionalizada, se condiciona el pensamiento de tal modo que, a través de él, se genera poder y dependencia ideológica²⁰, ya que nos incapacitamos para impartir aspectos etnomusicológicos que se alejen en extremo de la norma y eso, a su vez, provoca una autolegitimación o “*metanarrativa*”²¹ que incide en que las próximas prácticas musicales sean acordes con las anteriores. Así, al esconder sus verdaderos propósitos bajo un halo de verdad se objetiva el propio funcionamiento musical en los centros docentes.

Sería conveniente también atender a cómo esta perspectiva afecta en la dinámica diaria profesor-materia a impartir-alumno. De entrada, partiríamos de que las relaciones de poder en las conexiones profesor-alumno pondrían de manifiesto los campos de lo legítimo *versus* lo irregular, o lo institucionalizado (en cuanto a conocimiento) frente a lo “aprendido fuera de la academia”. En cierto modo, la interiorización de los patrones

18. WITTGENSTEIN, L.: *Los cuadernos azul y marrón*. Tecnos: Madrid, 1968, pág. 44.

19. GARCÍA CALVO, Agustín: *Del lenguaje*. Editorial Lucina: Madrid, 1979.

20. ESCOBAR, *Op. Cit.*

21. FOUCAULT, *Op. Cit.*

del lenguaje musical occidental y su historia, basada como ya hemos apuntado en grandes nombres y obras, encuentra en bastantes ocasiones, según los datos recogidos, una especial resistencia entre el alumnado. Este hecho podría explicarse desde el punto de rebeldía que tiene el que todavía no ha sido absorbido por las bondades a las que sólo el profesorado y los entendidos han tenido acceso. La carencia de interiorización puede llegar a provocar rechazo, pero un rechazo totalmente diferente al que puede encontrarse en otras materias, centrado ahora en la “legitimación de otras músicas diferentes a las que se dan en el ámbito educativo”. Lo realmente curioso, es que ninguno de los docentes se despojan de esa perspectiva fuera del aula –los registros etnográficos acerca de los gustos musicales de los profesores son de lo más dispares–, sólo que es en ese espacio donde puede llegar a reconocerse como “menos propia”, precisamente por su falta de rigor academicista. Es aquí donde toma su máxima expresión la ya citada imposibilidad de cuestionamiento y la necesidad de sentirse abocados hacia un tipo específico de enseñanza.

Desde esta perspectiva *“es la idea del profesor, no la del individuo, la que está legitimada y exige obediencia”*²² de tal modo que es la capacidad de haber tenido acceso al conocimiento que se ofrece lo que, al mismo tiempo, otorga la oportunidad de llegar a él y facilita la incorporación del alumno al discurso. Tal vez la insubordinación en clase de música en las edades propias de la educación secundaria tenga que ver más con la propia subordinación del docente, la cual viene potenciada por la legitimidad que le confiere la administración. Es posible que la propia percepción de los alumnos acerca de lo que es y significa para ellos un tipo específico de música, amparada por una orquesta decimonónica, sea la de personas a un nivel diferente (no necesariamente superior ni inferior), lo cual hace que se articule cierta resistencia frente a eso, y traten de ir adquiriendo roles adecuados a lo que consideran que “debe ser” un fenómeno musical (porque, desde luego, saben lo que, para ellos, “no debe ser”). Muchas de las conductas de los alumnos se rigen por la ruptura de lo establecido, y así se les da un marco más de “establecimiento” de lo legítimo (ahora musicalmente hablando). Si tenemos en cuenta que lo musical ya forma parte de su propia cosmovisión, y que se trata de inculcar elementos distantes, la aceptación pasa ineludiblemente por la legitimación del conocimiento que posee el profesor.

22. WILLIS, *Op. Cit.* pág. 80.

CONCLUSIONES

La música, en el contexto educativo actual, se caracteriza por articularse en torno a la aceptación incuestionable de la legitimidad de la tradición “culta” occidental, sin aprovechar, en gran medida, las potencialidades de otro tipo de aproximación basada en parámetros más propios de la etnomusicología. Por supuesto, no podemos entender el centro educativo “en homogéneo”, ya que hay diferentes formas de percibir y estar en él y, en cada caso, las implicaciones serán diferentes.

En cualquier caso, el profesorado que imparte clases de música comparte con el resto de colegas una serie de características propias del ámbito laboral, pero se halla inmerso en otro tipo de condicionantes que genera unas prácticas muy específicas. Si amalgamamos la orientación recibida por el profesorado y las cribas que ha tenido que superar para acceder a su puesto con el resultado objetivo de las enseñanzas que se dan dentro del centro, observamos cómo se llega a una normalización de los contenidos a enseñar-aprender, los cuales se fundamentan en el tratamiento histórico de la música y las bases del lenguaje musical estandarizado. En este sentido, en lugar de un avance o aprovechamiento del ámbito docente para entender la música en la cultura, se validan las ideas de determinados estamentos que perpetúan su “capital cultural” como único y legítimo frente al resto. La reiteración del proceso nos avoca a la imposibilidad del cuestionamiento, ya que la “verdad músico-institucional” que se introduce es la única forma de equiparar la materia musical con el resto de la formación que se imparte.

Los conocimientos al margen de lo reglado carecerían de “valor académico”, ya que no tendrían el refuerzo del éxito socialmente aceptado. Esta es la disyuntiva que puede crear, en determinados casos, distorsiones en el proceso de enseñanza-aprendizaje, debido a que el alumno ya posee un bagaje musical que, generalmente, no tiene por qué coincidir con aquel al que se le pretende amoldar. Por ello, es la figura del profesor (y su fondo institucional) la que subyace en la legitimidad de su discurso, el cual, de ser aceptado por los alumnos, les abriría un campo de posibilidades dentro de una estructura forjada para ellos.

Elche, 20 de marzo de 2004

BIBLIOGRAFÍA

- BARTOLOMÉ PINA, Margarita: "Identidad y ciudadanía en adolescentes. Nuevos enfoques desde la educación intercultural", en SORIANO AYALA, E.: *Identidad cultural y ciudadanía intercultural. Su contexto educativo*. Editorial La Muralla: Madrid, 2001.
- BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude: *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Laia: Barcelona, 1977 [1970].
- BOURDIEU, Pierre: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama: Barcelona, 1997 [1994].
- ESCOBAR, Arturo: "Antropología y desarrollo", en <http://www.unesco.org/issj/rics154/escobarspa.html>.
- FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Editorial Tusquets: Barcelona, 1999 [1970].
- GARCÍA CALVO, Agustín: *Contra el tiempo*. Editorial Lucina: Zamora, 1993.
- GARCÍA CALVO, Agustín: *Del lenguaje*. Editorial Lucina: Madrid, 1979.
- GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa: México, (1992) [1973].
- GIDDENS, Anthony: "El estructuralismo, el post-estructuralismo y la producción de la cultura", en GIDDENS, A., TURNER, J. et al., *La teoría social hoy*. Alianza Universidad: Madrid, 1998 [1987].
- JULIANO, Dolores: *Educación intercultural. Escuela y minorías étnicas*. Eudema Editorial: Madrid, 1993.
- MANDLY ROBLES, Antonio: "El cante contra el discurso", en "Echar un revez". *Cultura: razón común en Andalucía*. Diputación de Málaga: Málaga, 1996.
- SAID, Edward W.: *Orientalismo*. Libertarias: Madrid, 1990.
- WALLERSTEIN, Immanuel: "Análisis de los sistemas mundiales", en GIDDENS, A., TURNER, J. et al., *La teoría social hoy*. Alianza Universidad: Madrid, 1998 [1987].
- WILLIS, Paul: *Aprendiendo a trabajar*. Editorial Akal: Madrid, 1988 [1978].
- WITTGENSTEIN, L.: *Los cuadernos azul y marrón*. Tecnos: Madrid, 1968.

¿Cómo enseñamos etnomusicología?

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA

INTRODUCCIÓN

Quienes nos hemos formulado esta pregunta alguna vez sabemos que no es posible responderla de manera exhaustiva, con conceptos o afirmaciones indiscutibles y mucho menos con propuestas definitivas. Por lo tanto, los párrafos que siguen sólo contienen algunas reflexiones en torno a este tema docente, derivadas de experiencias concretas y sensibles a la actual situación de la enseñanza superior en España.

La enseñanza de la etnomusicología puede verificarse en distintos entornos educativos que constituyen su primer condicionante. Si se excluyen situaciones y circunstancias ajenas a las instituciones del actual sistema general de educación, es posible detectar –o sugerir– actividades de transmisión del conocimiento etnomusicológico y sus valores en la escuela primaria (y aun antes, durante el ciclo preescolar) y en la secundaria, así como en distintos tipos de centros frecuentados por alumnado de todas las edades (incluidos los adultos y ancianos, por supuesto). Esta observación no concierne exclusivamente a los temas musicales –es decir, la enseñanza de la música–, sino a los que están de alguna manera vinculados con la investigación que muchos denominan hoy etnomusicológica. Preparar con alumnos audiciones críticas, reconstrucción de ceremonias y rituales, fiestas, expresiones musicales y coreográficas u otros eventos que fueron, son o podrían ser objeto de estudio; hacerlo prestando especial atención a los contextos históricos y socioculturales en los que se producen los modelos representados; proceder a su documentación sonora o audiovisual con distintos objetivos: éstas son sólo algunas de las infinitas tareas docentes en las que es posible aplicar principios y contenidos de la etnomusicología (como saben quienes han sido responsables en alguna medida de este tipo de actividades).

Pero la consideración minuciosa y crítica de este orden de realidades entre niños, adolescentes o adultos, que ocupa desde hace tiempo a estudiosos y docentes españoles –y algunos de cuyos resultados figuran regularmente en actas de congresos de la SIBE– no es el objetivo del presente texto, centrado de manera general en el nivel universitario y específicamente orientado al espacio que ocupa la etnomusicología en los actuales estudios de licenciatura. Queden para una futura ampliación de estas líneas las situaciones específicamente relacionadas con los niveles de master, doctorado y otros (como los títulos propios o los cursos de postgrado). Cabe precisar que algunos de los comentarios que siguen son aplicables a planes de estudio no universitarios, como el de los conservatorios superiores de música, que cuentan con un curriculum específico de etnomusicología y cuyo título es equiparable al de licenciado¹.

OBJETIVOS GENERALES

Como sucede con toda materia que ocupe un espacio en un plan de estudios de licenciatura (cabría corregir: con toda asignatura de cualquier nivel educativo), quienes se dedican a la enseñanza de la etnomusicología persiguen objetivos generales y específicos. Los que figuran en el presente apartado constituyen un reducido exponente del amplio abanico de posibilidades que plantea este sector temático (algo así como una “declaración mínima de intenciones”):

- Proporcionar a los alumnos una introducción a la etnomusicología, a través de la consideración crítica de los principales problemas afrontados por los estudiosos a lo largo de la historia de la disciplina y de la experiencia directa de un trabajo de investigación de enfoque etnomusicológico.

- Facilitar a los estudiantes el acceso a las principales fuentes (bibliográficas, sonoras, multimedia), así como el conocimiento y manejo de los recursos documentales de la materia.

1. El plan de estudios de Etnomusicología de los conservatorios superiores de Música –LOGSE– comprende 230 créditos distribuidos a lo largo de cuatro cursos y consta de una serie de asignaturas obligatorias (organizadas en cuatro apartados tipológicos), optativas y de libre elección (información de Lola Pérez, docente de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca). El plan de estudios en Historia y Ciencias de la Música de las universidades –LRU– es de segundo ciclo –dos años de duración– y prevé la aprobación previa de un primer ciclo (más algunas asignaturas denominadas complementos de formación) y de un examen de ingreso (destinado a evaluar el grado de competencias musicales de los aspirantes).

- Desarrollar un panorama de las principales áreas de investigación etnomusicológica y de las herramientas metodológicas y conceptuales que permiten su crecimiento.

- Motivar a los alumnos para que perfeccionen sus propias capacidades en función de las exigencias que encontrarán en los distintos campos de aplicación de sus estudios.

- Estimular en los educandos el amor por las manifestaciones humanas en relación con el desarrollo de las culturas musicales, el conocimiento de los pueblos y la tolerancia intercultural.

- Despertar inquietudes epistemológicas en los futuros operadores culturales (docentes, investigadores, críticos, programadores, gestores) y propiciar en ellos el desarrollo de actitudes valorativas críticas –y auto-críticas– constructivas.

- Favorecer el conocimiento de las propuestas desarrolladas por los estudiosos de la etnomusicología y de disciplinas afines, con el objeto de facilitar una superación de sus debilidades teóricas y errores de enfoque.

- Contribuir a una formación profesional de los alumnos que los habilite para desarrollar sus capacidades constructivas en un mundo caracterizado por veloces procesos de transformación, fuertes conflictos y continuas contradicciones sociales y políticas.

Puede advertirse en este listado la interacción entre procesos distintos: transmisión/recepción de conocimientos específicos, desarrollo de capacidades y estímulo de actitudes generales. Esta triple orientación invita a los docentes a no olvidar los principios que deben formar parte de su horizonte profesional en materia de compromiso con la sociedad a través de su trabajo con los estudiantes; principios que no difieren sustancialmente de los que sustentan la labor educativa en otros niveles etarios: el estímulo permanente de la creatividad, la crítica constructiva, la fijación de conceptos (injustamente desvalorizada por algunas corrientes pedagógicas) y el entusiasmo que caracteriza a la búsqueda del conocimiento.

ARTICULACIÓN Y EVALUACIÓN DE CONTENIDOS

A la hora de definir las modalidades de articulación de los contenidos específicos de la materia, se presentan varias alternativas, entre las cuales se ha seleccionado aquí la siguiente, formada por tres áreas temáticas generales:

1. Historia de las ideas y propuestas teóricas y prácticas en el ámbito de la investigación etnomusicológica.

2. Principios taxonómicos, metodológicos e interpretativos de la etnomusicología.

3. Metodología y práctica de la investigación etnomusicológica (métodos y técnicas).

La sección histórica no debería consistir en un listado de nombres, obras, fechas y escuelas o corrientes (el alumno puede acceder a este tipo de datos por otras vías, como fotocopias o archivos en soporte informático), sino en una serie de reflexiones guiadas por el docente en torno a problemas generales de la investigación musical y a las soluciones propuestas a lo largo del tiempo por determinados estudiosos.

Dentro de esta estrategia metodológica general encuentra particular espacio la preparación de un trabajo de investigación por parte de los alumnos a lo largo del curso² (y que constituye uno de los requisitos para aprobar la asignatura). El hecho de tener que enfrentarse a un reto de estas características constituye un poderoso estímulo para los estudiantes, quienes tienden a interpretar los diversos contenidos de la asignatura en función de su eventual aplicación al trabajo que deben realizar (con lo que se facilita tanto su asimilación como su evaluación crítica)³.

Además, si bien es cierto que la lectura analítica de textos enjundiosos estimula el pensamiento crítico, la vocación por los estudios etnomusicológicos suele despertarse durante esa etapa fundamental y enriquecedora de la investigación que es el trabajo de campo; y la asignatura proporciona un motivo consistente para la realización de una experiencia de este tipo. Ello no obsta para que se emprendan otras iniciativas, tales como la visita colectiva a un centro de documentación, museo o exposición, o la participación en un evento social en el que la música encuentre cabida (esto último con la debida prudencia dictada por las características del grupo de estudiantes en relación con el contexto humano del fenómeno a observar).

Conviene que los alumnos atraviesen la totalidad de las fases que caracterizan este tipo de trabajos (elección de tema, estudio de factibilidad, averiguaciones sobre el estado de la cuestión, elaboración del proyecto; formulación de los objetivos; contactos previos; preparación y realización del trabajo de campo; posterior descripción etnográfica; organización de los materiales; estudio de los mismos; aplicación de enfoques analíticos, comparativos e interpretativos; redacción de la monografía, con inclusión de materiales ilustrativos, bibliografía comen-

tada y conclusiones pertinentes; corrección guiada por el docente; determinación de aspectos por controlar y de pasos a seguir en la eventual prosecución del trabajo).

Más allá de las características que asuma este trabajo de investigación (individual o colectivo⁴, con temática de carácter autónomo o relacionado⁵, u otras alternativas), de la importancia relativa que el docente otorgue a determinadas etapas (búsqueda bibliográfica, documentación de campo, análisis de materiales, redacción de conclusiones, etc.) o del procedimiento de evaluación elegido (individual, colectivo, propuesto por los alumnos, negociado con el docente e incluso con determinados informantes, o de otro tipo), conviene que se lo presente como algo más que un ejercicio de enseñanza-aprendizaje y se lo asuma como una actividad propia de la realidad actual de la disciplina. Por este motivo es útil respetar normas y límites similares a los que encuentra un estudioso habitualmente, tales como el respeto de un número máximo de páginas (como si se tratara de un texto destinado a ser leído en un congreso o publicado en una revista científica⁶) o de determinadas normas bibliográficas.

También deberán aproximarse a la realidad los trabajos de menor envergadura que se soliciten a los estudiantes. En este sentido es útil recordar las eventuales ocupaciones profesionales de un etnomusi-

2. La articulación de la materia en ciclos o niveles a lo largo de varios años facilita enormemente la realización de este trabajo, ya que los alumnos pueden retomarlo tras sucesivas etapas de corrección y crítica, regresar al campo para someter a distintos tipos de control los resultados iniciales de su investigación y aplicar a los mismos las perspectivas interpretativas que deriven de su continuo contacto con bibliografía etnomusicológica o de otras disciplinas.

3. Obviamente, este trabajo debe ser resultado de un estudio original e inédito.

4. En los trabajos colectivos los alumnos ejercitan capacidades útiles para su futura actividad profesional, cualquiera que sea ésta. Es un error considerar que los futuros investigadores trabajarán solos y que, por lo tanto, no vale la pena orientar esfuerzos docentes hacia el desarrollo de sus competencias sociales.

5. De este segundo tipo son los trabajos de investigación que se articulan en proyectos colectivos, como sucede cuando todos o la mayoría de los alumnos de un curso –o de varios sucesivos– observan distintos aspectos o manifestaciones de una realidad compleja.

6. Ambas situaciones forman parte de la experiencia etnomusicológica española actual, como saben quienes han escuchado las comunicaciones de estudiantes en reuniones científicas o aquellos que han visto publicado el resultado de su trabajo iniciado como parte de la exigencia docente para aprobar una asignatura. A estas posibilidades van sumándose últimamente otras, como la publicación de trabajos de alumnos en páginas web o CD-Rom.

cólogo⁷ y proponer al alumno que el resultado de su trabajo respete la forma de catálogo de exposición, presentación discográfica o notas a un programa de concierto, por ejemplo⁸.

Si el trabajo de investigación y la presentación de textos breves como los señalados en el párrafo anterior poseen un indiscutible carácter formativo para los futuros profesionales de la etnomusicología, el examen oral o escrito como forma de evaluación debe ser sometido a cuidadosa consideración crítica antes de definir su formato y características. Aquí el campo de negociación no involucra sólo a los alumnos y el docente (o los docentes, si éstos son varios⁹), sino ante todo al responsable directo de la evaluación de la asignatura y los condicionantes institucionales del sistema educativo. El asunto es delicado y debe ser abordado desde una perspectiva de respeto hacia el estudiante y de conciencia de los objetivos docentes.

Para concluir esta consideración de los contenidos de la asignatura (sin agotar, ni mucho menos, las posibilidades del tema), se incluye aquí un listado de algunas áreas temáticas generales que confluyen en la etnomusicología, con la conciencia de su limitación y de los muchos flancos que ofrece a la crítica (como sucede con toda tentativa de deslindes disciplinarios): Musicología histórica¹⁰ (perspectiva diacrónica,

7. Sobre este punto ver MERRIAM, Alan: "Ethnomusicology Today", en *Current Musicology* 20, 1975, pp. 50-66 (algunos contenidos de este artículo, como aquellos relacionados con la oferta laboral que un etnomusicólogo encontraba durante los años setenta en los Estados Unidos, son señalados en CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología*. ICCMU : Madrid, 2003, cap. IX).

8. Si bien no se los menciona aquí explícitamente porque suelen formar parte de otras asignaturas del plan de estudios, la adquisición de competencias relacionadas con determinadas técnicas propias de la investigación etnomusicológica podrán ser evaluadas por medio de trabajos de distinto tipo (véase, como ejemplo, el caso de la transcripción y el análisis musicales, que requiere un tratamiento especial en todas las fases del proceso de enseñanza/aprendizaje).

9. La iniciativa de repartir el dictado de un curso universitario de etnomusicología entre varios docentes (para cuya consecución es posible implementar distintas estrategias) se revela sumamente productiva para los estudiantes, ya que a menudo les permite tomar contacto con distintos enfoques de la disciplina (lo cual responde a una realidad harto conocida por los profesionales de la misma). Tanto si se trata de una situación permanente (la planificación de una docencia compartida a lo largo de un curso) como si se genera en circunstancias esporádicas y más o menos inesperadas (visitas de profesores, congresos, etc.), el fenómeno debe ser comentado con los alumnos para valorar de manera conjunta sus ventajas e inconvenientes en relación con el contexto institucional y educativo en el que se produce.

10. Sobre diversas aproximaciones y convergencias entre disciplinas de la investigación musical, ver CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología...*, cap. XVIII.

periodizaciones, compositores, público, intérpretes, sistemas musicales, géneros, repertorios, análisis musical, transcripción de notaciones y tablaturas, instrumentos musicales¹¹), antropología (metodologías del trabajo de campo, observación participante, mito / ritual, uso / función, poder / prestigio, continuidad / cambio, invención de la tradición), psicología (procesos cognitivos, configuración de significaciones, aprendizaje / enculturación, área afectivo-emocional), lingüística-semiología (en temas tales como la tripartición semiológica, el ámbito del significado, la interacción entre *langue* y *parole*, los códigos o las gramáticas generativas), sociología (articulación del consenso, medios de comunicación, globalización / homogeneización / diversificación, políticas culturales, subculturas, etnicidad, migraciones, negociación de identidad social), musicoterapia (estados alterados de conciencia, *ethos*, poder y efectos de la música, sus usos terapéuticos)¹².

Todos los “etcétera” son posibles en el listado anterior, así como los traslados de temas entre disciplinas o la inclusión de otras aquí no mencionadas por obvias (como la geografía o la historia). Es posible –y conveniente– intentar correcciones en este tipo de elencos; de ninguna manera lo es el ignorar sus componentes.

LA ETNOMUSICOLOGÍA EN EL ESPACIO EUROPEO DE EDUCACIÓN SUPERIOR (EEES)

Recientemente, los profesores con docencia en la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música de las universidades españolas han conseguido, mediante un esfuerzo de aproximación de criterios y por medio de un estudio en el que figura –entre otras– la situación laboral de los titulados de los últimas seis promociones, consensuar una propuesta acorde con las actuales exigencias de la ANECA¹³ en materia de conver-

11. Diversas sub-disciplinas y técnicas están presentes en este apartado, como la organología o la paleografía musical; otros ámbitos y enfoques, así como perspectivas de reciente desarrollo no mencionadas aquí, lo completan.

12. Estas áreas intervienen de varios modos en los estudios específicos. Por ejemplo, en una investigación sobre instrumentos pueden confluir los siguientes enfoques: musicológico (repertorios, géneros, asociación con otros instrumentos, sistemas de notación...), organológico (morfología, procesos de construcción...), antropológico (uso, función, poder,...), psicológico (aprendizaje, enculturación...), biológico (mecanismos cognitivos, relaciones kinéticas), sociológico (asociaciones del sonido, papel social, prestigio ...), y también filosófico, musicoterapéutico, religioso, económico...

13. Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación.

gencia europea, gracias a lo cual han obtenido de esta agencia la subvención para elaborar el libro blanco de la titulación, lo cual, si se considera el contexto previo –la intención del Ministerio de Educación de convertir los planes de estudio de segundo ciclo automáticamente en master–, constituye una novedad esperanzadora.

Corresponde ahora a los encargados de convergencia en la APMUE¹⁴ coordinar los esfuerzos de sus miembros para cumplir con las exigencias de programación del nuevo plan de estudios en los plazos exigidos por el Gobierno. Los profesores universitarios de etnomusicología colaborarán en esta empresa que involucra a sus colegas de esta institución y que debería conducir a la obtención del reconocimiento del título de grado. Si esto se consigue, será posible emprender la elaboración de propuestas relativas a los estudios de postgrado y para ese momento convendrá que los etnomusicólogos hayamos reflexionado –y dialogado– sobre los perfiles profesionales de nuestra disciplina que deseamos proponer al Ministerio de Educación a través de un plan de estudios de ese nivel. Dicha propuesta deberá articularse sobre la base de la organización previa de titulaciones de grado y podrá –deberá– contemplar todos los aspectos formativos requeridos por un perfil de etnomusicólogo actualizado y con perspectivas de inserción laboral en los más altos niveles de especialización.

Un ejemplo del tipo de competencias académicas¹⁵ cuyo desarrollo se proponen estimular los profesores de música de las universidades españolas a través de su labor docente en el plan de estudios al que conduzca el actual proceso de convergencia europea, es el siguiente, que se presenta aquí casi a manera de documento de trabajo o invitación a la lectura crítica:

- identificar y reconocer elementos del lenguaje musical,
- adquirir una conciencia crítica de la relación entre los acontecimientos y procesos del ámbito musical en el pasado y presente de las sociedades,
- comprender los principales conceptos, formas y géneros en las culturas musicales e identificar su problemática,

14. Asociación de Profesores de Música de Universidades Españolas, actualmente dirigida por el profesor Xosé Aviñoa.

15. Las competencias académicas están directamente relacionadas con el contenido del plan de estudios, las competencias docentes son aquellas necesarias para transmitir y evaluar las anteriores y las competencias profesionales son las requeridas por el mercado laboral.

- comprender las manifestaciones de las culturas musicales de tradición oral –admitiendo que tal realidad exista de manera identificable, o matizando y ampliando esta caracterización– y emplear los mecanismos metodológicos adecuados para su investigación y difusión,
- identificar, conocer e interpretar las ideas clave en el desarrollo del pensamiento estético y crítico de la música, independientemente de la cultura considerada,
- reconocer los signos notacionales de la música y comprender su relación con la tecnología de la edición musical¹⁶,
- comprender las manifestaciones de las músicas populares en su contexto social y cultural,
- adquirir conciencia de la variedad metodológica y técnica en los estudios de otras ciencias humanas (historia del lenguaje, historia del arte, antropología, sociología, filosofía, etc.),
- inculcar mediante estrategias didácticas la comunicación de los principios de la música a personas no expertas en la materia o pertenecientes a ámbitos socioculturales ajenos al considerado¹⁷,
- conciencia de los fundamentos físicos de la acústica musical y de la organología,
- conocimientos relacionados con la conservación y preservación de documentos sonoros,
- conciencia de los fundamentos fisiológicos de la percepción del sonido,
- conceptos y tipologías del pasado y de la actualidad en las artes performativas de distintas culturas,
- conocimientos relacionados con la legislación sobre música: derechos de autor, propiedad intelectual, uso y difusión de obras musicales¹⁸,
- conciencia del necesario dominio de idiomas y conocimiento de códigos para la comprensión de culturas musicales ajenas a la propia.

16. Incluso un ítem como éste, en principio pensado en función de las asignaturas de paleografía musical de Occidente, es aplicable a no pocos contenidos etnomusicológicos.

17. En este punto se recuerda una de las principales funciones del etnomusicólogo en cuanto traductor o intérprete intercultural, es decir, como mediador de conocimiento entre culturas.

18. También en este ítem se incluye la diversidad de situaciones en las distintas áreas y naciones. Organismos internacionales como la UNESCO llevan varias décadas trabajando sobre estos delicados asuntos y produciendo documentos que son fruto de la interacción de distintos agentes sociales en numerosos países.

- conocimiento de los conceptos fundamentales de teoría musical elaborados por las principales civilizaciones y capacidad para comprender los de los grupos humanos que se proponga estudiar en el futuro,
- conciencia del valor y de la función sociales de la música y de los músicos en las diferentes sociedades,
- comprender y valorar las ventajas e inconvenientes de los métodos de análisis musical en diversos contextos y grupos humanos,
- identificar el impacto de la cultura musical en las actividades económicas y comprender el funcionamiento empresarial¹⁹.

El lector notará que en este listado se hace hincapié en determinado tipo de competencias específicas: ello es debido a que se trata de una leve adaptación del que elaboraron los profesores de Historia y Ciencias de la Música de una universidad española (la de Valladolid) a partir del modelo propuesto por los docentes del plan de estudios en Historia (General)²⁰. Puesto que la mayor parte de las asignaturas de etnomusicología se encuentran integradas en el curriculum de Musicología (que, por exigencias de la LRU²¹ recibió durante los años noventa la otra denominación), es necesario articular las competencias perseguidas por las mismas en dicho plan de estudios, que ya no limitará sus perfiles a los que posee actualmente, sino que los ampliará para permitir la formación de profesionales con un rango formativo más amplio (y, por ende, con perspectivas laborales más variadas). No se olvide que el título de grado europeo pretende favorecer una formación de carácter general y orientada al desarrollo de una serie bastante amplia de competencias específicas.

El modelo propuesto por la ANECA a las universidades españolas para la elaboración de los planes de estudio es el del proyecto *Tuning Educational Structures in Europe*, realizado por más de cien universidades, coordinado por las Universidades de Deusto (España) y de Gronin-

19. Estas y otras competencias fueron evaluadas por los autores del listado en función de cada uno de los perfiles profesionales a los que se espera que conduzca el plan de estudios propuesto.

20. La propuesta de Valladolid, que luego fue estudiada por la comisión directiva de la APMUE e integrada, junto con las de otras universidades, en un proyecto único mucho más completo y articulado, incluye también los listados de Conocimientos Disciplinarios y Competencias Profesionales (relativos al “saber” y al “saber hacer”, respectivamente)

21. Es decir, para evitar homologías de denominación con el plan de estudios del Conservatorio Superior de Música.

gen (Países Bajos) y apoyado por la comisión Europea²². Curiosamente, uno de los principales significados del vocablo inglés *tuning* elegido por los responsables del proyecto es de tipo musical [afinación, afinando] y responde a la intención de “reflejar la idea de que las universidades no están buscando la armonización de sus programas o cualquier otra clase de curriculum europeo unificado, normativo o definido, sino simplemente puntos de acuerdo, de convergencia, de entendimiento mutuo, y por lo que supone de puesta a punto de la universidad europea frente al reto de Bolonia. La protección de la rica diversidad de la educación europea ha sido fundamental en el proyecto *Tuning* desde sus comienzos y el programa bajo ningún aspecto busca restringir la independencia de académicos o especialistas o perjudicar la autoridad local o nacional. Los objetivos son completamente diferentes: *Tuning* busca puntos comunes de referencia”²³.

Dicha búsqueda de elementos comunes de referencia, centrada en competencias y destrezas basadas en el conocimiento con el objeto de permitir la movilidad de profesionales en los países de la Unión Europea, “deja espacio para la diversidad, la libertad y la autonomía”. Sus responsables esperan...

– “fomenta[r] la transparencia en los perfiles profesionales y académicos de las titulaciones y programas de estudio y favorecer un énfasis cada vez mayor en los resultados (...),

– desarrollar el nuevo paradigma de educación primordialmente centrada en el estudiante y la necesidad de encauzarse hacia la gestión del conocimiento (...),

– [responder a] las demandas crecientes de una sociedad de aprendizaje permanente y de una mayor flexibilidad en la organización del aprendizaje (...),

– [alcanzar] mayores niveles de empleabilidad y de ciudadanía (...),

– [dar] un impulso a la dimensión europea de la educación superior (...) y

22. Los resultados de este proyecto han sido publicados en GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning Educational Structures in Europe, Informe Final Fase Uno*. Universidad de Deusto / Universidad de Groningen: Bilbao, 2003 (edición en castellano).

23. GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning* p. 27. El proyecto *Tuning*, cuyos resultados son citados aquí por motivos de pertinencia, no contiene las directrices del EEES, sino que intenta promover “el debate y la reflexión sobre las competencias a nivel europeo, desde una perspectiva universitaria, con un enfoque de áreas temáticas al mismo tiempo que ofrece un camino a seguir” (p. 102).

– [suministrar] un lenguaje más adecuado para el intercambio y el diálogo con los interesados²⁴.

Para encaminarse hacia la consecución de estos objetivos, los responsables del proyecto plantean –una vez más en la historia de la pedagogía y la política educacional– la cuestión del cambio de paradigma enseñanza-aprendizaje, desplazando del centro del mismo al docente y colocando en su lugar al estudiante: “La ‘sociedad del conocimiento’ es también la ‘sociedad del aprendizaje’. Esta idea está íntimamente relacionada con la concepción de la educación dentro de un contexto más amplio: educación continua, donde el individuo necesita ser capaz de manejar el conocimiento, actualizarlo, seleccionar lo que es apropiado para un contexto determinado, estar en permanente contacto con las fuentes de información, comprender lo aprendido de tal manera que pueda ser adaptado a situaciones nuevas y rápidamente cambiantes²⁵. Se regresa al ideal de la educación para el cambio, centrada en el aprendizaje y encaminada a obtener resultados del mismo. El ambicioso plan elaborado por el proceso de Bolonia y expresado en el comunicado de Praga (dos reuniones internacionales de expertos que se han convertido en referencias permanentes) intenta articular un “sistema de titulaciones comparables y comprensibles [a través de dos ciclos principales de estudios] (...) para que los ciudadanos puedan usar sus cualificaciones en todo el Espacio Europeo de Educación Superior²⁶”.

Además del Crédito Europeo, el Suplemento al Título y otras herramientas cuya definición –por conocida– ya no es necesario repetir aquí, el actual proyecto de Convergencia Europea –que no se basa en modelos cerrados de determinados países, sino que pretende que éstos vayan generando sus vías de aproximación de manera paralela²⁷– contempla la elaboración de planes de estudio que desarrollen competencias genéricas y específicas. Las primeras son de carácter general y, según los responsables del proyecto *Tuning*, admiten una subclasificación (en la que se han incorporado las siguientes, que conformaron un cuestionario elevado a graduados y empleadores de distintos países europeos:

24. GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning...*, pp. 33-41.

25. GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning...*, p. 71.

26. GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning...*, p. 77.

27. Sería más correcto escribir: “convergente hacia puntos de contacto”, valga la redundancia.

“Competencias instrumentales:

- Capacidad de análisis y de síntesis.
- Capacidad de organizar y planificar.
- Conocimientos generales básicos.
- Conocimientos básicos de la profesión.
- Comunicación oral y escrita de la propia lengua.
- Conocimiento de una segunda lengua.
- Habilidades básicas de manejo del ordenador.
- Habilidades de gestión de la información (habilidad para buscar y analizar información proveniente de fuentes diversas).
- Resolución de problemas.
- Toma de decisiones.

Competencias interpersonales:

- Capacidad crítica y autocrítica.
- Trabajo en equipo.
- Habilidades interpersonales.
- Capacidad de trabajar en un equipo interdisciplinar.
- Capacidad de comunicarse con expertos de otras áreas.
- Apreciación de la diversidad y multiculturalidad.
- Habilidad de trabajar en un contexto internacional.
- Compromiso ético.

Competencias sistémicas:

- Capacidad de aplicar los conocimientos en la práctica.
- Habilidades de investigación.
- Capacidad de aprender.
- Capacidad de adaptarse a nuevas situaciones.
- Capacidad de generar nuevas ideas (creatividad).
- Liderazgo.
- Conocimiento de culturas y costumbres de otros países.
- Habilidad para trabajar de forma autónoma.
- Diseño y gestión de proyectos.
- Iniciativa y espíritu emprendedor.
- Preocupación por la calidad.
- Motivación del logro”.

“Los miembros de *Tuning* tradujeron los cuestionarios a los 11 idiomas oficiales de la Unión Europea. Cada universidad envió los cuestionarios y recibió las respuestas de los graduados y empleadores y los remitió a la Universidad de Deusto donde fueron procesados”²⁸.

El siguiente párrafo abunda en los conceptos anteriores al especificar la diferencia entre competencias genéricas y competencias específicas del área (habilidades y conocimientos): “Cuando hablamos de competencias genéricas nos referimos a cosas como la capacidad de análisis y síntesis, conocimientos generales, conocimiento de la dimensión europea e internacional, capacidad para el aprendizaje independiente, cooperación y comunicación, tenacidad, capacidad de liderazgo, capacidad de organización y planificación. En otras palabras, estamos hablando de cualidades útiles en muchas situaciones, y no sólo de las relacionadas con el área específica. Además, la mayoría de ellas pueden ser desarrolladas, incentivadas o destruidas por unas metodologías y modelos de enseñanza/aprendizaje adecuados o inadecuados.”

“Además de estas competencias genéricas –que esperamos sean desarrolladas en todos los programas de estudio– cada curso deberá intentar fomentar unas competencias más específicas relacionadas con el área (habilidades y conocimientos). Las habilidades relacionadas con el área son los métodos y técnicas relevantes de las distintas áreas de la disciplina, por ejemplo análisis de antiguos manuscritos, análisis químicos, técnicas de muestreo, etc., según el área.”

“Los conocimientos teóricos y prácticos y/o experimentales relacionados con el área incluyen los contenidos concretos, es decir, conocimiento de datos concretos relacionados con la disciplina, modos de enfocar y resolver los problemas, conocimientos de la historia de la disciplina y de los últimos avances en el campo, etc. También aquí deberá hacerse un análisis de las prioridades y niveles requeridos para cada tipo de conocimiento relacionado con la disciplina con el fin de diseñar un programa de estudio satisfactorio”²⁹.

Si bien los responsables del proyecto *Tuning* elaboran dos listados ejemplificatorios de resultados del aprendizaje relacionados con el área de estudio (es decir, de competencias específicas) para los ciclos primero y segundo respectivamente³⁰, aquí se reproduce sólo el primero de ellos,

28. GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning...*, pp. 83-84.

29. GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning...*, p. 256.

30. Dichos listados constituyen una suerte de declaración de principios generales y por tal motivo no contienen rasgos propios de disciplinas concretas, sino aquellos que son aplicables a todas, aunque se trate de competencias específicas.

objetivo prioritario del profesorado universitario español en esta fase del proceso de convergencia europea: “Se sugiere aquí que, en general, una vez finalizado el primer ciclo, el estudiante debería ser capaz de:

- Demostrar que está familiarizado con el origen y la historia de su disciplina principal;
- Comunicar los conocimientos básicos adquiridos de un modo coherente;
- Contextualizar las nuevas informaciones e interpretaciones;
- Demostrar su comprensión de la estructura global de la disciplina y la relación entre sus subdisciplinas;
- Demostrar su comprensión de los métodos de análisis crítico y desarrollo de teorías y aplicarlos;
- Aplicar con precisión los métodos y técnicas relacionados con la disciplina;
- Demostrar conocer la naturaleza de la investigación relacionada con la disciplina;
- Demostrar sus conocimientos sobre la verificación de teorías científicas a través de la experimentación y la observación”³¹.

Si se ha concedido tanto espacio a los materiales elaborados por el proyecto *Tuning* es porque éste ha sido propuesto por la ANECA a las universidades como documento de trabajo. Ahora el lector debería retroceder a los primeros párrafos del presente texto para leer las propuestas elaboradas por su autor antes de conocer dicho proyecto y someterlas a revisión crítica con valor heurístico. Puesto que lo que aquí se presenta es tarea de todos aquellos que nos dedicamos a la docencia en etnomusicología³², parece oportuno cerrar este apartado invitando a la reflexión acerca de la eventual utilidad y pertinencia de los objetivos citados aquí, así como sobre los demás aspectos de la enseñanza de la disciplina. Sería muy útil activar el diálogo de quienes cuentan con experiencia en este ámbito de actividades para intercambiar pareceres y propuestas en todos los niveles (desde los objetivos más generales hasta las metodolo-

31. GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning...*, p. 257.

32. Lo que en estos momentos es una obligación para los profesores universitarios de la materia también puede constituir una invitación a todos los docentes de otros ámbitos y niveles y en general a los interesados en el tema: sus sugerencias y propuestas aportarán riqueza de perspectivas y enfoques a quienes estamos implicados de una manera más directa hoy en el proceso de creación conjunta de un Espacio Europeo de Educación Superior.

gías más concretas). Algo que se inició en España por varias vías (se recuerde la reunión de docentes universitarios de etnomusicología en Madrid hace algunos años, por ejemplo), pero sobre lo que es necesario seguir trabajando (algunas propuestas consensuadas en aquella ocasión, como la activación de un sistema de intercambios docentes, aún esperan su puesta en funcionamiento).

CONCLUSIÓN

Si bien en este texto no se han abordado todos los aspectos que demanda o sugiere su título³³, se invita a todo docente de etnomusicología que lo lea a reflexionar sobre los aspectos que considere importantes y a imaginar mejoras que redunden en beneficio de su propio trabajo, pero también para proponerlas a sus colegas en las ocasiones que se le presenten y a través de los medios que se lo permitan. El siguiente listado concluye estas consideraciones y, como los anteriores, constituye otra invitación al lector: la de someterlo a revisión (para descartar aquello que considere inútil o improcedente) y enriquecerlo con las ampliaciones que considere necesarias o convenientes. Se trata de algunas posibles actividades e iniciativas destinadas a complementar la tarea docente específica en el campo de la etnomusicología; ninguna es nueva y algunas ya cuentan con cierta tradición en nuestro medio, pero no está de más recordarla a los investigadores que han comenzado recientemente su actividad en España:

- constitución de grupos de estudio (en el ámbito de la SIbE o de otras sociedades),
- intercambio de docentes y de materiales didácticos,
- realización de traducciones de textos fundamentales de la disciplina, para uso de los alumnos³⁴,
- promoción de encuentros de discusión (congresos y simposia) y de cursos de perfeccionamiento,

33. Por ejemplo, el tema de los auxiliares de la docencia no es baladí y debe ser afrontado por el docente antes del comienzo de todo curso para constatar la disponibilidad y el grado de importancia de los recursos docentes propios del dictado de toda asignatura (pizarra lisa y pentagramada, apuntes, gráficos, ilustraciones, etc.) y los que son propios de la que nos ocupa: equipos de reproducción de sonido e imagen, instrumentos musicales para ejemplificar elementos y estructuras musicales, equipos de grabación de sonido e imagen, hardware y software informático, etc.

34. Un modelo digno de imitación es el libro coordinado por CRUCES, Francisco: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta: Madrid, 2001.

– interacción con sociedades, instituciones e investigadores de otros países (para facilitar el intercambio científico y promocionar el perfeccionamiento de los estudiantes y jóvenes investigadores),

– ... (espacio de invitación al lector para rellenar con bolígrafo, lápiz o teclado de ordenador).

Valladolid, 4 de octubre de 2004

BIBLIOGRAFÍA

CRUCES, Francisco: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta: Madrid, 2001.

CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología*. ICCMU: Madrid, 2003, cap IX.

GONZÁLEZ, Julia y Robert WAGENAAR (eds.): *Tuning Educational Structures in Europe, Informe Final Fase Uno*. Universidad de Deusto / Universidad de Groningen: Bilbao, 2003 (edición en castellano).

MERRIAM, Alan: "Ethnomusicology Today", en *Current Musicology* 20, 1975, pp. 50-66.

El estudiante del Conservatorio Superior de Música de Aragón como objeto de estudio. Un perfil musical

RUTH GIL
BEATRIZ PÉREZ
REBECA PINA
IRENE SAN MARTÍN¹

INTRODUCCIÓN

La idea de escoger a nuestros propios compañeros del Conservatorio Superior de Música de Aragón nos ha resultado interesante por las características que el propio estudio conlleva. La vida musical, gustos, inquietudes, utilidades, visión de futuro, valores, experiencia, implicación, identificación, simbolismos, actitudes, aptitudes, sentimientos, etc... son algunos de los aspectos estudiados con el fin de poder realizar un “modelo” que nos muestre la actual realidad humana en un entorno social y cultural tan concreto. Un perfil que nos presenta los rasgos más característicos, la vivencia musical y el rol de la música en las vidas de unos futuros especialistas en las diferentes ramificaciones profesionales que el actual sistema educativo musical ofrece. Un trabajo que nos aporta un conocimiento más profundo del entorno en el que nosotras mismas estamos incluidas. Un perfil con el que puedan identificarse, de una u otra forma, la gran mayoría de nuestros compañeros, intentando homogeneizar en éste esa realidad claramente heterogénea, observable en el análisis de nuestras dos fuentes básicas de información: encuestas estructuradas en torno a preguntas cerradas y entrevistas de carácter más abierto.

METODOLOGÍA

Dentro de nuestra investigación se pueden apreciar dos etapas, comunes a toda investigación etnográfica: el “trabajo de campo” y la “investi-

1. Tenemos que añadir el nombre de dos compañeros que formaron parte del equipo de trabajo en el curso 2002/2003 y que participaron en la elaboración, repartición y análisis de las encuestas. Estos compañeros son: Jaime Rebenaque y Esther Fantova.

gación de despacho”. La “investigación de campo” incluiría, en este caso concreto, una observación, una interacción de los investigadores con sus informantes y una recolección de datos a través de dos técnicas: encuestas de carácter cerrado y entrevistas personales de tipo colectivo. Mientras que la “investigación de despacho” comprendería la transcripción, clasificación, análisis e interpretación de los datos recogidos.

El método utilizado en este trabajo se fundamenta en las encuestas y las entrevistas verbales, con el objetivo de recoger datos fiables y precisos de los propios compañeros de nuestro centro, basado en una perspectiva “emic”. Dado que los miembros del equipo de trabajo pertenecían y pertenecen al grupo social estudiado, fue necesario el adoptar en ciertos momentos de la investigación una visión “etic” para poder alejarse de la subjetividad que la situación personal conllevaba. Alguien podría pensar que nuestra investigación podría encuadrarse dentro de un paradigma positivista. Sin embargo, nos hemos esforzado por aplicar, en la medida que nos ha sido posible, el paradigma hermenéutico siendo conscientes de que el conocimiento de la realidad está supeditado a la interpretación dentro de un contexto en el que se produce.

La elaboración de las encuestas está basada en el modelo de A. P. Merriam², en el que diferencia cuestiones relativas a la concepción, funciones, comportamientos, usos, aprendizaje, etc... de los que se consideró oportuno establecer cinco bloques a la encuesta facilitada a los alumnos, los cuales nos pudiesen dar una visión acerca de: las preferencias musicales que abarcasen temas relacionados tanto a la “música culta” tanto a la “música popular”, la necesidad de la música en la vida de cada uno de los informantes, la actitud activa o pasiva de los estudiantes, siempre en relación con la música, la implicación en su formación y su vida como músico en su propio entorno, los conocimientos musicales sobre cualquier tipo de música y su instrumento y la opinión sobre la valoración de la música, los músicos, la sociedad, la competitividad, etc...

Tras un primer análisis de las encuestas, y teniendo en cuenta los temas centrales de éstas y algunas de las respuestas obtenidas en ellas, se diseñó la entrevista en base a esta información. Preguntas de carácter más abierto que posibilitaran la explayación sobre los temas propuestos como otro surgidos en el transcurso de las entrevistas. Se optó por organizar “grupos de discusión” en lugar de realizar entrevistas personales,

2 . MERRIAM, Alan: *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press: Evanston, Illinois, 1964.

de carácter individual, que permitiesen el diálogo entre los informantes que conformaban el grupo.

PERFIL

Muchas han sido las distintas áreas tratadas a lo largo de las encuestas y entrevistas, cuyo análisis nos permitió la realización de unas gráficas significativas y la obtención de ese primer y primordial objetivo que el equipo de trabajo se marcó: lograr perfilar un contorno a la figura del estudiante de música del Conservatorio de nuestra ciudad.

Datos biográficos

Una forma sencilla, clara y práctica con la que obtener los datos personales y técnicos de los alumnos encuestados era a través de la cumplimentación de lo que nosotros denominamos “ficha técnica” y que adjuntamos al bloque de la encuesta. Nombre, apellidos, edad, especialidad, curso, etc... son algunos de los ítems incluidos en esta ficha.

Como podemos observar, nuestro alumno rondaría los 21 años de edad, o bien se movería en una franja de entre 19 a 26 años, lo cual nos muestra que el alumnado de nuestro centro es joven, superando en gran medida la mayoría de edad. Posiblemente nos encontraríamos ante un alumno de sexo masculino debido a la discreta mayoría de hombres respecto a mujeres, que cursaría el 2º curso LOGSE, dato que se vio modificado en el curso académico 2003/2004³. Realizaría estudios de cualquiera de estas tres posibles especialidades, en el siguiente orden: violín, musicología o piano. Estaríamos hablando de un alumno que muy posiblemente procedería de cualquier punto de la Comunidad Autónoma de Aragón o, aunque en menor medida, tanto de la capital española como de Comunidades Autónomas limítrofes a Aragón. Aunque seguramente se tomaría sus estudios musicales de forma prioritaria en su formación profesional, podría existir una pequeña posibilidad de que compatibilizase éstos con otros estudios superiores de carácter universitario, además de sincronizar sus estudios con pequeños trabajos remunerados. Resumiendo, una persona joven, comprometida con sus estudios musicales y dinámico tanto en su vida académica como en la profesional.

3. Teniendo en cuenta los datos proporcionados por el centro en este curso académico 2003/2004, nuestro modelo de alumno estaría actualmente cursando el primer curso LOGSE.

Gustos musicales

Para gustos están los colores y ante el amplio y rico muestrario de estilos musicales urbanos, nuestro alumno se decantaría en mayor o menor medida por aquellos más aceptados y característicos de nuestra sociedad, es decir, desde el “pop” hasta las versiones más *light* del “rock”, pasando por el “jazz”, “flamenco” y el gran abanico de posibilidades que la “música comercial” nos ofrece. Nos ha sorprendido el encontrarnos, en algunas de las encuestas, respuestas que incluían estilos que en un principio podrían considerarse muy distantes, por ejemplo: “Pop británico, música antigua, música electrónica” (encuesta núm. 22). Estos gustos musicales poco hubiesen cambiado a lo largo de su vida, una ligera variación pudiera haberse dado principalmente en el paso de la adolescencia a la madurez, sin modificar íntegramente sus preferencias, como podemos observar en las respuestas de algunos alumnos: “A los 17 años” (enc. 9), “14-15 años” (enc. 49) o “adolescencia” (enc. 11).

La relación que este hipotético alumno tendría con sus amistades incluiría la compatibilidad en cuanto a gustos musicales. Dentro de su vida en el Conservatorio, se sentiría agrado con el repertorio que en éste interpreta por las exigencias curriculares y necesidades de su formación. Se decantaría claramente por la interpretación colectiva, tanto en “música culta” como en el resto de estilos musicales. Poseería una discografía que podríamos calificar como amplia en cuanto a número y variada en cuanto a estilos, exceptuando la “música tradicional” y las diferentes variedades de “músicas del mundo” por las que no se sentiría verdaderamente intrigado. Poseería una rica actividad musical como las encuestas nos reflejan: “canto en coros, dirijo un coro y doy clases de música” (enc. 20), “Toco con una orquesta en bodas, cenas...” (enc. 42), pudiendo pertenecer a algún tipo de agrupación musical, de la cual, probablemente, participaría de la composición o arreglos de los temas interpretados por ésta. Se sentiría ilusionado con sus estudios y le gustaría dedicarse profesionalmente a la música, pero, siendo realista, se da cuenta de que esta opción no es la más factible recién terminados sus estudios superiores, puesto que cree que la cualificación, y preparación para una dedicación plena y profesional no es la suficiente, viendo como una de las más probables salidas profesionales, la docencia.

Actividad musical

Como ya hemos comentado con anterioridad, la actividad musical que este hipotético alumno poseería, no se limitaría a la relacionada con

el centro, sino que sería mucho más amplia, asistiendo a conciertos de todo tipo de músicas, con una frecuencia de entre 1 a 10 conciertos al trimestre. Su inquietud personal le haría completar su formación con la asistencia, de una manera prácticamente regular, a cursos, concursos y congresos de nivel nacional, y escasamente de nivel internacional, relacionados principalmente con su especialidad. Cierto es que podríamos considerar su actitud frente a la música de una forma activa, en comparación a la actitud que mostraría de cara a la vida del propio centro, donde se limitaría a recibir sus clases.

Conocimientos musicales

En lo que a conocimientos puramente musicales se refiere, mostraría un mayor dominio acerca de aquellas épocas con las que se sentiría identificado: “Romanticismo”, “Clasicismo” y “Barroco”. Puesto que mostraría poca afinidad con la “música étnica”, el desconocimiento prácticamente total, de otros sistemas musicales ajenos al occidental no resultaría insólito, dada también la gran imprecisión con la que han contestado los pocos alumnos que lo han hecho: “C. Americano” (enc. 7), “el no occidental” (enc. 47), y “algo de indígena-nativo” (enc. 25).

Opiniones sobre la música

En cuanto a la opinión que tendría sobre la música, juzgaría que cualquier persona puede tocar un instrumento aunque sea de manera no profesional, claro está que daría mayor importancia al estudio reglado de la música, que al adquirido de una forma autodidacta.

Se sentiría infravalorado por la sociedad, ya que ésta, según su criterio, le consideraría más como un simple artista y no como un verdadero profesional. Defendería la idea de que tanto música como sociedad se influyen mutuamente, siendo consciente de las cualidades de la música para transmitir y producir sensaciones y sentimientos en las personas, creando un sentimiento de identidad colectiva y, en ocasiones, hasta pudiendo marcar diferencias sociales. Reconoce y es consciente de que para sobrevivir en el mundo de la música hay que trabajar duro, puesto que la competitividad que en éste es apreciable reduce las posibilidades del futuro. Y para concluir, consideraría que la capacidad de valorar y evaluar la música, es decir, cualquier manifestación de ésta en la sociedad, debería pertenecer a todo el mundo y no únicamente a los doctos en la materia.

REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO

Con este apartado se quiere hacer hincapié en tres momentos de particular relevancia que surgieron a lo largo del trabajo. Éstos se pueden considerar como una aportación que posibilite la continuación de este estudio por diversos caminos que puedan o no surgir de una revisión del mismo y de los puntos que aquí se exponen.

Entrada en el campo

Teniendo en cuenta que el equipo de trabajo formaba parte del mismo entorno estudiado, la entrada en el campo no resultó excesivamente dificultosa. No obstante resultó útil la figura del “portero” (compañeros, amigos e incluso profesores) para poder acceder al máximo número de informantes. Sin ser totalmente conscientes de ello, se establecieron tres niveles de “porteros” gracias al “rapport” que los miembros del equipo tenían con cada uno de ellos. En primer lugar encontramos a miembros de la Junta Directiva del centro y también al profesor titular de la especialidad en ese curso académico 2002/2003. En el segundo nivel se encontrarían algunos profesores de diversas asignaturas impartidas en el centro permitiéndonos el acercamiento a los alumnos de una forma algo más directa. Y por último, que no por ello menos importante, se encuentran ciertos alumnos que nos abren las puertas a la comunicación con el resto de sus compañeros de especialidad.

Problemática surgida: Dificultades a la hora de crear expectación hacia nuestro trabajo

Un obstáculo a superar fue conseguir el interés hacia nuestro trabajo por parte de los alumnos mostrando éste como algo atractivo, curioso y distinto al resto de actividades desarrolladas en el centro. A esto le tenemos que añadir la dificultad de contactar con nuestros compañeros debido a la diversidad y saturación horaria que los estudios musicales LOGSE plantean. Ante estas situaciones creímos conveniente el elaborar un modelo de encuesta cerrada que facilitase lo máximo posible su cumplimentación sin necesidad de “robar” demasiado de ese valioso tesoro que es para nosotros el tiempo. Tras un primer intento fallido de encuestas devueltas y una segunda entrega de éstas, tuvimos que adoptar un rol similar al del “cobrador del frac”, casi persiguiendo a los alumnos por los pasillos del centro, de una manera personal e individualizada, para que nos entregasen las encuestas contestadas. Cabe destacar la importancia del bar o cafetería como espacio potenciador de la interacción

social entre los miembros del equipo de trabajo y nuestros informantes. Aprovechándonos de ese ambiente más distendido que nos proporcionaban las paredes y el entorno de este espacio, conseguimos motivar a nuestros compañeros y obtener puntualizaciones a sus respuestas que resultaban interesantes para el transcurso de nuestra investigación.

Una situación similar tuvimos que afrontar a la hora de realizar unas entrevistas. Sin apenas ser conscientes de ello, nuestro rol de “cobrador del frac”, se vio transformado en un papel de “plañideras” a la hora de conseguir la colaboración, algo escasa teniendo en cuenta nuestros objetivos, para la realización de las entrevistas. Debido principalmente a la época en la que nos vimos forzadas a realizar éstas, y bajo la presión de un final de curso excesivamente denso tanto para nosotros como para aquellas personas que en un principio se habían comprometido a colaborar, el número de informantes se vio drásticamente reducido no llegando nunca a ser insuficiente para el transcurso de nuestro trabajo.

Valoración de encuestas

En el momento del análisis pormenorizado de las encuestas y entrevistas realizadas, nos encontramos con algunas respuestas que nos resultaron problemáticas, haciendo que nos planteáramos ciertas cuestiones como: ¿nuestros compañeros toman en serio nuestro trabajo? ¿y nuestros estudios?; si queremos obtener un perfil de los alumnos del centro lo más real posible, ¿incluimos estos datos dentro de las estadísticas o simplemente la tratamos como una mera anécdota?; ¿cuál es la implicación de los alumnos ante la vida del centro y las actividades que en éste se desarrollan?... Lo que en un principio nos pareció un problema, poco a poco se fue convirtiendo en algo muy positivo a la vez que curioso que nos daba juego y nos podía corroborar algunas de las hipótesis formuladas en un principio debido a nuestra convivencia en el centro.

CONCLUSIONES

Varios aspectos de este trabajo, merecen a nuestro parecer, ser resal-tados. En primer lugar la similitud que el trabajo tiene con una fotografía instantánea, compartiendo el carácter temporal, reflejando un momento determinado, con unos “actores” concretos y realizada desde un ángulo de visión muy específico. Un momento como es el curso académico 2002/2003, unos actores que fueron los alumnos del centro, en ese momento, y un ángulo de visión, como fue el enfoque que los com-

ponentes del equipo de trabajo, incluso como sujetos pertenecientes a ese nutrido grupo de alumnos del centro. Siendo conscientes de la relativa información que una única fotografía puede aportar, podríamos considerar como una buena opción la realización de un álbum o álbumes fotográficos derivados de diferentes temas que esta primera fotografía nos aportase. En segundo lugar, y muy relacionado con esta primera parte, la dificultad de los miembros del equipo de trabajo a la hora de separar el objeto de estudio del investigador, debido, como ya hemos comentado en apartados anteriores, a la pertenencia del investigador al grupo estudiado, tanto a la hora del trabajo de campo, como en el momento de la interpretación de los datos obtenidos, puesto que las palabras de nuestra interpretación podrían o no ser bien entendidas por nuestros propios compañeros.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACKING, J.: "Some problems of theory and method in the study of musical change", en *Yearbook for Traditional Music*, 12, 1977.
- HAMMERSLEY y MARTIN-ATKINSON: *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós: Barcelona, 1994 (pp. 121-141).
- LLOBERA, J. R.: *La identidad de la antropología*. Anagrama: Barcelona, 1990 (pp. 23-52).
- MERRIAM, A. P.: 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press: Evanston, Illinois, 1964.
- TAYLOR, S. J. y BODGAN, R.: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós: Barcelona, 1987 (pp. 31-49).

Las músicas populares actuales en la Educación Secundaria: los primeros pasos¹

SUSANA FLORES RODRIGO

Cuando en 1971 una publicación del School Council del Reino Unido, exponía los resultados de una encuesta que se había llevado a cabo con alumnos de educación secundaria, destacaba un dato: entre las 14 áreas impartidas en este nivel educativo, los alumnos percibían la de música como la más aburrida y menos útil de todas ellas².

Sin duda, este dato resulta cuando menos paradójico si tenemos en cuenta que la música se encontraba entre sus principales aficiones, por lo que ¿dónde se rompía entonces el lógico proceso que llevaría al adolescente a querer conocer más sobre una de sus principales inquietudes?

Esta pregunta sería contestada por el sociólogo Graham Vulliamy, quien consideraba que los resultados de esta encuesta se debían al hecho de que la cultura musical del alumno era menospreciada por el profesor en el aula, y a que los docentes británicos estaban imponiendo una cultura elitista a unos alumnos cuyas principales experiencias culturales nada tenían que ver con ella³.

En esta comunicación voy a hacer un planteamiento crítico sobre los orígenes de la utilización de la músicas populares actuales en la educación secundaria británica y las principales dificultades que este tipo de repertorio ha encontrado para su integración en el aula.

1. Esta comunicación ha podido ser llevada a cabo gracias a las Ayudas para estancias en universidades y centros de investigación que concede el Departamento de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Autónoma de Aragón, que me han permitido investigar en el Institute of Education (University of London). Este trabajo además forma parte de la tesis doctoral que estoy desarrollando en la Facultad de Educación de la UNED bajo la dirección de la Dra. Pilar Lago.

2. Véase SHEPHERD, J. (1991). Pág. 198.

3. Véase VULLIAMY, G. (1976, 1977b, 1978, 1980, 1982).

LAS MÚSICAS POPULARES ACTUALES LLEGAN AL AULA

El principal motivo por el que la música popular actual puede ser de gran utilidad en la enseñanza es porque forma parte de la experiencia cultural del alumno. Como es bien sabido, el consumo de esta música se intensifica extraordinariamente durante la adolescencia, pasando a ocupar, en la mayor parte de los casos, una parte importante de sus vidas y convirtiéndose para muchos de ellos en un rasgo de su identidad. Si bien es cierto que esta lealtad que muchos alumnos manifiestan obedece también a motivos extramusicales, para la mayor parte de ellos conocer la música del momento y ser capaz de hablar de ella se convierte en algo crucial para poder relacionarse con otros jóvenes.

Alentados por este interés, entre las décadas de los años sesenta y setenta en algunos países se empezaron a suceder una serie de propuestas educativas para el área de música que tomaban como punto de partida la cultura del alumnado. Una de las primeras llegaría de forma oficial desde el Tanglewood Symposium (1967) en los Estados Unidos, que había llevado por título *Music in American Society*. Una de las decisiones que tomaron sus asistentes fue la de proponer un cambio en el currículo, de modo que todos los estilos musicales formaran parte de la enseñanza, incluyendo aquí a las músicas populares actuales⁴.

Desde el ámbito británico, Keith Swanwick y Graham Vulliamy, aunque desde distintas perspectivas, fueron pioneros en esta idea. En la línea de la pedagogía, Keith Swanwick fue uno de los primeros en defender el uso de la música popular actual en el aula. Su libro *Popular Music and the Teacher* (1968) constituyó una útil y novedosa herramienta para el profesor interesado en utilizar esta música, ya que allí podía encontrar gran número de propuestas metodológicas para llevar a cabo esta tarea.

El enfoque sociológico llegó de la mano de Graham Vulliamy, quien entre las décadas de los años setenta y ochenta fue uno de los impulsores de la inclusión de las músicas populares en el currículo británico de educación secundaria. Vulliamy pertenecía a la corriente de la Nueva Sociología de la Educación, cuyo principal objetivo era explicar el proceso de transmisión del conocimiento escolar desde una perspectiva de la interacción microsocia.

El nacimiento de esta nueva tendencia del pensamiento sociológico había estado marcado por la publicación en 1971 de la obra de Michael

4. Véase CUIETTA, R.A. (1991).

Young *Knowledge and Control: New Directions for the Sociology of Education* en donde explicaba que el currículo era una construcción social creada, soportada y perpetuada por ciertos grupos sociales. Los sociólogos de esta tendencia veían en el currículo escolar una estratificación que daba la hegemonía a las clases medias, que lo diseñaban y posteriormente transmitían en el sistema escolar. Esta idea estaba íntimamente relacionada con lo que Pierre Bourdieu llamaba “violencia simbólica”, esto es, la idea de que en una sociedad, ciertos grupos están en una posición de imponer sus construcciones sociales, incluyendo en ellas los valores culturales⁵.

La Nueva Sociología de la Educación ofreció a Vulliamy un punto de partida idóneo para entender por qué el pop y el rock eran ignorados en el currículo musical británico, que estaba basado principalmente en el canon historiográfico europeo. La explicación que encontró para esta selección de contenidos fue que para muchos educadores esta música contenía los ideales morales y estéticos a los que los jóvenes debían aspirar. Vulliamy intentó ver los orígenes de esta teoría y del rechazo hacia las músicas populares, llegando a la conclusión de que muchos argumentos en contra de estas músicas tenían sus raíces en la crítica a la cultura de masas⁶.

¿CÓMO UTILIZAR LAS MÚSICAS POPULARES ACTUALES EN EL AULA?

El hecho de utilizar en clase músicas que hasta ese momento no habían formado parte del currículo supuso un importante reto para los educadores, que en muchos casos tuvieron que hacer un importante esfuerzo por acercarse a estas músicas para poder llevarlas al aula.

Algunos autores coincidían en ver la formación clásica del profesorado como un obstáculo para la inclusión de las músicas populares actuales en el currículo, y por ello pronto empezaron a aparecer numerosas propuestas docentes y editoriales que con mayor o menor acierto intentaban dar respuesta a cómo se debía utilizar esta música en la enseñanza. Sin duda, algunas de ellas utilizaron argumentos de gran interés y propusieron nuevas líneas metodológicas que siguen siendo utilizadas, si bien otras llevaron a cabo planteamientos poco acertados, algunos todavía en uso, que podemos resumir fundamentalmente en torno a tres líneas:

5. Véase BOURDIEU, P. (1970).

6. Véase VULLIAMY, G. (1977a).

– Recurrir a la música popular actual únicamente como gancho o recompensa, por ejemplo al comienzo de curso o al final de un tema o de un trimestre.

– Utilizar este repertorio como punto de partida o escalón que permita después llegar a la “buena” y “verdadera” música, entendiendo por tal el repertorio clásico.

– Usar este repertorio para compararlo con el clásico, corriendo el riesgo de llegar a conclusiones completamente desafortunadas e irrelevantes, puesto que estos dos tipos de música no pueden ser analizados bajo los mismos criterios.

Sin embargo, otros educadores se plantearon cuestiones metodológicas de gran interés alentados por la necesidad de buscar modelos de enseñanza. Al igual que sucedió con el análisis de las músicas populares en la etnomusicología, la educación musical también se planteó la necesidad de buscar y utilizar criterios diferentes a los que se venían aplicando para el repertorio clásico. En esta línea, Graham Vulliamy, junto con Ed Lee, editó varios volúmenes en los que, tomando a algunos educadores como colaboradores, aportaba experiencias concretas del uso de la música popular en el aula, proponiendo modelos de análisis y de utilización de este tipo de música en el aula⁷.

A estos proyectos prácticos se fueron sumando otros como los de Colin Cripps⁸, Katherine Charlton⁹, o más recientemente Winterson, Nikol y Bricheno¹⁰ con libros para uso escolar en donde se trabaja la música popular desde una perspectiva analítica e histórica. A todo esto hay que añadir otras propuestas metodológicas como las de Dunbar-Hall¹¹, quien proponía la necesidad de crear un modelo para la utilización de estas músicas en el aula. Su propuesta estaba basada en la aplicación de los enfoques Etic y Emic al estudio de la música. Desde el primero se abordaría el estudio de la obra de arte en sí o la partitura, y desde el Emic el del significado de la música para creadores, intérpretes y oyentes. Recientemente, Lucy Green¹² ha dado un paso más en lo que respecta a música popular y educación. La autora apunta la necesidad de

7. Véase VULLIAMY, G (1980 y 1982).

8. Véase CRIPPS, C. (1988).

9. Véase CHARLTON, K. (1994).

10. Véase WINTERSON, J (2003).

11. Véase DUNBAR-HALL (1999, 2002).

12. Véase GREEN, L. (2003).

observar el modo en que los intérpretes de este repertorio aprenden y enseñan música, porque puede ofrecernos valiosas herramientas para todo tipo de educación musical.

Pero sin duda, una de las prácticas que más adeptos ha tenido en torno al uso de este repertorio ha sido la de adaptar estas músicas para formaciones escolares, bien para instrumentos Orff o para voces. Es obvio que este recurso metodológico ha tenido detractores, encabezados sobre todo por defensores de la autenticidad de estas músicas, en tanto que consideraban que no tenía sentido adaptar canciones a instrumentos que originalmente nunca sonarían en este repertorio. Por ejemplo el educador Robert A. Culiotta¹³ era crítico con este uso, ya que consideraba que no podía satisfacer ni a profesores ni a alumnos. Otros educadores, sin embargo, planteaban que el objetivo del profesor era construir aunque fuera con limitaciones, y que era mejor tocar con instrumentos sencillos, que lamentarse por no tener en el aula los instrumentos más adecuados y por ello no hacer nada¹⁴.

EL PROBLEMA DE LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO

Indudablemente, la selección del repertorio era otra de las grandes cuestiones que la mayoría de los educadores se planteaba a la hora de utilizar esta música en el aula. Pensar que por el mero hecho de utilizar música popular en el aula el alumno se va a sentir identificado con ella o va a formar parte de su cultura musical no es del todo acertado. Por ejemplo, para John Comer intentar que el alumno de hoy se identifique o conozca un corte de rock progresivo podría ser tan desacertado como intentarlo con *El arte de la fuga*¹⁵.

Swanwick recomendaba utilizar la música contemporánea del alumno, pero sin desechar el uso de los “clásicos” de este repertorio por varias cuestiones. Primero porque esto permitiría a los alumnos observar la música con cierta distancia, además no provocaría problemas ni favorecería los gustos de unos alumnos sobre otros, y por último permitiría romper con la extendida idea de que la música popular es efímera¹⁶.

13. Véase CUTIETTA, R.A. (1991).

14. Véase BURNETT, M. (1982).

15. Véase COMER, J. (1982).

16. Véase SWANWICK, K. (1968).

Esta última recomendación fue seguida por la mayoría de las editoriales, que desde el principio apostaron por usar el repertorio más clásico casi de forma exclusiva, de modo que prácticamente la totalidad de la música popular utilizada volvió a estar más cerca del profesor que del propio alumno. Esta línea ha tenido continuidad y sigue siendo bastante frecuente ver recientes libros de texto con armonizaciones, musicogramas o pulsogramas de clásicos de este género como The Beatles, Simon & Garfunkel, o Boney M. entre otros. No hay duda de que este tipo de trabajos constituyen un importante paso, sin embargo, el repertorio utilizado de nuevo no es el que el alumno identificaría como propio o cercano.

El efecto que puede tener el hecho de que la música popular utilizada no forme parte de la experiencia cultural del alumno, ha sido estudiado recientemente por Kyoko Koizumi quien ha llevado a cabo un estudio sobre el uso de la música popular en la educación en Japón. La selección de esta música se había hecho sin tener en cuenta ni las preferencias ni la cultura musical del alumnado, por lo que éstos desarrollaron la capacidad de diferenciar dos tipos de música popular: la que escuchaban habitualmente en su entorno y la que el profesor les ponía en clase¹⁷.

LAS PRIMERAS CONSECUENCIAS EN LAS AULAS BRITÁNICAS

En 1982, diez años después del alarmante dato para la educación musical del British School Council con el que empezaba esta comunicación, Lucy Green llevaba a cabo una encuesta sobre el uso de la música popular en la educación¹⁸. Los resultados mostraban que las tres cuartas partes del profesorado empezaban a utilizarla en sus clases, si bien en muchos casos con serias dudas y cierto rechazo. Incluso algunos docentes consideraban que enseñar esta música no tenía sentido, en tanto que el alumnado ya la conocía, y creían que era innecesario explicar por qué había que estudiar la música clásica, ya que formaba parte de la herencia cultural.

En 1992 el Nuevo Currículo Nacional Británico (NCC), que había sido elaborado por un grupo de trabajo, introducía importantes novedades en el área de música. Concretamente, la práctica musical pasaba a ocupar un lugar más destacado, y además, junto a la música del canon historiográfico europeo se incluían otros repertorios, entre ellos la música

17. Véase KOIZUMI, K. (2002).

18. Véase GREEN, L. (2002).

ca popular actual. Estas novedades fueron eliminadas por el Secretario de Estado y las protestas no se hicieron esperar. Por ejemplo, educadores de gran prestigio como Swanwich criticaron esta medida, consiguendo que volvieran a ser incluidas. Toda esta polémica quedó reflejada en la prensa de dentro y fuera del ámbito educativo, demostrando el trasfondo ideológico de esta cuestión¹⁹.

Finalmente en 1998 Lucy Green volvió a repetir la encuesta mencionada anteriormente²⁰. En esta ocasión, prácticamente la totalidad del profesorado encuestado admitió usar la música popular en sus clases. Green además pudo observar cómo la idea de inferioridad de esta música con respecto a otras se había ido desvaneciendo, de modo que la mayoría consideraba a la música clásica como una más, sin duda de gran valor, pero no necesariamente la primera.

Zaragoza, abril de 2004

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, P.: *La reproducción: éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Editions de Minuit: París, 1970 (versión español en Editorial Popular: Madrid, 2001).
- BURNETT, M.: "Using pop music with middle-school classes" en Vulliamy, G. and Lee, E. (Eds.) *Pop, Rock and Ethnic Music in School*. Cambridge University Press: Cambridge, 1982, pp. 23-39.
- CRIPPS, C.: *Popular Music*, Cambridge University Press: Cambridge, 1988 (versión española en Madrid, Akal, 1999).
- COMER, J. (1982) "How can I use the Top Ten" en Vulliamy, G. and Lee, E. (Eds.) *Pop, Rock and Ethnic Music in School*. Cambridge University Press: Cambridge, 1982, pp. 7-23.
- CHARLTON, K.: *Rock Music Styles: A History*, Madison, Brown and Benchmark: Madison, 1994.
- CUTIETTA, R. A: "Popular Music. An Ongoing Challenge", en *Music Educators Journal*, 1991, 77-8, pp. 26-29.
- DUNBAR-HALL, P.: "Analysis and Popular Music: a Challenge for Music Education", en *Research Studies in Music Education*, 1999, 13, pp. 40-55.

19. Véase SHEPHERD, J. and VULLIAMY, G. (1994).

20. Véase GREEN L. (2002).

- DUNBAR-HALL, P.: "Designing a teaching model for popular music" en Spruce (Ed.) *Teaching music*, The Open University, Routledge: Londres, 2002, pp. 216-226.
- GREEN, L.: "From the Western classics to the world: secondary music teachers' changing attitudes in England, 1982 and 1998", en *British Journal of Music Education*, 2002, 19, 1, pp. 5-30.
- GREEN, L.: *How Popular Musicians Learn*, Ashgate: Cornwall, 2003.
- SHEPHERD, J.: *Music as Social Text*, Polity Press: Cambridge, 1991.
- SHEPHERD, J. and VULLIAMY, G.: "The Struggle for Culture: a sociological case study of the development of a national music curriculum" en *British Journal of Sociology of Education*, 1994, 15, 1, pp. 27-40.
- SWANWICK, K.: *Popular Music and the Teacher*. Pergamon Press: Oxford, 1968.
- VULLIAMY, G.: "Music and the Mass Culture Debate" en Sheperd, J. (Ed.): *Whose Music. A Sociology of Musical Languages*, London, Transaction Books: London, 1977, pp. 179-197.
- VULLIAMY, G.: "Music as a Case Study in the New Sociology of Education" en SHEPHERD, J. (Ed.): *Whose Music. A Sociology of Musical Languages*. Transaction Books: London, 1977, pp. 200-232.
- VULLIAMY, G.: "Culture clash and school music: a sociological analysis en Barton, L et al: *Sociological interpretations of Schooling and Classrooms: A reappraisal*. Nafferton Books: Nafferton, 1978, pp. 115-127.
- VULLIAMY, G. and LEE, E. (Eds.): *Pop Music in School*. Cambridge University Press: Cambridge, 1980 (1ª Edición 1976).
- VULLIAMY, G. and LEE, E. (Eds.) *Pop, Rock and Ethnic Music in School*. Cambridge University Press: Cambridge, 1982.
- WINTERSON, J. et al: *Pop Music. The Text Book*. Edition Peters: London, 2003.
- YOUNG, M.F.D.: *Knowledge and Social Control: New Directions for the Sociology of Education*. Collier-Macmillan: London, 1971.

Experiencias didácticas de Patrimonio Material e Inmaterial en una Escuela de Música Asociada a la UNESCO

ÁGUEDA TUTOR
ANA PILAR ZALDÍVAR

Representamos a los Centros de Música “Santa María” de Zaragoza: Escuela y Centro Autorizado Elemental y Profesional, que se incorporaron al Plan de Escuelas Asociadas a la UNESCO en 1994.

Con esta comunicación presentamos nuestra contribución al debate sobre el vocabulario oficial de la UNESCO, prestando especial interés a su utilización en la docencia, dado que queremos plantear la necesidad de la participación de los centros de enseñanza en la defensa, conocimiento y valoración del Patrimonio local e internacional y promover que todos, especialmente los docentes, nos preguntemos qué hacemos en este ámbito, bajo qué conceptos y con qué fines, siendo todavía más necesaria esta reflexión cuando se trata de Patrimonio Musical.

Queremos dar a conocer nuestro trabajo realizado como Escuela Asociada a la UNESCO en relación con este tema. Por ello, primeramente, explicaremos brevemente qué es el Plan de Escuelas Asociadas a la UNESCO. Nos centraremos en el proyecto existente sobre Patrimonio y reseñaremos algunas de las actividades didácticas que hemos realizado relacionando siempre el Patrimonio Material y la música. Destacaremos el reconocimiento de la UNESCO a la música como Patrimonio Inmaterial y comentaremos el trabajo en la difusión del Patrimonio Inmaterial reconocido en España, comentando las actividades realizadas así como las previstas.

Finalizamos la comunicación con el resumen y evaluación de las dos últimas experiencias realizadas en los Centros en las que se conjugan diferentes metodologías didácticas uniendo ambos Patrimonios: Material e Inmaterial.

EL PLAN DE ESCUELAS ASOCIADAS A LA UNESCO

El *Plan de Escuelas Asociadas de la UNESCO* (PEA) es una red internacional de centros de enseñanza creada en el año 1953 con la finalidad de llevar a cabo uno de los objetivos de la organización¹: fomentar la cooperación y la paz internacionales a través de la educación escolar. La actividad del PEA se centra en dos aspectos fundamentales: elaboración y realización de trabajos experimentales y programas especiales, con el fin de establecer nuevos métodos, técnicas y materiales de enseñanza destinados a la educación y, en segundo lugar, facilitar intercambios de información, correspondencia, material didáctico, estudiantes y personal docente entre escuelas de diferentes países.

Actualmente la red de escuelas asociadas tiene 171 escuelas en España y cerca de 7000 en todo el mundo, y todas ellas incorporan en su actividad educativa grandes bloques de actuación: la paz, los problemas mundiales y el sistema de las Naciones Unidas; los derechos humanos: conocerlos, respetarlos y difundirlos; el aprendizaje intercultural: cultura propia y otras culturas; el hombre y el medio ambiente: respeto y cuidado del mismo

Además del trabajo en las escuelas de estos grandes temas de actuación, el PEA² ha establecido una serie de *proyectos internacionales*, en los que las escuelas interesadas pueden participar y compartir experiencias con otras adscritas al mismo proyecto. Estos son: *Linguapax* (promueve la cooperación entre los pueblos, a partir de la enseñanza de las lenguas); *Mediterráneo* (estudio de la temática medioambiental, acciones comunes de protección ecológica); *Co-Action* (programa de ayuda mutua a países en vías de desarrollo); *Patrimonio: participación de los jóvenes en la preservación y promoción del patrimonio cultural* (estudio de bienes del patrimonio mundial y local, con correspondencia internacional); *La Ruta de los Esclavos* (aprobado por la UNESCO en el año 1993 sobre la trata de esclavos transatlántica y la esclavitud).

El Plan de Escuelas promueve la relación entre los centros asociados en los encuentros estatales y autonómicos que se realizan anualmente y en los que se participa activamente como consta en las memorias de los centros y en las Actas de los Encuentros.

1. Véase www.portalunesco.org

2. En <http://portal.unesco.org/education/en/ev.php> aparece información más detallada de las Escuelas Asociadas, sus actividades, celebraciones, proyectos y escuelas adscritas.

EXPERIENCIAS REALIZADAS COMO ESCUELA UNESCO

La mayoría de los centros pertenecientes a las Escuelas UNESCO son centros de enseñanza general que introducen sus aportaciones al plan dentro de las áreas transversales de sus planes de estudios. Sin embargo, los centros de música tienen más dificultades para su incorporación dado que las áreas transversales carecen de obligatoriedad y por ello resulta complicada su inclusión en las asignaturas individuales. Pero esta dificultad no deja de ser un reto porque la música es el mejor medio para educar en valores dado que es un lenguaje universal. Así que los centros de música encontramos una estupenda oportunidad para ampliar nuestros proyectos educativos con las propuestas UNESCO. Somos cuatro los centros de enseñanza musical pertenecientes al plan: dos escuelas en Barcelona, una en Almería y sólo nosotros como Centro Autorizado Elemental-Profesional y Escuela, en Zaragoza.

Nosotros trabajamos en muchos de los proyectos internacionales de la UNESCO y en todos ellos la música ha sido el vehículo perfecto. Sólo es necesario ser creativo para, impregnando el centro del espíritu UNESCO, ampliar la temática educativa no sólo a la música sino a la cultura y sociedad en general. Es importante evitar que los proyectos se conviertan sólo en meras actividades puntuales y para ello es necesario incorporar el repertorio y contenidos teóricos a las clases de: *Instrumento Colectivo, Lenguaje Musical, Coro, Agrupaciones instrumentales y asignaturas teóricas como Historia de la Música*, porque es en las clases colectivas donde de un modo más interesante y enriquecedor los alumnos pueden aportar y compartir todos sus proyectos e ideas. Además, hemos completado la difusión de estos temas con conferencias y debates realizados con especialistas en las distintas materias tratadas tanto artísticas como sociales. Queremos agradecer públicamente su colaboración desinteresada y gentil con la que nos han honrado y la labor que realizan en la difusión y acercamiento a los niños y jóvenes de todo su saber. Destacaremos aquí sólo los colaboradores invitados en los proyectos UNESCO.

Hemos participado, desde 1994, en el Proyecto *Linguapax* en el que hemos realizado distintas actividades con el lema *La Música, lenguaje universal para la unión de los pueblos* en las que, por ejemplo, hemos conocido distintas culturas a través de la música³. También lo hemos

3. Contando con ejemplos excepcionales como Doña Luchy Mancisidor para contarnos su experiencia vivida sobre la Música africana.

hecho, en el Proyecto Mediterráneo⁴, que nosotros hemos adaptado a nuestra condición de músicos teniendo como objetivos el conocimiento y difusión de la cultura musical mediterránea y en el proyecto *Co-Action*, en el que los conciertos se simultanearon con la colaboración con ONGs como Intermón o UNICEF. Desde el Curso 2001-02 también participamos en el Proyecto de la UNESCO *La ruta del esclavo*, conociendo la música que acompañó a los esclavos en su trágico viaje y con la que pudieron seguir manteniendo viva su cultura y comunicar sus sentimientos e incluso cómo se crearon nuevas músicas que integraban ambas culturas⁵.

Pero en especial destacamos para esta comunicación el proyecto denominado *El Patrimonio en manos de los jóvenes* del que es coordinador el profesor Ángel Morillas y que se dirige a dar a conocer el patrimonio a los jóvenes y realizar distintas experiencias en el aula. En este marco se realizan jornadas de pedagogía del Patrimonio Monumental que reúnen en Cataluña a profesores de todo el mundo, concursos, intercambios, etc. Abarcan el término patrimonio de una manera muy abierta, no sólo se dirigen al Patrimonio declarado por la UNESCO sino que también se trabaja con gran interés el patrimonio más cercano para acceder a lo general desde lo particular.

En concreto ha sido en el Proyecto *PATRIMONIO: Participación de los jóvenes en la preservación y promoción del Patrimonio mundial*, en el que desde hace más tiempo venimos trabajando y realizando numerosas actividades. Con ellas hemos querido estudiar el Patrimonio Material, siguiendo la ficha propuesta por la UNESCO, pero integrando siempre la música relacionada con él. De estas actividades destacamos una serie de conferencias a cargo de profesores especialistas⁶ que servían para la realización de los trabajos por parte de los alumnos.

4. Asimismo en cuanto a las Culturas Mediterráneas y la Música contamos con la colaboración especial en los aspectos sociales y culturales de D. Jesús María Alemany y Doña Esperanza Ducay; en la parte musical con el Dr. D. Álvaro Zaldívar y para el concierto de Poesía hebrea y árabe con Doña Magdalena Lasala y D. Jorge Fresno.

5. En este proyecto colaboramos con la escuela Asociada Colegio Sagrada Familia de Zaragoza y se contó con la colaboración especial de Doña Lucía Alonso y Don Federico Abizanda.

6. Participaron en estas Conferencias especialistas como: Dra. Doña Carmen Lacarra, Dr. D. Domingo Buesa, Dr. D. Gonzalo Borrás y Dr. D. Esteban Sarasa, que hablaron, respectivamente de monumentos reconocidos como Patrimonio Material en España como: la Catedral de Burgos, la Alhambra de Granada y el Arte Mudéjar. Para la relación con la música se contó en todos los ciclos con el Dr. D. Álvaro Zaldívar. Agradecemos la colaboración de la Diputación Provincial de Zaragoza que nos cedió la Sala de Música del Palacio de Sástago de Zaragoza para la realización de estos actos.

Es importante destacar que para nosotros, como profesionales y amantes de la música fue una satisfacción que el 18 de mayo de 2001, la UNESCO proclamara por primera vez a la música como *Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*⁷. Hasta este momento, sólo se consideraban Patrimonio, monumentos o paisajes, pero a partir de entonces también se declaraban patrimonio: cantos, mitos, leyendas o rituales. Por ello, la música ya forma parte de ese patrimonio digno de guardar y de destacar en el mundo entero. Han sido destacados por ejemplo: la Ópera china, el teatro Nogaku de Japón, el canto polifónico georgiano (Georgia), la lengua, bailes y la música de los garifuna (Belice) y el *Misterio de Elche* en España.

Siguiendo en esta línea de trabajo, y en el mismo año 2002, como celebración del primer aniversario de este reconocimiento, organizamos, en colaboración con la Fundación Jesús Ricardo Zaldívar de Zaragoza unas *Jornadas de difusión del Patrimonio Oral e Inmaterial reconocido por la UNESCO: El Misterio de Elche*. Hay que señalar que contamos como conferenciante de excepción con la Dra. Doña Carmen Gómez y Muntané, musicóloga y catedrática de la Universidad de Barcelona, que fue la encargada del estudio del Misterio de Elche reconocido por la UNESCO. También contamos en este acto con la presencia de la Coordinadora Estatal del PEA Doña Socorro Albarrán y con D. Ángel Morillas Coordinador Estatal del Proyecto Patrimonio.

En los cursos 2002/03 y 2003/2004 incorporamos al Proyecto Patrimonio la realización de nuestro trabajo sobre la Aljafería en el que leyendas y música enmarcaban los distintos períodos históricos constructivos del edificio que fue declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO, dentro del nombramiento del mudéjar aragonés. Las actividades realizadas en este proyecto son las comentadas y evaluadas en esta comunicación, más adelante.

7. Al referirnos a los diferentes tipos de Patrimonio existentes, seguimos las pautas marcadas por la UNESCO que dice: "*El Patrimonio cultural inmaterial se manifiesta en los siguientes campos: tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, prácticas sociales, rituales y festividades, conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo, las técnicas propias de la artesanía tradicional. El Patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, lo recrean permanentemente las comunidades y los grupos en función de su medio, su interacción con la naturaleza y su historia. La salvaguardia de este patrimonio es una garantía de sostenibilidad de la diversidad cultural*".

DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO EN ACTIVIDADES DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Asimismo hemos prestado atención al profesorado y, por ello, hemos colaborado en los cursos dirigidos a profesores de enseñanza general y especializada convocados por diversas Instituciones en los que se ha trabajado de alguna manera el tema del Patrimonio. Podemos destacar: el Seminario y Curso de *Educación en valores a través de la enseñanza de música* realizados en el año 1999⁸ y en el año 2001 organizados por AEMA (Asociación de Escuelas de Música de Aragón) con la colaboración del Departamento de Educación y Ciencia de la Diputación General de Aragón. Y los cursos organizados por AECAM (Asociación Estatal de Centros Autorizados de Enseñanzas de Música) en colaboración con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y celebrados en el año 2001: *Educación en valores a través de la música en la enseñanza especializada* y en el año 2002: *La música, instrumento de educación intercultural*.

EXPERIENCIAS REALIZADAS EN EL CURSO 2004 SOBRE PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL. 1ª EXPERIENCIA: SESIÓN PARLAMENTARIA EN LAS CORTES DE ARAGÓN

Una de las actividades realizadas a lo largo del curso escolar fue nuestra participación junto con las restantes escuelas asociadas a la UNESCO en Aragón, en una sesión parlamentaria en las Cortes de Aragón. Nos preocupaba intentar contestar entre todos (alumnos y profesores) a la pregunta *¿Qué mundo queremos construir?* Nuestros centros eligieron trabajar sobre el Patrimonio Material e Inmaterial, para que los alumnos, tan cercanos físicamente al primero de ellos, se aproximaran a su conocimiento a través de la música. Además se pretendía que los alumnos aprendiesen, tras conocer la riqueza de los patrimonios existentes, a valorarlos, a protegerlos y defenderlos para que futuras generaciones puedan seguir disfrutando del pasado común fruto de la herencia colectiva.

Fueron los alumnos y profesores del Departamento de piano colectivo, los encargados de realizar los trabajos y actividades. En primer

8. Recomendamos el libro *Actividades para Educar en Valores a través de la Enseñanza de la Música* del que es autora la Ponente de estos cursos: Doña Águeda Tutor Monge y que fue editado el Estudio J.R. "Santa María" de Zaragoza. En estos cursos destacamos, además, la participación de los invitados: Doña Socorro Albarrán, D. José María Peguero (Coordinador de las Escuelas UNESCO de Aragón), D. Ángel Morillas, Doña Carmen Gascón y Doña Bárbara Marqués.

lugar, realizamos un trabajo previo: queríamos saber qué tratamiento se estaba dando al patrimonio aragonés y en concreto al musical en los libros de texto escolares, así como al patrimonio de otras culturas que conviven en nuestra Comunidad Autónoma y también *investigaron* la difusión del himno de Aragón en los centros escolares donde estudian.

Tras este período de *investigación musical*, recopilamos datos y obtuvimos los siguientes resultados: en cuanto a la información existente en los libros de texto sobre el Patrimonio Musical Aragonés, la mayoría de los alumnos descubrieron que en sus libros no aparecía apenas información al respecto⁹, si bien aparecían algunas alusiones al folclore de nuestra comunidad. Algunos alumnos comentaron que sus profesores de enseñanza general completaban personalmente en clase esta información pero añadiéndolo a los textos. Sobre este tema nos sorprendió que no se hubiese avanzado más, puesto que ya habíamos analizado la necesidad de dar a conocer y valorar nuestro rico patrimonio musical en el proyecto *La transversalidad en el currículo aragonés*¹⁰ y sobre todo existiendo numerosos materiales discográficos y bibliográficos relacionados con el Patrimonio musical aragonés¹¹, que nosotros siempre recomendamos en nuestras actividades, y con los que sería muy fácil ampliar esta información en los libros de texto escolares.

En cuanto a la aparición de información en dichos libros sobre patrimonio musical de otras culturas, los alumnos encontraron que en algunos de ellos sí aparecían referencias a folclores y músicas determinadas,

9. Debemos señalar la exclusión total de información referente a la música clásica aragonesa

10. Organizado por el Estudio Profesional de Música “J. R. Santa María” y aprobado por la D.G.A. se realizó durante el curso académico 2000-2001 con el objetivo principal de incorporar la identidad aragonesa y la transversalidad a la programación y currículo de las distintas etapas educativas. Los alumnos estudiaron, en cada una de las diferentes asignaturas, obras de temática aragonesa, realizadas por compositores aragoneses o para Aragón así como los principales autores aragoneses de todas las épocas. En este proyecto ya se detectó la falta de información en los libros de texto escolares sobre música y, en concreto, música aragonesa.

11. En el apartado discográfico destacamos de la colección Aragón LCD PRAMES, y de la gran colección existente señalamos los siguientes: *Música en la Aljafería*, *Música en La Seo*, *Música en San Juan de la Peña*, *Los judíos en Aragón*, *La tradición oral en el Moncayo*, *Música en Daroca*, etc. y los discos de la Institución “Fernando El Católico”, de la DGA, de discográficas aragonesas como Geaster. En el apartado bibliográfico reseñamos las partituras de músicos aragoneses editadas por la Institución “Fernando el Católico” de Zaragoza y las de la editorial Bolamar. Sentimos no poder reseñar las numerosas publicaciones que trabajan la música aragonesa y su didáctica pero existen artículos bibliográficos como el de las III Jornadas del ICE de la Universidad de Zaragoza (Zaldívar, A. P.: *Pedagogía y Didáctica en Aragón*) que son una muestra del elevado número existente.

si bien, a la hora de la práctica en el aula, algunos profesores no se detenían lo suficiente para conocerlos mejor. Pero aún llegaron más allá en sus conclusiones, insistiendo en que era injusto para sus compañeros de clase que provienen de diferentes países verse obligados a conocer nuestras canciones, bailes, tradiciones, mientras ellos mismos desconocen cómo las llevan a cabo en su cultura.

Es en este aspecto en el que desde siempre nuestros centros han querido acercar el conocimiento de culturas diferentes a la nuestra, a través de la música como vehículo de comunicación y lenguaje universal que une a los pueblos¹². Nuestra pretensión se centra en potenciar el desarrollo personal que se deriva de la convivencia con compañeros de otras culturas diferentes, y defender que en la diversidad cultural radica la riqueza de la convivencia.¹³

Por último, y en lo referente al Himno de Aragón, en ninguno de los centros de enseñanza de los alumnos participantes, se le había dado suficiente difusión, por lo que se convertía en el gran desconocido a pesar de ser el himno oficial de Aragón. Los alumnos piensan que se escucha poco y que por eso casi nadie lo conoce. Sin embargo, nuestros alumnos, que han tenido la experiencia positiva de interpretarlo en clases y en conciertos¹⁴ son una prueba de cómo el conocimiento lleva a la valoración del patrimonio. Tanto ellos como sus padres se han mostrado sorprendidos por la belleza de la música (obra del compositor aragonés Antón García Abril) y el texto del himno (de los poetas aragoneses Ilde-

12. Muestra de ello es la participación de la profesora Águeda Tutor en el año 2001 en las VIII Jornadas Aragonesas de Educación para la Paz, organizadas por el Seminario de Investigación para la Paz de Zaragoza, con el taller *La Música une culturas*. Siguiendo en esta línea de trabajo, en el año 2002 la Escuela de Música "Santa María" en colaboración con la Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza, realizó el taller *Música entre culturas*, destinado a dar a conocer a mujeres de distintos países que viven en nuestra ciudad, la riqueza y variedad del Patrimonio cultural y musical. También participamos en el Concurso NETD@YS 2003, *Fuentes de la cultura Europea* organizado por la Confederación Española de Centros de Enseñanza.

13. Los alumnos, en las distintas actividades musicales propuestas han trabajado numerosas canciones de diferentes culturas. De la discografía empleada señalamos las colecciones *World Music Network VSO* y *Collection SONO Musisoft*. Destacamos como interesantes la Colección UNESCO *Músicas y Músicos del Mundo*, *Antología de Músicas Tradicionales*, *Música Tradicional de Hoy*, *Colección Celebración* y *A la Escucha del Mundo* en colaboración con NAIVE-AUVIDIS (Francia).

14. Debemos destacar como una actuación especial la realizada el día 22 de abril de 2004, cuando nuestros alumnos participaron en la celebración del Día Institucional de San Jorge interpretando el Himno de Aragón en la Diputación General de Aragón, siendo la primera vez que lo interpretaba un Coro infantil-juvenil en este importante acto.

fonso-Manuel Gil, Rosendo Tello, Ángel Guinda y Manuel Vilas) y lo han interpretado, incluso conjuntamente, con mucha satisfacción. De ahí la necesidad de difundirlo a toda nuestra comunidad, y en esta línea seguimos realizando diversas actividades¹⁵. Esta experiencia realizada con alumnos, desde 6 años, nos ha servido para plantear en la Sesión Parlamentaria, que es necesario difundir el Patrimonio, tanto el material como el inmaterial para conocerlos y valorarlos.

La conclusión obtenida a partir de esta información, recogida por parte de los alumnos y como consecuencia de todos los trabajos previos realizados, llevó a profesores y alumnos a la realización de una propuesta a las Cortes de Aragón¹⁶. Partimos de la premisa *Conocer lo particular para cultivar lo universal*, y con los resultados obtenidos tras el periodo de investigación musical con sus libros de texto y otras consultas¹⁷, los alumnos plantearon las siguientes cuestiones: en primer lugar, el gran desconocimiento en los centros de educación respecto al patrimonio musical aragonés, tanto clásico como popular o folclórico, y especialmente en cuanto al Himno de Aragón que no se ha difundido en la mayoría de los centros de enseñanza. Este desconocimiento también es extensivo al patrimonio musical de las distintas culturas que conviven en nuestro entorno, con las que compartimos el día a día y cuyo conocimiento nos ayudaría a fomentar la interculturalidad. Además, no se conocen las normas para la conservación y difusión de todo el patrimonio musical.

15. En colaboración con la Fundación Jesús Ricardo Zaldívar Gracia, se va a realizar un Curso para profesores en convenio con la D.G.A., coordinado por Doña María Pilar Gracia en el que participa D. Álvaro Zaldívar y los profesores de los Centros "Santa María": Doña Águeda Tutor, Doña M^a Isabel Fernández, D. Santiago Casanova, Doña Ana Cristina Navarro, Doña Carmen Asensi, D. Pedro Cardona, y Doña Ana Pilar Zaldívar, que han elaborado los materiales didácticos musicales sobre el Himno de Aragón publicados por los Centros en colaboración con la Fundación. Actualmente han colaborado con el autor D. Antón García Abril en la preparación de la edición de la partitura con Unidad Didáctica, basada en estos materiales, que publicará próximamente la D.G.A.

Asimismo destacamos que en la Fiesta de Fin de Curso de la Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza en mayo de 2004, como actividad realizada dentro del Curso "Música de mujeres para mujeres" realizado por la Escuela de Música "Santa María" un grupo de mujeres sin conocimientos musicales interpretó el Himno de Aragón.

16. El texto completo aparece en la publicación *Qué mundo queremos construir*, de las Escuelas Asociadas a la UNESCO de Aragón, con la colaboración de las Cortes de Aragón y el Departamento de Educación y Ciencia del Gobierno de Aragón.

17. Estatuto de Autonomía de Aragón, artículos del 30 al 33; Informes sobre Patrimonio elaborados por la UNESCO, en concreto la "Convención sobre la protección del Patrimonio mundial, cultural y natural" (Conferencia General de la UNESCO año 1972, con sus 38 artículos).

Basándose en esta conclusión se elaboró una propuesta que pasamos a formular: *Proponemos al Gobierno de Aragón una mayor presencia del Patrimonio Musical Aragonés en los libros de texto, tanto en las asignaturas de humanidades como en la de música en especial, y también que así como sucede en otras comunidades autónomas, se haga una difusión del Himno de Aragón para que todos los alumnos de los centros de enseñanza lo conozcan.*

Una vez acabada la actividad, realizamos con los alumnos una valoración de todo el trabajo realizado, así como de la sesión parlamentaria en particular, que fue muy positiva, siendo una experiencia interesante e inolvidable para todos: alumnos y profesores, porque participamos en la vida política de un modo directo y, por ello, pudimos plantear la necesidad de conocer, respetar, valorar, proteger y difundir el patrimonio, así como el papel fundamental de la música como patrimonio fundamental y lenguaje universal para la comunicación entre los pueblos y las culturas.

SEGUNDA EXPERIENCIA: LECTURAS NUEVAS DE MONUMENTOS ANTIGUOS. VISITA MUSICAL A LA ALJAFERÍA

El proyecto *Lecturas nuevas de monumentos antiguos* de la UNESCO es un concurso internacional que promueve la creación de materiales didácticos para escolares sobre el Patrimonio. Los *Centros Santa María* fuimos seleccionados a nivel nacional junto con otros tres centros educativos y, por primera vez, ha sido presentado y galardonado un trabajo con contenidos de música. Logramos el único accésit de este concurso con una herramienta didáctica, para empleo tanto de alumnos como de profesores y público en general, que a continuación explicamos.

En la línea de establecer una interacción entre el conocimiento del patrimonio material y el inmaterial, realizamos un CD ROM y un DVD cuyo tema es una *Ruta musical a la Aljafería*¹⁸. En ellos hacemos un recorrido artístico y musical empleando el arte mudéjar y el palacio de la

18. Los profesores autores de este trabajo han sido: Textos y adaptaciones didácticas: Doña María Isabel Fernández (intérprete de *La Torre* en el DVD), Doña Águeda Tutor y Coordinación general: Doña A. P. Zaldívar. Con los Coordinadores de: Lenguaje Musical: D. Santiago Casanova; de Orquesta y piano: Ana Cristina Navarro y Dirección del Coro Doña Carmen Asensi con la colaboración de D. Pedro Cardona. Contamos además con dos asesores invitados: D. Javier Artigas y D. Álvaro Zaldívar y con la colaboración especial de: Doña María Pilar Gracia, Doña Ana María Gracia y D. Juan Luis Ríos. El Equipo técnico lo formaron: CD-ROM: D. Miguel Ángel Royo; Sonido: Estudios Roma; Vídeo: Insertos.

Aljafería en especial como protagonistas absolutos. Escogimos este palacio por haber sido declarado por la UNESCO en el año 2001 patrimonio de la humanidad dentro del arte mudéjar aragonés.

En el CD-ROM, a lo largo de más de 45 diapositivas diferentes, y empleando las herramientas que las nuevas tecnologías nos ofrecen realizamos una *ruta musical* que nos acerca a una selección de los 157 monumentos declarados patrimonio de la humanidad por la UNESCO dentro del arte mudéjar aragonés, a través de una visión musical de los mismos. ¿Por qué no escuchar lo que los monumentos esconden en sus paredes?

El CD comienza con la presentación donde aparece el menú que nos permite acceder directamente a cualquiera de sus diapositivas e incluso al apartado bibliográfico¹⁹ y enlaces de páginas web. En la pantalla siguiente sugerimos unas orientaciones didácticas sobre las músicas que acompañan a un monumento: la música que acompañó al edificio desde su construcción hasta la actualidad, la música y los autores de la localidad del monumento, la música vinculada al estilo arquitectónico, la música “custodiada” en el monumento, etc.

En las diapositivas siguientes se explica el modo de realizar una visita musical a un monumento con las ideas para realizar: antes, durante y después de la visita. A continuación se presenta la ruta concreta de modo gráfico sobre un mapa de nuestra comunidad. Después aparecen

19. Destacamos las bibliografías tanto artística como musicales, con las que trabajamos con los alumnos: MINGOTE, A. *Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza*, Institución “Fernando el Católico”. Zaragoza 1981; VV.AA.: *Enciclopedia Temática de Aragón. Tomo I: Folklore y Música*. Ed. Moncayo. Zaragoza 1986; BORRÁS GUALIS, G. *Arte Mudéjar aragonés*. Ed. Guara. Zaragoza 1987; VV.AA.: *Mudéjar en Utebo* Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) Zaragoza 1987; BELTRÁN, A. *Leyendas aragonesas*. Ed. Everest. León. 1990; VVAA: *Curiosidades aragonesas*. Ed. Moncayo. Zaragoza 1990; VV.AA.: *Historia mágica de Zaragoza y su provincia* El Periódico de Aragón y la Diputación de Zaragoza. Zaragoza 1997; UBIETO, A. *Leyendas para una historia paralela del Aragón medieval*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) Zaragoza; PALACÍN, M^a C: *Leyendas y relatos aragoneses*. Gráficas Alós. Huesca 1999; PANO GRACIA, J.L. y otros: *“La Aljafería de Zaragoza”* Edita Las Cortes de Aragón. Zaragoza 1999; ÁLVARO ZAMORA, I.; BORRÁS, G.; SARASA, E.; *Los mudéjares en Aragón* Caja de Ahorros de la Inmaculada. Colección Mariano de Pano y Ruata. Zaragoza 2003.

En cuanto a la bibliografía musical destacamos: ANGLÉS, Higinio: *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio*. Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central. Barcelona. 1943; ASENJO BARBIERI, FRANCISCO: *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid; SCHNEIDER, MARIUS: *Non-European Folklore And Art Music*. Amo Volk Verlag Hans Gerig KG. Colonia; VERDI, G.: *Der Troubadour*. Edition Peters. Leipzig; VV.AA.: *Otros pueblos, otras culturas. Músicas y juegos del mundo*. Publicación del Ministerio de Educación y Ciencia. 1996.

destacadas algunas de las localidades de Aragón con imágenes de sus monumentos declarados y finalmente entramos directamente en la ciudad de Zaragoza y su ruta mudéjar.

Las siguientes diapositivas se dedican a: *Las Músicas del Mudéjar, Cantigas de Alfonso X el Sabio, Músicos aragoneses de la época, Música compuesta sobre el Mudéjar, Música vinculada a Aragón, Música para los espacios mudéjares, Músicas dedicadas a Aragón y Música custodiada en La Seo de Zaragoza.*

Después de esta ruta musical entramos directamente a la visita musical al palacio de la Aljafería. En ella destacamos distintas obras musicales en relación con las distintas etapas constructivas del edificio desde la época musulmana hasta la actualidad, así como de las distintas culturas que lo acompañaron y que son interpretadas en el DVD.

El DVD que forma parte de esta herramienta didáctica se titula *Visita Musical a la Aljafería* y en él, “el espíritu de la Torre del Trovador” acompaña a los alumnos visitantes y les muestra el monumento haciendo un recorrido musical por las distintas estancias de este magnífico palacio que abarcan distintos estilos artísticos y musicales. Para comenzar y finalizar la visita escogimos *Aragón* de I. Albéniz. Acompañamos la cultura musulmana con la melodía turca nº 121 del libro *Non European Folklore And Art Music* de Marius Schneider. Para la cultura cristiana seleccionamos una serie de músicas relacionadas con las distintas épocas. Así, la Coronación de los Reyes se acompañaba de la *Marcha de los Reyes de Aragón*, que se encuentra en el *Cancionero de la Provincia de Zaragoza* de Ángel Mingote. En la Leyenda de Santa Isabel, que se supone nació en el palacio, y el arte mudéjar se interpretaba la *Cantiga de Santa María nº 100* de Alfonso X El Sabio y para la época de los Reyes Católicos: la *Danza Alta* de F. de la Torre, perteneciente al *Cancionero de Palacio* (que recoge músicas de los siglos XV y XVI). Escuchamos después un romance sefardí: *Estaba el Señor Don Gato* y por su vinculación directa, al tener lugar su acción en el Palacio y más concretamente en la Torre, se seleccionaron fragmentos de la ópera “*El Trovador*” de G. Verdi. La visita musical concluye con un acercamiento a la época actual, dado que este monumento es hoy en día sede de las Cortes de Aragón y por ello nuestros alumnos interpretaron en el hemiciclo el *Himno de Aragón* compuesto por Antón García Abril, como símbolo de nuestras señas de identidad.

En el vídeo participan activamente alumnos y alumnas de los centros tanto en la interpretación de las obras como en la dramatización de los textos, gracias a las necesarias adaptaciones didácticas realizadas para

adecuarse al nivel del alumnado. Los más pequeños realizaron bailes y cantos que les permitían poner en práctica lo aprendido tanto en lo musical como en el aspecto psicomotriz, tan importante en su formación integral y los mayores han cantado todas las obras. Todos ellos lo hicieron de memoria poniendo en práctica lo aprendido en las clases de Lenguaje Musical y Coro.

A la hora de realizar la experiencia recordamos lo antes comentado sobre la escasa presencia del Patrimonio Inmaterial en los libros de texto de los alumnos así como que tampoco se ha generalizado el acompañamiento musical en exposiciones o visitas a museos, existiendo poco material didáctico que la incorpore. Por este motivo, observamos que incluso los alumnos que ya conocían el monumento desconocían la música que éste encerraba hasta la realización de nuestro proyecto. La visita se convirtió en algo único para ellos e incluso para los visitantes que asistieron, casualmente, a la grabación y que protagonizaron algunas anécdotas divertidas al creer que era un montaje del propio monumento y que siguieron con gran atención e incluso aplausos. Este resultado inesperado, nos llevó a pensar que podría también presentarse como una propuesta interactiva del propio monumento y la realidad nos ha dado la razón, porque después de nuestra visita, han sido numerosos las representaciones históricas, incluso con niños, llevadas a cabo en el monumento, aunque sin música.

Antes de finalizar la comunicación y, agradeciendo el trabajo conjunto de todos los participantes, queremos destacar que no hubiera sido posible esta experiencia sin el permiso concedido por el Presidente de las Cortes de Aragón para poder realizar la grabación. Queremos agradecerle a él y al Servicio Gestor del Palacio de la Aljafería, la amable acogida que nos dispensaron y que es una muestra más de su sensibilidad hacia la música.²⁰ Asimismo agradecemos al servicio Cultural de la CAI su ayuda para realizar la grabación de sonido en su sala, así como para el acto de presentación y estreno²¹.

20. En el Palacio de la Aljafería se han realizado conciertos: Homenaje a Verdi, a Gaspar Sanz, etc. y exposiciones como la realizada sobre la pianista Pilar Bayona, etc.

21. El acto de presentación tuvo lugar el día 13 de mayo de 2004 y agradecemos la presencia de: la Presidenta de la Comisión de Educación de las Cortes Doña Ana M^a García, el Coordinador Estatal del PEA D. Miquel Martí, el Director del Servicio Cultural de CAI D. Antonio Abad, el Jefe del Servicio Gestor de la Aljafería D. Fernando Sanmartín. Agradecemos también a Doña María Teresa Sequeira, del Servicio Gestor de la Aljafería y a D. Santiago García Mercadal de la CAI su colaboración en este proyecto.

CONCLUSIONES

Después de este resumen de actuaciones, creemos conveniente finalizar esta comunicación con unas breves conclusiones:

1. Las experiencias realizadas en un centro docente para la difusión del patrimonio han sido muy satisfactorias para todos los participantes y para el público en general.
2. Estas experiencias son necesarias para que la relación entre el patrimonio Material e Inmaterial sea cada vez mayor en los centros docentes y que todo el mundo la conozca y la valore.
3. Valoramos positivamente la capacidad de los alumnos para comprender y respetar el patrimonio local y gracias a los reconocimientos UNESCO relacionarlo con otras localidades.
4. Proyectos como *Lecturas nuevas de monumentos antiguos* suponen una motivación para el profesorado que facilita al acceso a esta información para los alumnos de una manera divertida y original en la que aprenden disfrutando.
5. Encuentros como el Congreso de SIBe son necesarios como medio de difusión general que relacione el mundo docente y el de la investigación musicológica para que se facilite el acceso a los más jóvenes de toda la información existente sobre el Patrimonio Material e Inmaterial.
6. Esperamos que nuestra experiencia se una a otras y sirva para generalizar la necesaria difusión del Patrimonio Inmaterial, de manera que se establezcan las bases para su conservación y difusión, al igual que sucede con el Patrimonio Material que todos conocemos y valoramos.

Finalizamos la Comunicación anunciando nuevas iniciativas como el Curso que sobre *Didáctica del Patrimonio Material e Inmaterial en el Aula de Música*²² se realizará cuando estas páginas estén imprimiéndose, deseando que se continúe esta labor y se aúnen esfuerzos entre la investigación y la didáctica para elaborar conjuntamente materiales que fomenten la difusión del patrimonio y agradeciendo a la SIBe y a la IASPM la realización de este interesante Congreso.

Zaragoza, octubre de 2004

22. El Curso *Didáctica del Patrimonio Material e Inmaterial en el Aula de Música* organizado por la Fundación "Jesús Ricardo Zaldívar Gracia" en convenio con el Departamento de Educación de la Diputación de Aragón tendrá lugar en los meses de octubre y noviembre de 2004 y contará con la ponente Doña Águeda Tutor y los ponentes invitados: Dra. Doña M^a Carmen Gómez y Muntané, Dr. D. José Ignacio Palacios, Dr. D. Ángel Morillas y Dr. D. Álvaro Zaldívar, siendo coordinador D. Juan Luis Ríos.

Acercamiento a la música tradicional en educación secundaria

JOSEFA MONTERO GARCÍA

INTRODUCCIÓN

Los jóvenes actuales no podrán comprender su futuro sin acercarse a la cultura de sus antepasados, donde están depositadas sus raíces. Las canciones tradicionales constituyen una parte fundamental de esta cultura, y actualmente agonizan ante la desaparición de los usos y costumbres que las hicieron nacer, y la edad avanzada de las personas que las recuerdan. Por esto, debemos despertar el interés de la juventud por conocer y preservar este patrimonio.

Se pretende también fomentar la curiosidad de los alumnos mediante la indagación sobre las tradiciones de su entorno (juegos, canciones, cuentos, leyendas, adivinanzas, trabalenguas...), y darles a conocer a través de la práctica las distintas clases de bailes y tonadas más representativos de su zona.

La música tradicional es además una materia de carácter transversal, pues relaciona lenguaje musical con asignaturas tan importantes como la lengua y literatura (textos), educación física (danza y expresión corporal) e historia (costumbres y tradiciones).

El desarrollo de este tema está previsto para 4º curso de ESO, donde la mayor parte del alumnado tiene la madurez y los conocimientos mínimos para abordar esta materia.

PRESENCIA DE LA ETNOMUSICOLOGÍA EN LA ESO

En los contenidos del primer curso de Enseñanza Secundaria Obligatoria (12-13 años) de la Comunidad de Castilla y León, está presente la música tradicional española. Allí se trabajan algunas canciones como herramienta para aprender los distintos aspectos del lenguaje musical.

Estos contenidos no vuelven a aparecer en el programa oficial de música hasta 4º curso (15-16 años), donde pueden abordarse más eficazmente debido a que estos estudiantes han tenido música como asignatura obligatoria durante los tres cursos anteriores. En 4º, además de la música tradicional española, se abordan las músicas e instrumentos del mundo, hecho que permite relacionar nuestro folklore con el de otros países, e inculcar la necesaria actitud de respeto que debe tenerse hacia las manifestaciones de otras regiones y culturas.

Por otra parte, el estudio general de la música española merece especial atención en los contenidos de este curso. Por un lado se estudia la música de tradición oral, y por otro la historia de la música culta particularizada en España. Ambos temas pueden enlazarse resaltando la decisiva influencia de nuestro folklore en determinados compositores nacionalistas y no nacionalistas

CONCEPTOS QUE DEBEN DESTACARSE EN CUARTO CURSO

a) *Clases de tonadas* y su relación con los ciclos anual, vital y de trabajo: rogativas para que llueva, cantos de boda, coplas de trabajo, villancicos, marzas y mayos, coplas de carnaval, coplas religiosas a los distintos santos, “aguinaldos”, coplas de quintos, juegos de niños... Así se proporcionará una visión de la vida cotidiana de nuestros antepasados e incluso la repercusión que tuvieron en ellos determinados hechos históricos.

b) *Tipos de danzas* y coreografías sencillas: el paloteo, las cintas, empinar el mayo... Estos conceptos podrán ampliarse con la colaboración del departamento de Educación Física.

c) *Instrumentos* de la cultura tradicional. Se estudiarán los más destacados y se establecerá una comparación con los estudiados para música culta y jazz.

d) *Estructuras musicales y literarias* más representativas. Se harán esquemas melódicos y rítmicos, y se buscará el significado de los términos del texto que no sean fácilmente comprendidos. Si es necesario, se ampliarán estas cuestiones en las clases de lengua.

e) *Principales escalas* utilizadas. Dada la riqueza de nuestra música tradicional, cuyos sistemas musicales no se limitan a la tonalidad, se abordarán las distintas sonoridades de los 7 modos que podemos encontrar y, en algún caso, de sus variantes cromatizadas. Como el currículo de este curso incluye un repaso exhaustivo de las escalas mayores y

menores con la jerarquía de sus grados y los acordes más importantes, la presencia de los sistemas modales –más sencillos al limitarse a las que ellos suelen llamar “teclas blancas”– proporcionará a los alumnos una apertura hacia el conocimiento de “otras escalas”, y podrá relacionarse con el llamado jazz modal, que se habrá abordado en una unidad anterior.

f) *Importancia de esta música.* Se destacará la riqueza que tiene esta música, a pesar de no pertenecer a un autor culto, por haber nacido directamente del pueblo, pues la colectividad se comporta a menudo como un verdadero poeta, y el encanto de muchas de estas tonadas radica precisamente en su sencillez.

MÉTODO DE TRABAJO

Para dar un enfoque adecuado a la materia, es aconsejable detectar las ideas previas que tienen los alumnos sobre la música de tradición oral, realizando una encuesta y evaluando los resultados. Después el profesor les encargará la búsqueda en bibliografía e internet de algunos términos relacionados con la misma –nombres de instrumentos, de danzas características...– y les irá explicando los puntos tratados en el apartado anterior, a partir del aprendizaje de canciones seleccionadas.

Criterios para la elección de las tonadas:

a) *La “cercanía”* de la canción¹. Se escogerá para comenzar, una canción que sea conocida por la mayor parte del alumnado, ya sea por ser originaria de su comunidad, o por haberse difundido mediante grabaciones. Serán muy útiles los datos de la encuesta previa, que reflejará las preferencias del curso.

b) *Sencillez melódica*, para conseguir una interpretación fluida con todos los medios disponibles en el aula. El ámbito de la melodía debe ser adecuado a las voces de la clase.

c) *Texto*, se procurará que éste sea simple y proporcione información suficiente para encuadrarlo en un género concreto.

d) *Estructura rítmica y melódica clara y sencilla*: para facilitar su práctica e interiorización.

1. En la Bibliografía se proponen distintos cancioneros donde se encuentran numerosas canciones representativas y adecuadas para el estudio.

Método de trabajo basado en el análisis e interpretación de un ejemplo práctico:

Elección de la tonada

Para el estudio de este tema, se ha escogido en primer lugar una *Canción de Bodas*, que recogimos en la localidad abulense de Barco de Ávila. El carácter de esta pieza, es sobrio y austero como la mayor parte del folklore y las gentes de la tierra castellana, por lo que es bastante representativa de este pueblo.

Otros motivos para esta elección son la sencillez melódica de la tonada, su carácter modal y arcaico, y el hecho de ser un canto de bodas, que la enmarca dentro del ciclo vital del ser humano.

Aprendizaje por “transmisión oral”

Para comenzar, el profesor interpretará la canción mostrándosela a los alumnos sin partituras ni símbolo musical alguno. Si se dispone de alguna grabación de la pieza, aunque sea de realización propia, debe escucharse varias veces para que los alumnos vayan interiorizando la canción y familiarizándose con ella. Debido a su sencillez, una gran parte de la clase podrá tararearla sin dificultad desde el principio, consiguiéndose una verdadera “trasmisión oral”.

Se explicará esta forma de trasmisión, que ha hecho que esta música viviera en la memoria colectiva, con lo que ha sufrido las modificaciones que ha introducido, voluntariamente o no, cada persona que la ha cantado, por lo que existen distintas variantes de una misma pieza.

Estudio de las clases de tonadas

Como es una canción de bodas, se resaltarán la importancia que tenía la música relacionada con el tema, desde las canciones de ronda que utilizaba el pretendiente para atraer la atención de su amada, a las que se cantaban el mismo día de la boda antes, durante y después de la ceremonia, pasando por las distintas tonadas amorosas que se dedicaban los contrayentes durante su noviazgo. De cada caso se pondrá un ejemplo tipo que proporcionará el profesor.

Se explicará que las tonadas de bodas forman parte de la música que acompañaba al ciclo vital del ser humano, y se les pedirá que reflexionen sobre en qué otras ocasiones de la vida cotidiana piensan que era necesaria la música.

Se podrá establecer un pequeño debate sobre la presencia de la música en las bodas actuales, en las que se suele encargar su interpretación a profesionales, y la diferencia con las costumbres tradicionales.

Cuando haya pasado un tiempo suficiente para la reflexión y el debate, se hará el esquema de las clases de tonadas ordenadas según su posición en el ciclo vital (nanas, bodas...), anual (villancicos, mayos...) y de trabajo (siega, aradas...), etc.

Sistemas melódicos

Se proporcionará la partitura de la canción, se leerá melódica y rítmicamente y se procederá a su análisis. El ejemplo escogido está en el modo de *mi* diatónico, pues utiliza una escala natural de *mi*, sin ninguna alteración.

Como indica y demuestra Miguel Manzano en su *Cancionero Leonés*², al modo de *mi* diatónico pertenece una gran parte de las tonadas tradicionales españolas, y se caracteriza por su porte sencillo y austero, propio del folklore castellano. Esta es otra de las razones que apoyan el trabajo con esta tonada.

Se justificará por qué la melodía está en este sistema modal, y se bajará el ámbito sonoro de *mi*, haciendo que los alumnos toquen esta escala e improvisen con esta sonoridad. Como en la primera unidad de este curso se estudian las escalas tonales y después se hace referencia a la modalidad en el jazz, éste será un buen ejemplo para relacionar las distintas músicas, e introducir a los estudiantes en un mundo sonoro que puede resultarles extraño, a pesar de ser el de sus antepasados directos.

Se hará notar que la cuerda de recitación de esta canción es también *mi* y que esta nota figura en la zona media de su ámbito.

Elementos melódicos y rítmicos

Se pedirá a los alumnos que determinen el ámbito de esta melodía, que es de sexta, y está trascrita en una tesitura adecuada para cualquier clase de voz. Se resaltarán cuál es el intervalo de comienzo y el resto de la

2. En MANZANO, 1993, pp. 118-131, el autor explica cuáles son los sistemas melódicos de la música tradicional española, sus rasgos principales, y el carácter particular de cada uno. Este mismo autor desarrolla más extensamente este tema en MANZANO, 2001, pp. 165-182.

interválica de la melodía. Se observará que comienza entonando una 2ª menor, un intervalo de entonación sencilla y tiene un perfil ondulado con intervalos de unísono, 2ª y 3ª, con *mi* como cuerda de recitación, que se mantiene en la zona media de la canción.

Se resaltarán que su perfil melódico es suave y sencillo.

Se comentarán los intervalos y ámbitos más frecuentes en la música tradicional relacionándolos con la facilidad de entonación y el carácter de cada pieza. Se mostrarán otros ejemplos.

En cuanto al ritmo, el compás es de 6/8, por lo que sirve para repasar este compás binario de subdivisión ternaria, presente en muchas canciones bailables. En la parte final tiene un adorno en forma de tresillo, a partir del que se repasarán estas unidades rítmicas. El texto se ajusta a la melodía de forma silábica y los acentos de ambos se corresponden. Sin embargo, esto no ocurre en otras tonadas populares, en las que se da el fenómeno de anisorritmia, donde la acentuación de texto y música no se corresponden.

Estructura de desarrollo melódico

Para realizar este análisis de la estructura melódica y rítmica, se toma el sistema y terminología que utiliza habitualmente Miguel Manzano en sus publicaciones³, por ser sencillo y claro, y porque se comprueba que es fácilmente comprensible para los alumnos de secundaria.

En esta tonada tenemos un caso de estructura simple, sin estribillo, que consta de varias estrofas con la misma fórmula melódica. Según el modelo de análisis que propone Miguel Manzano, y dándole el nombre de una letra a cada inciso melódico, el esquema será el de ABAC, que consta de dos partes: AB y AC, que comienzan con el mismo inciso, con carácter suspensivo la primera y conclusivo la segunda. La repetición de esta fórmula a lo largo de todas las estrofas facilita la memorización de la pieza.

En cuanto al texto, las estrofas están formadas por cuartetos octosilábicos con rima asonante en los versos pares, que junto con la seguidilla, es la estructura más común en la música tradicional española.

Cada uno de los versos coincide con un inciso melódico, por lo que se puede establecer una clara relación entre las estructuras de la melodía y el texto.

3. La terminología y el procedimiento de análisis que se utilizará son los descritos en MANZANO, 1993, pp. 137-156, y en MANZANO, 2001, pp. 203-208.

Estudio de otras tonadas

Aunque de forma menos exhaustiva, por probables problemas de tiempo, deben presentarse al alumno otras piezas para interpretación y análisis. Se procurará que las características sean diferentes, por ejemplo, se abordará alguna pieza tonal y con estribillo. Así junto con la introducción de esquemas nuevos, se repasarán todos los conceptos que se han trabajado con la primera canción y quedarán completamente afianzados.

Además, se escucharán tonadas representativas de cada uno de los estilos que se han explicado. Para ello, se recomiendan las grabaciones de Joaquín Díaz, Ángel Carril, Gabriel Calvo, Ángel Rufino “El Mariquelo”, y los grupos *Yesca*, *La Braña* y *Alollano*.

Interpretación de cara al público

Una vez concluida esta unidad didáctica relativa al estudio de la música tradicional, se debe mostrar públicamente lo aprendido en un pequeño recital dentro del centro escolar. Si hay varios grupos trabajando esta música, deben preparar y presentar distintas canciones para completar el aprendizaje.

CONCLUSIONES

El estudio de la música tradicional está presente en los contenidos de la Enseñanza Secundaria Obligatoria, y es de vital importancia en la formación de los jóvenes porque les permite conocer sus raíces y les prepara para contribuir a la conservación de este patrimonio.

Este tema debe desarrollarse fundamentalmente en el 4º curso de ESO porque los conocimientos previos y la edad de los alumnos permite trabajarlo con éxito.

Las piezas utilizadas para impartir estos conocimientos deben escogerse cuidadosamente atendiendo a las preferencias del alumnado y a las características de representatividad y sencillez de análisis e interpretación.

Deben realizarse actividades de interpretación pública de las canciones tradicionales aprendidas con objeto de motivar este aprendizaje y dar a conocer esta música al resto de los escolares del centro.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIL RAMOS, A.: *Canciones y Romances tradicionales de la provincia de Salamanca*. Ediciones Librería Cervantes, Salamanca, 1982.
- CARO BAROJA, J.: *Del Viejo Folklore Castellano*. Ámbito, Valladolid, 1984.
- DÍAZ VIANA, J.: *Romances, canciones y cuentos de Castilla y León*. Colección Nueva Castilla, Valladolid, 1994.
- GARCÍA VIANA, L.: *Música y Culturas*. Eudema, Madrid, 1993
- LEDESMA, D.: *Cancionero Salmantino*. Salamanca 1907. Reeditado por la Diputación Provincial de Salamanca en 1972.
- MANZANO ALONSO, M.: *Cancionero Leonés*. Diputación provincial, León, 1993.
- MANZANO ALONSO, M.: *Cancionero de Folklore Zamorano*. Alpuerto, Madrid, 1982.
- MANZANO ALONSO, M.: *Cancionero Popular de Burgos*. Diputación Provincial, Burgos, 2001.
- SÁNCHEZ FRAILE, A.: *Nuevo Cancionero Salmantino*. Imprenta Provincial, Salamanca, 1943.

15 de Marzo de 2004

EJEMPLOS DE CANCIONES PROPUESTAS

Canción de bodas

Tradicional

Si la no - via lle - va flo - res en el rue - do del man -

te - o tam - bien las lle - va - rá el no - vio en el a - la del som - bre - ro.

Ejemplo 1. Modelo de canción de bodas en modo de *mi* diatónico.

Si la novia lleva flores. Tradicional de El Barco de Ávila (Ávila).

Texto

Si la novia lleva flores
 en el ruedo del manteo,
 también las llevará el novio
 en el ala del sombrero

Qué bonita está la Sierra
 con el copito de nieve,
 más bonita está la novia
 al lado de quien la quiere.

En casa del Tío Vicente

Tradicional

En ca - sa del Tío Vi - cen - te con tan - ta

gen - te quécha - brá quecha - brá Son las mo -

ci - tas del pue - blo le - ré que con los mo - zos le - ré - quie - ren bai - lar.

Ejemplo 2. Modelo de canción festiva en *la* menor.
En casa del Tío Vicente. Tradicional. (Salamanca).

Texto

En casa del Tío Vicente
con tanta gente,
¿qué habrá, qué habrá?

Son los mocitos del pueblo, ¡leré!
que con las mozas, ¡leré!
quieren bailar.

I. ESTUDIOS *

* Puesto que el presente volumen se dedica a la edición de las Actas del Congreso Internacional *¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y cultura*, la sección de Estudios se circunscribe a un solo trabajo que editamos por estar dedicado en homenaje al profesor Dr. Salvador Seguí y conmemorar asimismo el CD Aniversario de la primera edición del *Quijote*.

Lo sonoro, función y símbolo en *Don Quijote*. Materiales para un acercamiento a su mundo sonoro

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

*A Salvador Seguí Pérez
in memoriam*

A MODO DE INTRODUCCIÓN

En otro lugar hemos tenido ocasión de analizar el papel de lo sonoro en la literatura de creación e imaginación, y de valorar las posibilidades que, al mismo tiempo, ofrece esta como fuente auxiliar en la investigación musicológica y estético-musical, muy especialmente la novela¹. Y es que si bien podemos decir que la novela, como construcción literaria, consiste en una *reconstrucción* del mundo, de la vida y sus gentes, el papel de lo sonoro en esa reconstrucción resulta, no sólo susceptible de análisis, sino revelador de una determinada concepción de esa realidad trascendida en representación (ilusión) literaria. Ciertamente, la literatura en general es un espacio de conocimiento sobre el hombre, de ahí que los estudiosos hablen del “valor antropológico de la literatura”. Como señalara en su día Bajtin, existe un proceso “re-cognoscitivo” en la experiencia literaria.

En la crítica literaria se conoce por “cronotopos” la sociedad de un momento y lugar determinado. Los discursos de los personajes, con sus voces representativas, reproducen el escenario social. En el contexto de una novela o narración, todas las voces forman un conjunto “dialógico”, una “polifonía” narrativa o pluralidad concertada de voces².

Es pues, en ese sentido, la manera en que nos acercamos a *Don Quijote* e intentamos descubrir su recreación del hecho sonoro en todas sus dimensiones. Más aún, cómo Cervantes se sirve de este como elemento

1. Nuestro *Músicas imaginarias. Un estudio de la música en la literatura occidental* (en prensa).

2. Véase GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Crítica literaria*, Madrid, Cátedra, 2004.

narrativo. Notará nuestro lector que venimos hablando de *hecho sonoro* y por tanto excedemos lo estrictamente musical. Con todo, naturalmente, es la música quien ordena y da sentido a nuestra lectura; la música como concepto y como hecho social y cultural, al tiempo que elemento narrativo, que contribuye a esa *re-construcción* del mundo mediante la asunción de varias funciones que intentaremos apuntar en esa primera de las novelas modernas (primera novela de la modernidad) que fue la de don Miguel.

La recopilación de estos materiales surgió del “inocente” objetivo de presentar a mis alumnos el tránsito musical del Renacimiento al Barroco. La búsqueda de ese material introductorio y complementario, a la vez, fue haciéndose cada vez más vasta. Lo que en un principio debía ser una breve exposición, lo más amena y chispeante posible, comenzó a crecer y a duras penas logramos controlarlo y mantenerlo dentro de unos límites razonables, que no derivaran hacia lo que es una investigación de mayor profundidad y exigencia.

Se trata, pues, de un modesto material nacido para el aula, que puede ser usado de muy diversas maneras, incluso ser punto de partida para otras investigaciones interdisciplinarias. Ahora bien, en modo alguno ha de entenderse como una pretensión nuestra de inmiscuirnos en ese peculiar mundo de los cervantistas, máxime en tiempo de aniversario, que de saturado no puede dejar de evocarnos aquel imposible y delicioso camarote de los hermanos Marx. Nuestra modesta labor recopilatoria tan sólo va acompañada de unas indicaciones mínimas, que, a modo de hilo conductor, nos guían por entre los materiales de nuestra acotación, que, por otro lado, se han intentado articular de la manera más sencilla y didáctica posible. En modo alguno se entra en mayores sustancias, ni síntesis ni erudición.

La lectura de estos fragmentos, además de deliciosa en cuanto tienen de valor literario, nos descubre un mundo nuevo y sorprendente. Hace ya muchos años que los estudiosos señalaron la modernidad de esta novela, pero su observación se basaba fundamentalmente en la construcción y profundidad de sus personajes, la riqueza de los diálogos, su trazón ético-moral y un muy largo etc. En la lectura que aquí proponemos, la modernidad sonora del *Quijote*, se nos revela insuperable y, me atrevería a decir que insuperada. Sólo en un autor menor como Pierre Loti (1850-1923), y siempre desde esta perspectiva sonora, claro está, encontramos casi un igual a Cervantes. Después, hemos de recurrir a otras artes: la ópera y el cine. La capacidad creadora de imágenes, la *Einbildungskraft*, a través de los sonidos, en general, y de la música, en

particular, se convierte así en uno de los logros más conseguidos y, conceptualmente, uno de los pilares de su modernidad. Una circunstancia que, por otro lado, no había sido, sorprendentemente, señalada hasta ahora.

Fue nuestra intención que el foco de atención superara el marco de lo estrictamente musical y diera cabida a lo sonoro, en su sentido más amplio. A nuestro entender, ello puede ayudarnos a comprender la importancia de lo auditivo en la construcción cervantina y a situar en su justo término el hecho musical.

No le corresponde a la música en el *Quijote* un papel estructural, pero sí actúa, tal como señalan las referencias acotadas, como elemento narrativo, unas veces, otras, como emotivo, otras, evocativo. Unas veces informan sobre el concepto de música en Cervantes y su época, otras, sobre el papel social de los músicos, sobre la organología e incluso sobre conceptos de teoría musical que hoy serían impensables en el habla diaria o la literatura de consumo.

Desconocemos cuáles fueron los conocimientos musicales de Cervantes, pero ciertamente es fácil que trabara conocimiento con músicos coetáneos como Felipe Rogier, el maestro Capitán, Bernardo Clavijo y otros. Una hipótesis verosímil si consideramos que, por aquellos años, don Santiago Gratii, natural de Módena, conocido por el Caballero de Gracia, prohombre de la diplomacia y la vida cortesana, mantenía en su palacio una "Academia" de música. Academia frecuentada por Pedro Cerone, uno de los teóricos musicales más interesantes del XVII, y que comparte a un tiempo la protección del conde de Lemos con nuestro don Miguel.

Claro está que estas circunstancias no implican por sí mismas que tenga que darse, necesariamente, en la persona de Cervantes un conocimiento en profundidad de la música. Pero si unimos a ellas las variadas y jugosas referencias que encontramos a lo largo del *Don Quijote*, habremos de concluir que Cervantes, cuando menos, poseía una cierta cultura musical. Nuestra lectura pondrá al descubierto el alcance de esa "cierta" cultura musical, pero no queremos llamarnos a engaño, porque, a nuestro entender, intentar llegar más lejos sería temerario. Dejemos, pues, que sea el propio Cervantes quien nos diga lo que sabe y lo que puede hacer con ello.

Con toda conciencia, dejamos de lado profundizar en el uso de romances y canciones a lo largo de la obra y que los musicólogos han venido desvelando y reconociendo desde hace años. Hoy se conocen ya muchas de aquellas referencias musicales directas. Piezas populares que

estaban en la calle formando parte del continuo sonoro de Cervantes y sus coetáneos. Nuestro autor podía introducir algunos cambios en las letras con el fin de adaptar mejor aquellas canciones a su objetivo narrativo, pero nada más. Ese aspecto musical ha sido estudiado, entre otros, por los profesores Querol, en la década de los 40, y Lambea, en fecha muy reciente.

La preocupación por el aspecto sonoro es constante a lo largo de la obra y se manifiesta de diversas maneras, tal como la lectura de nuestras acotaciones pone bien de manifiesto. Ocurre así ya desde el primer capítulo

- “Y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla “Dulcinea del Toboso” porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.” [I. 1, p. 44].

En nuestra lectura hemos seguido la edición crítica del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico y publicada en Barcelona por Crítica (Grijalbo Mondadori) en 1998. Las citas se corresponden, pues, con esta edición e indican, en primer lugar, en numeración romana, la parte correspondiente del texto, en segundo lugar el capítulo de referencia y por último la paginación de la edición manejada.

VALOR DEL SILENCIO

Desde Bataillon se ha especulado mucho sobre el supuesto erasmismo de Cervantes y se ha hecho del *silencio* uno de los elementos clave de esa interpretación. Por nuestra parte no pretendemos entrar aquí en esa cuestión³, pero sí intentaremos trazar unas tipologías a partir de las distintas referencias en las que aparece el término.

Más allá de la evidente asociación del silencio a la noche⁴, este va asociado, especialmente, a lo maravilloso, insólito y admirable, a lo virtuoso y al respeto. El silencio se rompe, nunca así el sonido.

3. TRUEBOLD, ALAN S., “El silencio en el Quijote”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII (1958) pp. 160-180, y XIII (1959) pp. 98-100. Reimpr. en su *Letter and Spirit in Hispanic Writers. Renaissance to Civil War. Selected Essays*. Londres, Tames Books, 1976, pp. 45-64.

4. En I. 28, p. 329: “Y en el silencio de aquella noche, sin dar cuenta a mi traidora doncella, salí de mi casa.” También en II. 34, p. 399, arranca el soneto de Lotario: “En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño de los mortales”. En I. 27, p. 313: “Y cuando me vi en el campo solo, y que la escuridad de la noche me encubría y su silencio convidaba a quejarme, sin respeto o miedo de ser escuchado ni conocido, solté la voz y desaté la lengua”.

- *“Y, aunque muerto, mostraba que vivo había sido de rostro hermoso y de disposición gallarda. Alrededor dél tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados. Y así a los que esto miraban como los que abrían la sepultura, y todos los demás que allí había, guardaban un maravilloso silencio.”* [I. 13, p. 145 y s.].
- *“Y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos.”* [I. 14, p. 152].
- *“Que en cuantos libros de caballería he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tu con el tuyo⁵. Y en verdad que lo tengo a gran falta tuya y mía [...] Pues ¿qué diremos de Gasbal, escudero de don Galaor, que fue tan callado, que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, sola una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia?”* [I. 20, p. 221].
- *“Porque todos caminan con tanto silencio, que es maravilla, porque no se oye entre ellos otra cosa que los suspiros y sollozos de la pobre señora.”* [I. 36, p. 425].
- *“Acudieron a don Quijote y, desenvolviéndole de la sábana y de la colcha, le pellizcaron tan a menudo y tan reciamente, que no pudo dejar de defenderse a puñadas, y todo esto en silencio admirable.”* [II. 48, p. 1022].

En los pasajes correspondientes al castillo o casa del Caballero del Verde Gabán o en el de la fingida Arcadia podemos leer:

- *“Fuéronse a comer, y la comida fue tal como don Diego había dicho en el camino que la solía dar a sus convidados: limpia, abundante y sabrosa; pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejava un monasterio de cartujos.”* [II. 18, p. 776].
- *“Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol, los cuales se coronaban con*

5. Novela de diálogos, califica Ortega el *Quijote*. ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid, Revista de Occidente, 1956 (1975).

dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas. La edad, al parecer, ni bajaba de los quince ni pasaba de los diez y ocho.

Vista fue esta que admiró a Sancho, suspendió a don Quijote, hizo parar el sol en su carrera para verlas y tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro." [II. 58, p. 1101].

Encontramos una excepcional asociación del término regocijo al silencio, de hecho ocurre tan solo una vez:

- "Y luego, con regocijado silencio y alegre diligencia, cada uno de nuestros valientes remeros tomó su remo." [I. 41, p. 481].

En muy otra atmósfera encontramos un indefenso don Quijote reducido por el hierro y el silencio.

- "Llegaron en esto los de a caballo y, arbolando las lanzas, sin hablar palabra alguna rodearon a don Quijote y se las pusieron a las espaldas y pechos, amenazándole de muerte. Uno de los de a pie, puesto un dedo en la boca en señal de que callase, asió el freno de Rocinante y le sacó del camino, y los demás de a pie, antecogiendo a Sancho y al rucio, guardando todos maravilloso silencio, siguieron los pasos del que llevaba a don Quijote, el cual dos o tres veces quiso preguntar adónde le llevaban o qué querían, pero apenas comenzaba a mover los labios, cuando se los iban a cerrar con los hierros de las lanzas." [II. 68, p. 1183].

Apuntábamos más arriba que también el silencio va asociado a lo virtuoso y al respeto. Así, en la llamada *novela del "Curioso impertinente"* podemos ver el silencio como virtud y como poder de la virtud.

- "Y mi injuria quedará escondida en la virtud de tu silencio, que bien sé que en lo que me tocara ha de ser eterno como el de la muerte." ⁶ [I. 33, p. 380].

6. El valor del silencio como discreción y omisión es claro en estas otras referencias. En I, 17, p. 178: "¿Qué de otras cosas ocultas, que, por guardar la fe que debo a mi señora Dulcinea del Toboso, dejaré pasar intactas y en silencio?". En I. 24, p. 263: "Y fue esta negación añadir llama a llama y deseo a deseo, porque aunque pusieron silencio a las lenguas, no le pudieron poner a las plumas." En I. 27, p. 311: "A esto le respondió el cura que no solo no se cansaban den oírle, sino que les daba mucho gusto las menudencias que contaba, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y la mesma atención que lo principal del cuento". Y en sentido contrario transcurre esta otra frase en II. 18, p. 772: "Pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio". De Cidi Mahamate Benengeli se dice precisamente, I. 16, p.171, que fue historiador "muy curioso y puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio". Relacionado también con el oficio de historiador

- *“Por el provecho que las muchas virtudes de Camila hicieron, poniendo silencio en la lengua de Lotario, redundó más en daño de los dos, porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría.”* [I. 33, p. 394].

Como discreción, puede leerse

- *“-¿Has acabado tu arenga, Sancho? –dijo don Quijote. [...] ¡Oh Sancho! [...] nunca llegará tu silencio a do ha llegado lo que has hablado, hablas y tienes de hablar en tu vida...”*⁷ [II. 20, p.799 y s.].

El silencio como muestra de respeto y atención también podemos encontrarlo en esta otras acotaciones.

- *“¿Qué el hacerle sentar sobre una silla de marfil? ¿Qué verle servir todas las doncellas, guardando un maravilloso silencio?”* [I. 50, p. 571].
- *“Cogiéronlos los escuderos en medio, guardando vencidos y vencedores gran silencio, esperando a que el gran Roque Guinart hablase.”* [II. 60, p. 1126].
- *“Tomó un poco de aliento don Quijote y, viendo que todavía le prestaban silencio, quiso pasar adelante en su plática.”* [II. 27, p. 860].
- *“Encogió Sancho los hombros, obedeció y sentóse, y todas las doncellas y dueñas de la duquesa le rodearon atentas, con grandísimo silencio, a escuchar lo que diría.”*⁸ [II. 33, p. 904].

Asociado a la quietud aparece, lo vimos ya, más arriba, en la casa de don Diego de Miranda, y en otras frecuentes referencias.

- *“Toda la venta estaba en silencio, y en toda ella no había otra luz que la que daba una lámpara que colgada en medio del portal ardía.”*

y la necesidad de ser puntual, verdadero y *“nonada apasionados”* puede leerse en I. 9, p. 110: *“Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio”*. En I. 28, p. 323: *“Mas por acabar presto con el cuento, que no le tiene, de mis desdichas, quiero pasar en silencio las diligencias que don Fernando hizo”*. Ocurre también cuando temeroso el propio autor *“desta grande historia”* de no ser creído por lo extraordinaria de ella, confiesa al lector su deseo de callar en II. 10, p. 700: *“Quisiera pasarle en silencio”*.

7. En II. 28, p. 863: *“-No estoy para responder –respondió Sancho-, porque me parece que hablo por las espaldas. [...] que yo pondré silencio en mis rebuznos, pero no en dejar de decir que los caballeros andantes huyen y dejan a sus buenos escuderos molidos como alheña.”*

8. Otras referencias pueden verse en I. 39, p. 450: *“Con esto que dijo hizo que todos se acomodasen y le prestasen un grande silencio”*.

Esta maravillosa quietud y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros."⁹ [I. 16, p. 172].

- *"-Apéate, amigo, y quita los frenos a los caballos, que a mi parecer este sitio abunda de yerba para ellos, y de el silencio y soledad que han menester mis amorosos pensamientos."* [I. 50, p. 571].

Pero también lleva asociado el silencio lo inquietante y extraño:

- *"Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su estraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece se despeña y derrumba desde lo alto de los montes de la Luna."* [I. 20, p. 209].
- *"Por su silencio imaginaron que, sin duda alguna, debía de ser mora, y que no sabía hablar en cristiano."* [I. 37, p. 440].
- *"Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio, y un postillón [...] en traje de demonio les pasó por delante."* [II. 34, p. 917].
- *"Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra [...]. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente.
Miróla don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía [...] y comenzó a santiguarse con mucha priesa."* [II. 48, p. 1015].
- *"Porque quiero que sepa vuestra merced, señor don Antonio -que ya sabía su nombre-, que está hablando con quien, aunque tiene oídos para oír, no tiene lengua para hablar; así que con seguridad puede vuestra merced trasladar lo que tiene en su pecho en el mío y hacer cuenta que lo ha arrojado en los abismos del silencio."* [II. 62, p. 1134 y s.].

9. También en I. 43, p. 505: *"Y en toda la venta se guardaba un grande silencio."*

- *“Comenzó en esto a salir al parecer debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas, que por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso.”* [II. 69, p. 1186].

Penitencia, soledad y recato expresan estos otros fragmentos. En los dos primeros, Sancho da un sentido negativo al silencio que resulta excepcional en toda la obra.

- *“–Señor, ¿quiere vuestra merced darme licencia que departa un poco con él? Que después que me puso aquel áspero mandamiento del silencio se me han podrido más de cuatro cosas en el estómago, y una sola que ahora tengo en el pico de la lengua no quería que se mal lograra.”* [I. 21, p. 228].
- *“–Digo, pues, señor –respondió Sancho– que de algunos días a esta parte he considerado cuán poco se gana y granjea de andar buscando estas aventuras [...] y que usted busca por estos desiertos y encrucijadas de caminos, donde [...] no hay quien la vea no sepa, y, así, se han de quedar en perpetuo silencio y en perjuicio de la intención de vuestra merced.”* [I. 21, p. 228 y s.].
- *“Sancho iba muerto por razonar con su amo y deseaba que él comenzase la plática, por no contravenir a lo que le tenía mandado; mas no pudiendo sufrir tanto silencio, le dijo...”* [I. 25, p. 271].
- *“Así, acompañados de silencio y de lágrimas, habían llegado a aquella venta, que para él era haber llegado al cielo.”* [I. 36, p. 433].
- *“Yo [...] soy una destas, apretada, vencida y enamorada, pero con todo esto, sufrida y honesta: tanto, que por serlo tanto, reventó mi alma por mi silencio y perdí la vida.”* [II. 70, p. 1193].

En el sentido de recato y retiro resulta interesante este pasaje de la historia de Dorotea censurado por la Inquisición portuguesa y del que nuestra acotación es pórtico.

- *“Y fue que una noche, estando yo en mi aposento con sola la compañía de una doncella que me servía, teniendo bien cerradas las puertas, por temor que por descuido mi honestidad no se viese en peligro, sin saber ni imaginar cómo, en medio destes recatos y prevenciones y en la soledad deste silencio y encierro me le hallé delante.”* [I. 28, p. 324].

Y en sentido muy contrario se nos presenta este otro silencio.

- “Y quién sabe si esta soledad, esta ocasión y este silencio despertará mis deseos que duermen, y harán que al cabo de mis años venga a caer donde nunca he tropezado?” [II. 48, p. 1016].

Como astucia puede encontrarse en

- “Finge que te ausentas por dos o tres días [...] y haz que te quedes escondido en tu recámara [...] y entonces verás por tus mismos ojos, y yo por los míos, lo que Camila quiere; y si fuere la maldad que se puede temer antes que esperar, con silencio, sagacidad y discreción podrás ser verdugo de tu agravio.” [I. 34, p. 404].
- “Con grandísimo silencio se entraron adonde él estaba durmiendo y descansando de las pasadas refriegas.” [I. 46, p. 536].
- “Y que, como todas las dueñas son amigas de saber, entender y oler, se fue tras ella, con tanto silencio, que la buena [de doña] Rodríguez no lo echó de ver.” [II. 49, p. 1035].

Como abatimiento y derrota en estos otros.

- “Detrás de todo esto iban el cura y el barbero sobre sus poderosas mulas [...] Don Quijote iba sentado en la jaula [...] con tanto silencio y tanta paciencia como si no fuera hombre de carne, sino estatua de piedra.

Y así, con aquel espacio y silencio caminaron.” [I. 47, p. 543].

- “Preguntó [Sancho] qué hora era, respondieronle que ya amanecía. Calló, y sin decir otra cosa comenzó a vestirse, todo sepultado en silencio.”¹⁰ [II. 53, p. 1064].

Que el silencio es cosa valiosa también se desprende de la expresión “el silencio se rompe”; así, son varias las ocasiones en Cervantes se sirve de esta fórmula.

10. En I. 36, p. 425: “A todo esto callaba la lastimada señora [...], todavía se estaba en su silencio, hasta que llegó el caballero embozado”. En II. 23, p. 822 y s.: “Y cuando así no sea [el desencantarse] –respondió el lastimado Durandarte con voz desmayada y baja–, cuando a sí no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y a barajar. Y volviéndose de lado tornó a su acostumbrado silencio, sin hablar más palabra. Oyéronse en esto grandes alaridos y llantos.”

- “Dando ella un profundo suspiro, rompió el silencio y dijo...” [I. 28, p. 320].
- “Y todos tres, [...] quedaron mudos y suspensos, casi sin saber lo que les había acontecido.
Callaban todos y mirábanse todos [...]. Mas quien primero rompió el silencio fue Luscinda.” [I. 36, p. 427].
- “Sosegados todos y puestos en silencio, estaban esperando quién le había de romper.”¹¹ [II. 38, p. 940].

Cómplice del amor y construcción eminentemente literaria resulta en los pasajes correspondientes al soneto de Píramo y Tisbe y donde se da cuenta del amor de don Gregorio y Ana Félix:

- “Habla el silencio allí, porque no osa / la voz entrar por tan estrecho estrecho¹²; / las almas sí, que amor suele de hecho / facilitar la más difícil cosa.” [II. 18, p. 779].
- “El silencio fue allí el que habló por los dos amantes y los ojos fueron las lenguas que descubrieron sus alegres y honestos pensamientos.” [II. 65, p. 1165].

En Cervantes el silencio puede convertirse en parte del aspecto de un personaje, de igual a igual con la ropa u otras particularidades, y del que además, pueden deducirse cuestiones de la índole más diversa.

- “Viendo esto el cura, deseoso de saber qué gente era aquella que con tal traje y tal silencio estaba, se fue hasta donde estaban los mozos.” [I. 36, p. 424].
- “—Decidme, señor —dijo Dorotea—: ¿esta señora es cristiana o mora? Porque el traje y el silencio nos hace pensar que es lo que no querríamos que fuese.” [I. 37, p. 440].

11. También en II. 10, p. 707: “Pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohína, dijo...”. En II. 27, p. 858: “Don Quijote que los vio tan atentos a mirarle, sin que ninguno le hablase ni le preguntase nada, quiso aprovecharse de aquel silencio y, rompiéndolo el suyo, alzó la voz”. En II. 48, p. 1018: “Y, habiéndose los dos sosegado, el primero que rompió el silencio fue don Quijote, diciendo...”. En II. 69, p. 1187: “Oyendo lo cual Sancho Panza, rompió el silencio y dijo...”. También en II. 69, p. 1188: “Rompió también el silencio don Quijote, diciendo a Sancho...”.

12. Los labios de los amantes.

Incluso la mera presencia de un individuo induce al silencio.

- *“Pero a todo puso silencio un pasajero que en aquella sazón entró en la venta, el cual en su traje mostraba ser cristiano recién venido de tierra de moros.”* [I. 37, p. 439].

DEL RUIDO AL CONCERTADO SON

Ciertamente el registro sonoro de nuestra novela muestra un mundo sugerente y rico en ideas. Un ámbito sonoro que va desde el más tosco e inanimado de los ruidos a la expresión musical, eso sí, vista más como manifestación de los sentimientos que como arte puro de los sonidos. En ese sentido, puede decirse que el *ruido* juega un papel principal en la narración, no sólo por el hecho de que aparezca el término en 51 ocasiones, frente a las 27 en las que lo hace *música* y su plural, sino porque deviene en elemento constructivo del discurso.

Músico (a) aparece como sinónimo de bien sonante frente al término ruido, que aparece en su acepción de sonido inarticulado y confuso más o menos fuerte y en el figurado de litigio, pendencia, pleito, alboroto o discordia. No obstante lo realmente interesante y moderno en el tratamiento es su función dentro de la narración. En unos casos, los diferentes sonidos de la noche rompen el silencio y llenan de turbación a nuestros protagonistas, en otros, pueden formar parte de una soberbia descripción preciosista.

- *“Estaba el pueblo en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara [...] No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche.”* [II. 9, p. 695].
- *“Era anochecido, pero antes que llegasen les pareció a todos que estaba delante del pueblo un cielo lleno de innumerables y resplandecientes estrellas; oyeron asimesmo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albugues, panderos y sonajas; y cuando llegaron cerca vieron que los árboles de una enramada que a mano habían puesto a la entrada del pueblo estaban todos llenos de luminarias.”* [II. 19, p. 789].

El sonido es signo de vida. Ocurre así en el mito de Orfeo rescatando a Eurídice del reino de los muertos, pero también en otras mitologías arcanas. Cervantes alude directamente a esto en dos ocasiones: el pasaje de la bajada a la cueva.

- *“-Inadvertidos hemos andado en no habernos proveído de algún esquilón pequeño que fuera atado junto a mí en esa mesma sogá, con cuyo sonido se entendiera que todavía bajaba y estaba vivo.”* [II. 22, p. 815].

y cuando junto al túmulo de Altisodora un joven arpista termina su canción diciendo.

- *“Libre mi alma de su estrecha roca, / por el estigio lago conducida, / celebrándote irá, y aquel sonido / hará parar las aguas del olvido.”* [II. 69, p. 1186 y s.]

No poca ironía muestra nuestro autor cuando se sirve, en la historia de los rebuznos, de criterios propios de los cantantes, de manera que no hay distinción entre un sonido y otro.

- *“¿Es posible compadre, que no fue mi asno el que rebuznó?”. “No fue sino yo”, respondió el otro. “Ahora digo –dijo el dueño– que de vos a un asno, compadre, no hay alguna diferencia, en cuanto toca al rebuznar, porque en mi vida he visto ni oído cosa más propia.” “Esas alabanzas y encarecimiento –respondió el de la traza– mejor os atañen y tocan a vos que a mí, compadre, que por el Dios que me crió que podéis dar dos rebuznos de ventaja al mayor y más perito rebuznador del mundo: porque el sonido que tenéis es alto; lo sostenido de la voz, a su tiempo y compás; los dejos, muchos y apresurados; y, en resolución, yo me doy por vencido y os rindo la palma y doy la bandera desta rara habilidad.”* [II. 25, p. 838].

El término *ruido*, como opuesto a *sonido concertado*, al tiempo que significando dolor y lamento, lo encontramos en la llamada canción de Grisóstomo (sic).

- *“Escucha, pues, y presta atento oído, / no al concertado son, sino al ruido / que de lo hondo de mi amargo pecho, / llevado de un forzoso desvarío, / por gusto mío sale y tu despecho.”* [I. 14, p. 1146].

También tiene un papel de contraposición en el conocido cortejo de los sabios.

- *“Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas, y luego se oyó otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado.”* [II. 34, p. 920].

Como parte integrante de la música lo encontramos en estos otros pasajes, el de la embestida de los carneros y el de la llegada a Barcelona, respectivamente.

- *“¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?”* [I. 18, p. 193].
- *“Alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles.”* [II. 61, p. 1130].

En el sentido de sonido inarticulado y pendencia aparece en no pocas ocasiones, de las que recogemos aquí algunas¹³.

- *“Y alzó otra vez la lanza y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo arriero, porque se la abrió por cuatro. Al ruido acudió toda la gente de la venta.”* [I. 3, p. 58 y s.].
- *“En esto oyeron un gran ruido en el aposento y que don Quijote decía a voces:
–¡Tente, ladrón, malandrín, follón, que aquí te tengo y no te ha de valer tu cimitarra.”* [I. 35, p. 415].
- *“Finalmente Sancho se quedó dormido al pie de un alcornoque, y don Quijote, dormitando al de una robusta encina, pero poco espacio de tiempo había pasado, cuando le despertó un ruido que sintió a sus espaldas, y, levantándose con sobresalto, se puso a mirar y a escuchar de dónde el ruido procedía, y vio que eran dos hombres a caballo.”* [II. 12, p. 722].

Pero cuando adquiere realmente interés es cuando se suma a la descripción de escenas. Veamos que ocurre en algunas de estas escenas.

En la “cerdosa aventura” el término *ruido* introduce, primero, la sorpresa, da paso al temor y termina por romper en una hilarante descripción sonora, en lo que constituye una secuencia típicamente cervantina.

13. En un sentido figurado de escándalo se refiere Sancho en I. 8, p. 99: *“Vuestra merced será muy bien obedecido en esto, que yo de mío me soy pacífico y enemigo de meterme en ruidos ni pendencias”*.

- *“En esto estaban cuando sintieron un sordo estruendo y un áspero ruido, que por todos aquellos valles se extendía (sic). Levantóse en pié don Quijote y puso mano a la espada, y Sancho se agazapó debajo del rucio, poniéndose a los lados el lío de las armas y la albarda de su jumento [...]. De punto en punto iba creciendo el ruido y llegándose cerca de los dos temerosos [...].*

Es, pues, el caso que llevaban unos hombres a vender a una feria más de seiscientos puercos, con los cuales caminaban a aquellas horas, y era tanto el ruido que llevaban, y el gruñir y el bufar, que ensordecieron los oídos de don Quijote y de Sancho, que no advirtieron lo que ser podía.” [II. 68, p. 1180].

En la séptima noche de su gobierno, Sancho está apunto de coger el sueño harto merecido, cuando

- *“Oyó tan gran ruido de campanas y de voces, que no parecía sino que toda la ínsula se hundía. Sentóse en la cama y estuvo atento y escuchando por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto, pero no solo no lo supo, pero (sic) añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas trompetas y atambores quedó más confuso y lleno de temor y espanto.” [II. 53, p. 1061].*

El llamado “cortejo de los sabios” es rico en descripciones sonoras.

- *“En esto se cerró más la noche y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque [...]. Oyóse asimismo un espantoso ruido, al modo de aquel que se causa de las ruedas macizas que suelen traer los carros de bueyes, de cuyo chirrío áspero y continuado se dice que huyen los lobos y los osos, su los hay por donde pasan. [...] parecía verdaderamente que a las cuatro partes del bosque se estaban dando a un mismo tiempo cuatro rencuentros o batallas, porque allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería, acullá se disparaba infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lilibíes agarenos.*

Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces, y sobre todo el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo.” [II. 34, p. 918 y s.].

Frente a las numerosas ocasiones en que el *ruido* va asociado al temor, en algunas pocas resulta pórtico de alguna alegría, aunque desgraciadamente efímera, como suele ocurrir en Cervantes

- *“Comenzaron a caminar por el prado arriba a tiento, porque la oscuridad de la noche no les dejaba ver cosa alguna; mas no hubieron andado doscientos pasos, cuando llegó a sus oídos un grande ruido de agua, como que de algunos grandes y levantados riscos se despeñaba. Alegróles el ruido en gran manera, y, parándose a escuchar hacia que parte sonaba, oyeron a deshora otro estruendo que les aguló el contento del agua, especialmente a Sancho, que naturalmente era medroso y de poco ánimo. Digo que oyeron que daban unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el don Quijote.” [I. 20, p. 208].*

En efecto, don Miguel es un maestro de los contrastes, tal como se pone de manifiesto en numerosas ocasiones y muestra una especial habilidad al servirse de los contrastes sonoros en la construcción de escenas. En este mismo pasaje de “la noche del caballero”, el estruendo da paso a un manso ruido y susurro de hojas, aunque no por ello menos terrorífico. Por fin, todo se aclara al descubrirse el alba.

- *“Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido, de manera que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más, cuando vieron que ni los golpes cesaban ni el viento dormía ni la mañana llegaba.” [I. 20, p. 208].*
- *“Disimulando lo mejor que pudo, comenzó a caminar hacia la parte por donde le pareció que el ruido del agua y del golpe venía.
[...] Al pie de las peñas estaban unas casas mal hechas, que más parecían ruinas de edificios que casas, de entre las cuales advirtieron que salía el ruido y estruendo de aquel golpear que aún no cesaba.
Alborotóse Rocinante con el estruendo del agua y de los golpes y, sosegándole don Quijote, se fue llegando poco a poco a las casas [...]
[...] Al doblar una punta pareció descubierta y patente la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrisono y para ellos espantable ruido que tan suspenso y medrosos toda la noche los había tenido. Y eran (si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban.” [I. 20, p. 218 y s.].*

UN CONCEPTO FUNCIONAL Y SIMBÓLICO DE LA MÚSICA

Las dos entregas de las aventuras del hidalgo manchego son ricas en múltiples referencias de todo tipo. Frente a las de índole moral, ético o político, las referencias a las artes adquieren una función, no por menos abundantes, secundaria. No obstante, juegan un papel fundamental en el discurrir narrativo y contribuyen esencialmente a la construcción literaria. Dicho esto, y por lo que hace al tema que nos ocupa, de su lectura atenta pueden extraerse notables ideas sobre la concepción musical.

Es cierto que, en modo alguno, entra Cervantes a tratar la música como arte de los sonidos y mucho menos a teorizar sobre ella. Aun así, de lo expresado en distintos pasajes pueden inferirse ciertos rasgos que nuestro autor asocia con la música y que nos permiten hoy hacernos una idea de cómo era concebida por éste.

En general, en el *Quijote* el arte musical aparece asociado a la pompa protocolaria, al lujo y la molicie, de igual forma que deviene elemento contrastante entre lo urbano y educado y lo rural y rústico. Puede servir de referencia moral positiva e indicar una actividad intelectual en la que refugiarse, tal como se recoge en las siguientes citas.

- *“Y así como Sancho entró en la sala, sonaron chirimías y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad.
Cesó la música, sentóse Sancho a la cabecera de la mesa.”* [II. 47, p. 1004].
- *“Llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó un silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote estaba en algún famoso castillo y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candela y las ramerías damas y el ventero castellano del castillo.”* [I. 2, p. 54].
- *“—Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear.”* [I. 11, p. 124].
- *“¿Qué el hacerle sentar sobre una silla de marfil? ¿Qué verle servir todas las doncellas, guardando un maravilloso silencio? ¿Qué el traer tanta diferencia de manjares, tan sabrosamente guisados, que*

no sabe el apetito a cuál deba de alargar la mano? ¿Cuál será oír la música que en tanto que come suena sin saberse quien la canta ni adónde suena?” [I. 50, p. 571].

- *“Con esto dio el cabrero fin a su canto; y aunque don Quijote le rogó que algo más cantase, no lo consintió Sancho Panza, porque estaba más para dormir que para oír canciones [...].
–Ya te entiendo, Sancho –le respondió don Quijote–, que bien se me trasluce que las visitas del zaque piden más recompensa de sueño que de música.” [I. 11, p. 127].*
- *“Luego, por el mismo continente, llegó otro carro, pero el que venía sentado en el trono no era viejo como los demás, sino hombrón robusto y de mala catadura; el cual, al llegar, levantándose en pie como los otros, dijo con voz más ronca y más endiablada:
–Yo soy Arcalaús el encantador, enemigo mortal de Amadís de Gaula y de toda su parentela.
Y pasó adelante. Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas, y luego se oyó otro no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo por buena señal, y, así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso de apartaba:
–Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.
–Tampoco donde hay luces y claridad –respondió la duquesa.
A lo que replicó Sancho:
–Luz da el fuego, y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan y bien podría ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas.” [II. 34, p. 920].*

Veamos ahora estos ejemplos ilustrativos de la música como elemento contrastante entre lo urbano, educado, y lo rústico.

- *“[...] Antonio, [–pidió uno de los cabreros–] bien podrías hacernos placer de cantar un poco, porque vea este señor huésped que tenemos que también por los montes y selvas hay quien sepa de música.” [I, 11, p. 124].*
- *“Apeóse don Quijote para catarle las heridas, pero como le hallase sano de los pies a la cabeza, con asaz cólera le dijo:
–¡Tan enhoramala supistes vos rebuznar, Sancho! [...] A música de rebuznos, ¿qué contrapunto se había de llevar sino de varapalos? Y dad gracias a Dios, Sancho, que ya que os santiguaron con un palo, no os hicieron el per signum crucis con un alfanje.*

–No estoy para responder –respondió Sancho–, porque me parece que hablo por las espaldas”. [II. 28, p. 862 y s.].

Otras veces, lo musical sirve a Cervantes como expresión de dolor y pena, bien como elemento contrastante entre dolor y placer, bien como motivo de desasosiego.

- “El canto se acabó con un profundo suspiro, y los dos con atención volvieron a esperar si más se cantaba; pero, viendo que la música se había vuelto en sollozos y en lastimeros ayes, acordaron de saber quien era el triste tan estremado (sic) en la voz como doloroso en los gemidos”. [I. 27, p. 304].
- “Dejamos al gran don Quijote envuelto en los pensamientos que le habían causado la música de la enamorada doncella Altisidora: acostóse con ellos y, como si fueran pulgas, no le dejaron dormir ni sosegar un punto”. [II. 46, p. 999].
- “Con buen ánimo y denuedo agradecido date trescientos o cuatrocientos azotes a buena cuenta de los del desencanto de Dulcinea; [...]. Después que te hayas dado, pasaremos lo que resta de la noche cantando, yo mi ausencia y tú tu firmeza [...]”.
–Señor –respondió Sancho–, no soy yo religioso para que desde la mitad de mi sueño me levante y me discipline, ni menos me parece que del extremo del dolor de los azotes se pueda pasar al de la música.” [II. 68, p. 1179].

CONCEPTOS TEÓRICO MUSICALES EN *EL QUIJOTE*

Puestos en boca de algunos de sus personajes, algunos de los conceptos de la teoría musical más en boga en el tránsito del siglo XVI al XVII pueden encontrarse en las páginas del *Quijote*. Términos como *contrapunto* y expresiones como *música concertada*, además de las que a continuación se ofrecen, componen un corpus de conocimientos teórico-musicales necesario y básico en todo individuo educado que se precie en la sociedad de entonces.

- “Y todos juntos su mortal quebranto / trasladen en mi pecho, y en voz baja / –si ya a un desesperado son debidas– / canten obsequias tristes, doloridas, / al cuerpo, a quien se niegue aun la mortaja; / y el portero infernal de los tres rostros, / con otras mil quimeras y mil

monstruos, / lleven el doloroso contrapunto, / que otra pompa mejor no me parece / que la merece un amador difunto". [I. 13, p. 151].

- “Acaba, cuéntamelo todo, no se te quede en el tintero una mínima”. [I. 31, p. 358].

Entiéndase la frase, puesto que la “mínima” es una nota musical de breve duración, por “no se te olvide el menor detalle”, como bien señala la edición que venimos manejando. De igual manera han de interpretarse las palabras

- “Por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no le sacase a la luz distintamente” [II. 40, p. 949].

También nos remite al ámbito de la teoría musical las expresiones recogidas en las citas siguientes.

- “–Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado: sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.” [II. 26, p. 848].
- “La ventera, que vio de nuevo a su marido en pependencias, de nuevo alzó la voz, cuyo tenor le llevaron luego Maritornes y su hija.” [I. 45, p. 528].

Nosotros creemos entender aquí, en el término *tenor*, una connotación musical, más allá del sentido de constitución u orden firme y estable de una cosa¹⁴, que, por otro lado, no desdice el origen etimológico común de las dos acepciones, lingüística y musical. Cervantes lo usa en un sentido arcaizante e irónico a la vez: la parte que “sostiene” o que está basada en un *cantus firmus* preexistente.

Pero si bien los términos llano, contrapunto, mínima, semínima y tenor provienen de una teoría musical que, entonces, está siendo superada, el *Quijote* nos ofrece, también, indicios de novedades que se están abriendo camino.

- “Añadiose a estas arrogancias ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar.” [I. 51, p. 578].

14. Así en el *Diccionario* de la RAE (1975).

En efecto, el rasgueado, a diferencia del punteado, más allá de la concepción armónica que encierra, facilita la interpretación y contribuyó de manera fundamental al éxito y difusión de la guitarra, en detrimento del laúd. Es fácil entender que el punteado requiere mayor preparación técnica y que, por tanto, el “tañer la guitarra a lo español” o rasgueado, arpegiando los acordes, gozara de una rápida difusión en toda Europa.

Distintos tratadistas de la época influyen en la creación de una corriente de opinión favorable a este instrumento y el tocar rasgueado. Tal es el caso de Joan Carles Amat (ca. 1572-1642), médico, músico y teórico de la guitarra española que comienza el muy largo título de su obra príncipe con el anuncio: *Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados, con estilo marauilloso* (Barcelona, 1596). También a Girolamo Montesardo, autor de *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spanuola senza numeri e note* (Florencia, 1606). A Luis de Briceño, con su opúsculo *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París, 1626). Por último, el teórico portugués Nicolás Doizi de Velasco, quien publica *Nuovo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo* (Nápoles, 1640). Queda por venir, más avanzado el siglo, el más grande tratadista de la guitarra española del XVII, Gaspar Sanz.

Veamos, por último, las connotaciones que aporta el término *armonía* en nuestro *Quijote*. En la primera de las citas aparece asociado al canto de los pájaros. Se trata de una expresión abundante en la literatura española, que llega a convertirse en tópico.¹⁵

- “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba.” [I. 2, p. 46 y s.]

Justo lo contrario ocurre con la antífrasis del siguiente pasaje.

15. Diferimos de la opinión de la edición crítica que manejamos, en cuanto al sentido con el que usa Cervantes el término en esta cita. Creemos que, más allá de la cuestión etimológica, “cortado”, “sin punta”, no parece lógica la asociación con la lengua del ruiseñor, según Aristóteles (*Historia de los animales*, IX, XV, 616b). Si entendemos armonía como la ciencia de las consonancias, con el adjetivo “meliflua”, Cervantes redundante en la significación consonante y eufónica.

- *“En esto despertó Sancho y, sintiendo aquel bulto casi encima de sí, pensó que tenía la pesadilla y comenzó a dar puñadas a una y otra parte, y, entre otras, alcanzó no sé cuántas a Maritornes, la cual sentida del dolor, echando a rodar la honestidad dio el retorno a Sancho con tantas, que, a su despecho, le quitó el sueño [...].*

Viendo, pues, el arriero, a la lumbre del candil del ventero, cuál andaba su dama, dejando a don Quijote, acudió a dalle el socorro necesario. Lo mismo hizo el ventero, pero con intención diferente, porque fue a castigar a la moza, creyendo sin duda que ella sola era la ocasión de toda aquella armonía.” [I. 16, p. 174].

Por último, con la irónica significación de sonidos concertados y sinónimo de música, aparece en la siguiente cita.

- *“A deshora se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor. Todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y triste armonía, especialmente don Quijote.” [II. 36, p. 933].*

Por último, nos podemos dejar de ver una conciencia de los avances técnico musicales, en una pequeña frase que puede pasar desapercibida, cerrando la explicación de las habilidades artísticas de los caballeros andantes de la “edad pasada”, que nuestro protagonista define como “grandes trovadores y grandes músicos” (vid. infra). Así

- *“Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor.” [I. 23, p. 253].*

ALABANZA DEL MÚSICO

Que Cervantes tiene una visión amable del músico puede constatarse en varias ocasiones. Dos son las facetas que se nos presenta del músico práctico –el único que tiene cabida en *Don Quijote*– en este tránsito del Renacimiento al Barroco. Una, la del aficionado que se acerca a la música por puro placer o como ornato personal. Otra la del que practica un oficio. Una y otra situación muy alejadas de esa visión espiritualizada, idealizada y casi mágica del músico romántico, intermediario entre lo sublime y lo cotidiano.

- *“Lo mesmo preguntó don Quijote al segundo [galeote], el cual no respondió palabra, según iba de triste y malencónico, mas respondió por él el primero y dijo:
–Este, señor, va por canario, digo por músico y cantor.*

–Pues ¿cómo? –replicó don Quijote–. ¿Por músicos y cantores van también a galeras? [I. 22, p. 237].

Ser músico se encuentra entre las habilidades del perfecto varón¹⁶ y también entre las del soldado fanfarrón:

- “Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. [...], y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre.” [I. 47, p. 550].
- “Este soldado, pues, que aquí he pintado, este Vicente de la Roca, este bravo galán, este músico, este poeta.” [I. 51, p. 579]¹⁷

Si a la habilidades del perfecto varón unimos el amor, difícilmente podría nuestro protagonista sustraerse al atractivo de la figura del trovador, esencia del caballero ideal tal como lo entiende don Quijote

- “Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes.” [I. 23, p. 253].

Pero más allá de esta referencia a un pasado ideal, en Cervantes toda- vía se confunden en un todo arcaizante músico, cantor y poeta.

- “Estando en estas pláticas, entró el músico, cantor y poeta.” [II. 70, p. 1196].

Y, en este mismo pasaje, el mozo cantor es definido también

- “Era el músico y panegórico de la noche antes.” [Id.].

Un poco más adelante, tampoco hace distinción entre músico y poeta.

- “No se maraville vuestra merced deso –respondió el músico–, que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban se atribuya a licencia poética.” [II. 70, p. 1196 y s.].

16. Véase nota en I. 43, p. 504.

17. También en I. 51, p. 579: “Añadiósele a estas arrogancias ser un poco músico”.

El músico juega papel principal en el amor:

- *“Le pareció a Dorotea que no sería bien que dejase Clara de oír una tan buena voz, y, así, moviéndola a una y otra parte, la despertó diciéndole:
–Perdóname niña, que te despierto, pues lo hago porque gustes de oír la mejor voz que quizá habrás oído en toda tu vida.
Clara despertó toda soñolienta, [...] pero apenas hubo oído dos versos que el que cantaba iba prosiguiendo, cuando le tomó un temblor tan estraño (sic) como si de algún grave accidente de cuartana estuviera enferma [...].
–¡Ay señora de mi alma y de mi vida! ¿Para qué me despertastes? Que el mayor bien que la fortuna me podía hacer por ahora era tenerme cerrados los ojos y los oídos, para no ver ni oír a ese desdichado músico.
–¿Qué es lo que dices, niña? Mira que dicen que el que canta es un mozo de mulas.
–No es sino señor de lugares –respondió Clara–, y el que tiene mi alma.” [I. 43, p. 501].*
- *“–Habláis de modo, señora Clara, que no puedo entenderos: declaraos más y decidme qué es lo que decís del alma y de lugares y deste músico cuya voz tan inquieta os tiene....”¹⁸ [I. 43, p. 502].*

Los músicos están presentes en el regocijo y en la tristeza.

- *“Los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos. En efecto, no parecía sino que por todo aquel prado andaba corriendo la alegría y saltando el contento. [II. 20, p. 790].*
- *“Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos [...].
Venían las doce dueñas y las señoras a paso de procesión, cubiertos los rostros con unos velos negros, y no transparentes como el de Trifaldín, sino tan apretados, que ninguna cosa se traslucían.” [I. 38, p. 938 y s.].*

18. En I. 43, p. 504: “es, señora mía, todo lo que os puedo decir deste músico cuya voz tanto os ha contentado: que en sola ella echaréis de ver que no es mozo de mulas, como decís, sino señor de almas y lugares, como ya os he dicho.”

TÓPICOS DE LA CULTURA MUSICAL

Hijo de su tiempo, el Quijote no escapa a la referencia mitológico musical y al tópico de la musicoterapia, tan del gusto de la época. Así, podemos leer referido a Apolo.

- *“¡Oh perpetuo descubridor de las antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras. Timbrio aquí, Febo allí, tirado acá, médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tu que siempre sales y, aunque lo parecer, nunca te pones.”* [II. 45, p. 991].

Y ante el mal de amores de la doncella Altisidora, don Quijote da instrucciones reveladoras:

- *“–Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi, que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios cualificados.”* [II. 46, p. 1000].

También encontramos ese sentido terapéutico en la historia de Dorotea:

- *“Los ratos que del día me quedaban después [...] los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces; “y si alguna [vez], por recrear el ánimo estos ejercicios dejaba [aguja, almohadilla y rueca], me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una harpa (sic), porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.”* [I. 28, p. 322].

Y la alusión a través del refranero, en la deliciosa escena de los galeotes, a las virtudes salutíferas del canto. Interesado nuestro caballero por la suerte de uno de los galeotes, se le explica que va por “músico y cantor”, ante su sorpresa se le aclara que “no hay peor cosa que cantar en el ansia”.

- *“–Antes he yo oído decir –dijo don Quijote– que quien canta sus males espanta.”*¹⁹

19. La música y el canto pueden presentarse como fuente de agrado y de inquietud. En I. 43, p. 504: *“Decir deste músico cuya voz tanto os ha contentado”*. En I. 43, p. 502: *“Deste músico cuya voz tan inquieta os tiene”*. En I. 43, p. 503: *“Aquí dio fin la voz, y principio a nuevos sollozos.”*

–Acá es al revés –dijo el galeote–, que quien canta una vez llora toda la vida.

–No lo entiendo –dijo don Quijote.

Mas una de las guardas le dijo:

–Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esta gente non santa confesar en el tormento.” [I. 22, p. 238].

MÚSICA VOCAL

La música vocal, todavía la más preeminente de las músicas en el paso del renacimiento al barroco, se circunscribe en el *Quijote* a la *canción a solo*, con un ligero acompañamiento por parte del mismo intérprete, como podemos observar en los ejemplos que más abajo se recogen.

Como conoce nuestro lector, la *canción* es una forma de expresión musical en la que la voz humana desempeña un papel principal y tiene encomendada un texto. Una composición vocal breve, sencilla, que consta de una melodía y un texto en verso.

Después de 1530 aproximadamente²⁰, se trata de un tipo de poema español y su versión musical, procedente en buena medida de los modelos italianos (*canzona*), en las que se alternan libremente versos heptasílabos y endecasílabos y que utiliza modelos de rima inventados libremente.

La influencia italiana en el ámbito de la canción viene apuntada en el *Quijote* por el propio título del poema con el que se abre el capítulo XIV de la Primera parte: “Canción desesperada”, intitulada Canción de Grisóstomo. Siendo la *Canzone disperata* una forma tradicional de la literatura italiana, pero no frecuente en la española. Que el término canción, en ocasiones, es sinónimo de poema, puede observarse en la propia explicación del narrador antes de dar comienzo los versos: “Leyendo en voz clara, vio que así decía”. Y a su tiempo finaliza con un “el que la leyó [la canción]”.

Si atendemos a las ocasiones en que Cervantes se sirve del término *canción* / *canciones*, hemos de concluir que usa estos términos en lo relativo a la expresión de sentimientos amorosos²¹

20. En el s. XV y comienzos del XVI un tipo de villancico.

21. Así, en I, 12, p. 134: “acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas.” También en I. 14, p. 152.

- “*Cuántas canciones compuse y cuantos enamorados versos, donde el alma declaraba y trasladaba sus sentimientos, pintaba sus encendidos deseos, entretenía sus memorias y recreaba su voluntad.*” [I. 24, p. 263].

La otra forma poética, aunque sin un modelo musical propio, es el *romance*. Se trata de una composición poética cuyo tipo más característico presenta estrofas de cuatro versos octosílabos, con asonancia en los versos pares. Los ejemplos de finales del XVI y posteriores presentan a veces estribillo. Se han transmitido desde la Edad Media gran número de ellos, de manera oral y escrita, iniciándose a principios del XVI la publicación de colecciones.

El repertorio incluye poesía popular anónima, poemas sobre temas épicos e históricos y poesía culta de poetas conocidos. Puede decirse que, en general, en el romance prima lo narrativo frente a lo expresivo. En *Don Quijote*, el término romance va asociado a la composición de carácter caballeresco o épico-caballeresco y la de carácter amoroso, además de los casos en los que la significación de *romance* alude al idioma castellano, a la lengua vulgar y por extensión al cristianismo del idioma.

–“*Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél;
princesas, del su rocino*”,

o Rocinante, que este es el nombre, señoras mías, de mi caballo, y don Quijote de la Mancha el mío; [...] la fuerza de acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi nombre.” [I. 2, p. 50].

- “*Venía el labrador cantando aquel romance que dicen:*

*Mala la hubistes, franceses,
En esa de Roncesvalles.*

–*Que me maten, Sancho –dijo en oyéndole don Quijote–, si nos ha de suceder cosa buena esta noche. No oyes lo que viene cantando ese villano?*” [II. 9, p. 698].

- “*Y yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce, y que de entre los bueyes, arados y coyundas*

sacaron al labrador Bamba para ser rey de España, y de entre los brocados pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten.

–¡Y cómo que no mienten! –dijo a esta sazón doña Rodríguez la dueña, que era una de las escuchantes–, que un romance hay que dice que metieron al rey Rodrigo vivo vivo en una tumba llena de sapos, culebras y lagartos, y que de allí a dos días dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja:

Ya me comen, ya me comen
Por do más pecado había”²² [II. 44, p. 986].

- “Y pasaron, sin faltar un punto, los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo medianera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quinaña, de donde nació aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España, de

Nunca fuera caballero
de dama tan bien servido
como fuera Lanzarote
cuando de Bretaña vino” [I. 13, p. 137].

- “–Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de la corónicas (sic) francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de los moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza, y vean vuestas mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según aquello que se canta:

Jugando está a las tablas don Gaiferos,
Que ya de Melisendra está olvidado.” [II. 26, p. 846].

La adaptación cervantina de los versos de romances preexistentes queda ilustrada más abajo en nuestra referencia. Tal como ha sido señalado por diversos comentaristas, Cervantes se sirve de un romance reco-

22. En II, 34, p. 915: “Yo no sé que gusto se recibe de esperar a un animal que, si os alcanza con un colmillo, os puede quitar la vida. Yo me acuerdo haber oído cantar un romance antiguo que dice: De los osos seas comido / como Favila el nombrado.”

gido en *Flor de varios romances nuevos* de Pedro Moncayo, de 1591, adecuando algunos de sus versos al propósito de su obra.²³

- “Y así, con muestras de grande sentimiento, se comenzó a volcar por la tierra y a decir con debilitado aliento lo mesmo que dicen decía el herido caballero del bosque:

–¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
o lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal.²⁴

Y desta manera fue prosiguiendo el romance, hasta aquellos versos que dicen:

–¡Oh noble marqués de Mantua,
mi tío y señor carnal!” [I. 4, p. 71 y s.].

El ejemplo más explícito de la variante del romance como poesía culta de poeta conocido lo hallamos en

- “Hémosle dicho tus buenas habilidades y deseamos que las muestres y nos saques verdaderos; y así te ruego por tu vida que te sientes y cantes el romance de tus amores, que te compuso el beneficiado tu tío, que en el pueblo les pareció muy bien.” [I. 11, p. 124].

Lo narrativo del romance frente a lo expresivo de los sentimientos puede también observarse en la referencia

- “–Por mí –dijo el barbero–, doy la palabra, para aquí y para delante de Dios, de no decir lo que vuestra merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del romance del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega.” [II. 1, p. 628].

23. Las adaptaciones o *contrafacta* pueden observarse también en el romance de Altisidora (II. 44, p.987 y ss.), el que da comienzo con “–Oh tío, que estás en tu lecho, / entre sábanas de holandá, durmiendo a a pierna tendida / de la noche a la mañana.”. Lo mismo en el que, de nuevo la “desenvuelta y discreta” Altisidora, alza la voz “en son lastimero” e inicia su: “–Escucha, mal caballero, / detén un poco las riendas, / no fatigues las ijadas / de tu mal regida bestia.” (II. 57, p.1090 y ss.).

24. Dar cuenta de la desgracia y de los amores es en numerosas ocasiones la temática de los romances. En I. 51, p. 579 puede leerse del soldado Vicente de la Roca: De nuevo, en I. 51, p. 579 se dice de este Vicente de la Roca: “Enamoróla el oropel de sus vistoso trajes; encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte traslados.”

Quienes han estudiado los romances del *Quijote* observan que se trata de una alusión a un romance tradicional, conservado en cuentos populares. La versión valenciana habla de un cura al que le han robado, ve al ladrón entre los fieles y lo denuncia en el introito de la misa. Como puede notarse, aquí la temática está lejos de la épica y el amor.

- “*Pero no pararon aquí sus gracias, que también la tenía de poeta, y así, de cada niñería que pasaba en el pueblo componía un romance de legua y media de escritura.*” [I. 51, p. 579].

Cultos o populares, recogidos fielmente o adaptados a los propósitos de la narración, lo cierto es que se mueven entre la ficción y la realidad, circunstancia de la que el mismo Cervantes se ocupa.

- “*¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron?*” [I. 25, p. 285].

Musicalmente, las estrictas referencias se reducen a algunas alusiones tangenciales, aunque no por ello menos sabrosas.

- “*Recorrida, pues, y afinada el harpa, Altisidora dio principio a este romance.*” [II. 44, p. 986].
- “*Llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templóla, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance que él mismo aquel día había compuesto.*”²⁵ [II. 46, p. 1000].

Tal como apuntábamos más arriba, un último grupo de referencias del término romance alude a este como sinónimo de idioma cristiano, castellano o lengua vulgar. Aunque escapa a nuestro propósito, recogemos algunas de estas²⁶. Así

25. En II. 12, p. 723 puede leerse el aviso de don Quijote a Sancho: “*Pero escucha, que a lo que parece templando está un laúd o vigüela, y, según escupe y se desembaraza el pecho, debe prepararse para cantar algo.*”

26. También en II. 16, p. 756 y ss., y en II. 27, p. 860: “*Es un hidalgo muy atentado, que sabe latín y romance como un bachiller.*”

- “–¿No han vuestras mercedes leído –respondió don Quijote– los anales e historias de Inglaterra, donde se tratan las famosas fazañas del Arturo, que continuamente en nuestro romance castellano llamamos el “rey Artús” [I. 13, p. 136 y s.].
- “Y él poco a poco lo fue traduciendo, y en acabando, dijo: “Todo lo que va aquí en romance, sin faltar letra, es lo que contiene este papel morisco”.” [I. 40, p. 466].
- “Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballería aún no han entrado por los umbrales de mis puertas.” [II. 16, p. 754].

Pero no podríamos cerrar este apartado sin detenernos en el mecanismo que hace posible toda música vocal, la voz. El término voz adquiere en el *Quijote* diversas acepciones. La menos musical si se quiere es la que va asociada a la fama, aunque debemos recordar que esta tiene traducción en la simbología sonora de la trompeta, y, si bien nos interesan aquí más los otros significados, es oportuno señalar que, a lo largo de la novela, en dos ocasiones encontramos el término voz en ese viejo sentido recogido en la expresión latina *vox populi*.

- “la voz de vuestra inmortal fama” [I. 29, p. 338].
- “porque la muerte es sorda, y, cuando llega a llamar a las puertas de nuestra vida, siempre va de priesa, y no la harán detener ni ruegos, ni fuerzas, ni ceptros, ni mitras, según es pública voz y fama.” [II, 7, p. 680].

Hemos trazado una tipología de los usos del término voz en el texto que nos ocupa. De esta manera pueden agruparse las referencias acotadas según sea el carácter de esa voz, las características de esta (en función de su cualidad) y sus intensidades. También resulta revelador detenernos en expresiones que se sirven del término. Así

POR SU CARÁCTER:

Admirativa: “Y mirándole más y más Sancho, con voz admirativa y grande dijo: –¡Santa María, y valme!” [II. 14, p. 744 y s.].

Airada “Y viendo don Quijote lo que pasaba, con voz airada dijo:
–Descortés caballero, mal parece tomaros con quien defender no se puede.” [I. 4, p. 63].

- Agradable *“Y él, viendo que ya callaban y esperaban lo que decir quisiese, con voz agradable y reposada comenzó a decir desta manera.”* [I. 39, p. 450].
- Amenazadora [Véase nota en el bloque de “por su intensidad”].
- Amorosa *“Antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura. Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir.”* [I. 16, p. 174].
- Arrogante *“Llamaron a la puerta de la venta, que aún estaba cerrada, con grandes golpes; lo cual visto por don Quijote desde donde aún no dejaba de hacer la centinela, con voz arrogante y alta dijo.”* [I. 43, p. 510].
- Atropellada *“¡Oh, váleme Dios y cuán grande que fue el enojo que recibió don Quijote oyendo las descompuestas palabras de su escudero! Digo que fue tanto, que con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando vivo fuego por los ojos dijo.”* [I. 46, p. 534].
- Blanda *“Don Quijote estaba a caballo, recostado sobre su lanzón, dando de cuando en cuando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada uno se le arrancaba el alma; y asimesmo oyeron que decía con voz blanda, regalada y amorosa.”* [I. 43, p. 505].
- Compasiva *“Seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas, que bien vieron que no eran caballos en el sosiego con que caminaban. Iban los encamisados murmurando entre sí con una voz baja y compasiva.”* [I. 19, p. 201].
- Desmayada *“Estaba esperando el cura la respuesta de Luscinda, que se detuvo un buen espacio en darla, y cuando yo pensé que sacaba la daga para acreditarse o desataba la lengua para decir alguna verdad o desengaño que en mi provecho redundase, oigo que dijo con voz desmayada y flaca “Si quiero.”* [I. 27, p. 312].
“Calla, Sancho –respondió don Quijote con voz no muy desmayada–. Calla, digo, y no digas más blasfemias contra aquella encantadora señora.” [II. 11, p. 711].

- Doliente *“Con un ¡ay! Arrancado, al parecer de lo íntimo de su corazón, dio fin a su canto el Caballero del Bosque, y de allí a un poco, con voz doliente y lastimada, dijo.”* [II. 12, p. 724].
- Enferma *“El primerop que se resintió fue Sancho Panza; y hallándose junto a su señor, con voz enferma y lastimada dijo.”* [I. 15, p. 161].
- Espantable *“Y al par de mi deseo, que se esfuerza / a decir mi dolor y tus hazañas, / de la espantable voz irá el acento, / y en el mezcladas, por mayor tormento, / pedazos de las míseras entrañas.”* [I. 14, p. 146 y s.].
- Humilde *“Y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga, y diga con voz humilde y rendida: “Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro”.”* [I. 1, p. 43 y s.].
- Reposada *“Pero don Quijote, coligiendo por su huída su miedo, alzándose la visera de papelón y descubriendo su seco y polvoroso rostro, con gentil talante y voz reposada les dijo: –Non fuyan las vuestras mercedes.”* [I. 2, p. 49 y s.].
- “Ya que estuvieron los dos a caballo, puesto a la puerta de la venta, llamó al ventero y con voz muy reposada y grave le dijo.”* [I. 17, p. 182].
- “Y puestos los tres alrededor della, haciéndose fuerza para detener algunas lágrimas que a los ojos se le venían, con voz reposada y clara comenzó la historia de su vida desta manera.”* [I. 28, p. 320].
- Sosegada *“Y diciendo esto se levantó en pie y se empuñó la espada, esperando qué resolución tomaría el Caballero del Bosque, el cual, con voz asimismo sosegada, respondió y dijo.”* [II. 14, p. 737].
- Temerosa *“Tomáronle luego en hombros, y al salir del aposento se oyó una voz temerosa²⁷, todo cuanto la supo formar el barbero, no el del albarda, sino el otro, que decía: –¡Oh Caballero de la Triste Figura!”* [I. 46, p. 537].

27. Que inspiraba miedo.

“Apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando sin entrar más en cuentas consigo, sin ponerse a considerar el peligro a que se pone y aun sin despojarse de la pesadumbre de sus fuertes armas, encomendándose a Dios y a su señora, se arroja en mitad del bullente lago.” [I. 50, p. 569].

- Triste *“Se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otro muchos de animales feroces y espantables, y que del medio del lago sale una voz tristísima que dice: “Tú, caballero, quienquiera que seas”.” [I. 50, p. 569].*
- Trémula [Véase voz ronca].
- Turbada *“Llegó, pues, a la procesión y paró a Rocinante, que ya llevaba deseo de quietarse un poco, y con turbada y ronca voz dijo.” [I. 52, p. 586].*

POR SUS CARACTERÍSTICAS:

En este caso hemos creído más oportuno prescindir del orden alfabético y agruparlas por rasgos contrastantes.

- Buena *“Determinaron de salir a buscar el músico que con tan buena voz cantaba.” [I. 27, p. 303].*
- “Llegando el que cantaba a este punto, le pareció a Dorotea que no sería bueno que dejase Clara de oír una tan buena voz.” [I. 43, p. 501].*
- “Y con lo que dél sabían de la buena voz que el cielo le había dado, vinieron todos en gran deseo de saber más particularmente quién era.” [I. 44, p. 514].*
- Mejor *“-Perdóname, niña, que te despierto, pues lo hago porque gustes de oír la mejor voz que quizá habrás oído en toda tu vida.” [I. 43, p. 501].*
- Mala [relativo] *“Pero la voz del Caballero del Bosque, que no era muy mala ni muy buena, lo estorbó.” [II. 12, p. 723].*

- Clara *“Y como todos los circunstantes tenían el mesmo deseo, se le pusieron a la redonda, y él, leyendo en voz clara, vio que así decía.”* [I. 14, p. 146].
- Dulce *“Estando, pues, los dos allí sosegados y a la sombra, llegó a sus oídos una voz, que, sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba.”* [I. 27, p. 302].
- Entonada *“Sucedió, pues, que faltando poco para venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz entonada y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído.”* [I. 43, p. 500].
- Desentonada y bronca *“En llegando el mancebo a ellos, les saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía.”* [I. 23, p. 260].
- Ronca *“Hincando el bastón en el suelo, que tenía el cuento de una punta de acero, mudada la color, puestos los ojos en Quiteria, con voz tremente y ronca, estas razones dijo.”* [II. 21, p. 803].
[Véase también en voz turbada].
- Suave *“Y sus versos en su boca admiran a quien los oye, y tal es la suavidad de la voz con que los canta, que encanta.”* [I. 6, p. 86].
“Todo esto dijo sin parar la que tan hermosa mujer parecía, con tal suelta lengua, con voz tan suave, que no menos les admiró su discreción que su hermosura.” [I. 28, p. 320].

POR SU INTENSIDAD ²⁸:

- Alta *“Y fue menester quitar las armas de don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta le dijo: –¡Oh tú, quien quiera que seas!”* [I. 3, p. 58].

28. El caso más extremo, aunque sin adjetivar, en I. 25, p. 283: “¡Oh hideputa, qué rejoy que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre.”

“Y se puso en la mitad del camino por donde los frailes venían, y, en llegando tan cerca que a él le pareció que le podrían oír lo que dijese, en alta voz dijo: –Gente endiablada y descomunal.” [I. 8, p. 100]²⁹.

Formas derivadas
de Alzar y
Levantar

“Parecióle tan mal a Sancho lo que últimamente su amo dijo acerca de no querer casarse, que con grande enojo alzando la voz dijo: –¡Voto a mí y juro a mí que no tiene vuestra merced, señor don Quijote, cabal juicio!” [I. 30, p. 352].

“Y al acabar de la profecía, alzó la voz de punto³⁰, disminuyóla después con tan tierno acento, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían.” [I. 46, p. 538].

“Y, cuando llegaron a trecho que se pudieron ver y oír, levantó don Quijote la voz y con ademán arrogante dijo: –Todo el mundo se tenga.” [I. 4, p. 68].

“Llegó Sansón, socarrón famoso, y abrazándole como la vez primera, y con voz levantada, le dijo: –¡Oh flor de la andante caballería!” [II. 7, p. 682]³¹.

29. Otras referencias en I. 25, p. 278: “Y, así, en viéndole comenzó a decir en voz alta, como si estuviera sin juicio”. En I. 45, p. 523: “Y después que hubo tomado los votos de aquellos que a don Quijote conocían, dijo en alta voz”. También en I. 52, p. 585: “Pidiendo a Sancho su espada, subió sobre Rocinante y abrazó su adarga y dijo en alta voz a todos los que estaban: –Agora, valerosa compañía, veredes cuánto importa que haya en el mundo caballeros que profesen la orden de la andante caballería.”. Y en II. 11, p. 713: “Se puso delante de la carreta y con voz alta y amenazadora dijo.”

30. Ha de entenderse como dar un tono más agudo.

31. Otras en I. 18, p. 190: “Viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir.” También en I. 19, p. 201: “Y cuando los vio cerca alzó la voz y dijo: –Deteneos, caballeros o quienquiera que seáis.” En I. 41, p. 479: “Se dejaron, sin hablar alguna palabra, maniar de los cristianos, los cuales con mucha presteza lo hicieron, amenazando a los moros que si alzaban por alguna vía o manera la voz, que luego al punto los pasarían todos a cuchillo.” En I. 44, p. 518: “Pero no por esto dejó el barbero la presa que tenía hecha en la albarda, antes alzó la voz de tal manera, que todos los de la venta acudieron al ruido y pendencia.” En I. 45, p. 525: “Y los demás cuadrilleros, que vieron tratar mal a su compañero, alzaron la voz pidiendo favor a la Santa Hermandad.” En I. 45, p. 528: “La ventera que vio de nuevo a su marido en pendencias, de nuevo alzó la voz.” En I. 46, p. 538: “Y creyendo esto bien y firmemente, alzó la voz y, dando un gran suspiro, dijo: –¡Oh tú, quienquiera que seas, que tanto bien me has pronosticado!”

- Tronante *“Y en mitad deste caos, máquina y laberinto de cosas, se le representó en la memoria de don Quijote que se veía metido de hoz y de coz en la discordia del campo de Agramante, y, así, dijo con voz que atronaba la venta: –¡Ténganse todos [...]! [I. 45, p. 526].*
- Baja *“Y todos juntos su mortal quebranto / trasladen en mi pecho, y en voz baja / –si ya a un desesperado son debidas– / canten obsequias tristes, doloridas.” [I. 14, p. 150].*
“Estaba la bellísima Zoraida aguardándonos a una ventana, y así como sintió gente preguntó con voz baja si éramos nizarani³², como si dijera o preguntara si éramos cristianos.” [I. 41, p. 479]³³.
- Gran (grande) *“Válame Dios –dijo el cura, dando una gran voz–, que aquí está Tirante el Blanco.” [I. 6, p. 83].*
“A cuya gran voz todos se pararon, y él prosiguió diciendo: –¿No os dije yo, señores, que este castillo era encantado [...]?” [I. 45, p. 526]³⁴.
- Grito *“En acabando de decir su glosa don Lorenzo, se levantó en pie don Quijote, y en voz levantada, que parecía grito, asiendo con su mano la derecha de don Lorenzo, dijo: –¡Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso, que sois el mejor poeta del orbe.” [II. 18, p. 778]³⁵.*
- Media *“Con gran satisfacción de sí mismo iba caminando hacia su aldea, diciendo a media voz.” [I. 4, p. 67].*
- Mínima *“Sancho, a la más mínima voz de su amo, obedeció como buen criado.” [I. 45, p. 526].*

32. Cristiano, del árabe *nezrani* nazareno.

33. También en I. 28, p. 318: *“Cardenio dijo al cura, con voz baja”*. Y en II. 12, p.722: *“Y llegándose a Sancho, que dormía, le trabó del brazo, y con no pequeño trabajo le volvió en su acuerdo y con voz baja le dijo: –Hermano Sancho, aventura tenemos.”*

34. También en I. 8, p. 103: *“Don Quijote, que sintió la pesadumbre de aquel desafortado golpe, dio una gran voz.”* En I. 36, p.426: *“Dando una gran voz dijo: –¡Válgame Dios! ¿Qué es esto que oigo? ¿ Qué voz es esta que ha llegado a mis oídos?”* En I. 48, p. 558: *“–¡Válgame Nuestra Señora! –respondió Sancho dando una gran voz–.”*

35. En I. 35, p. 418: *“Y la ventera decía en voz y en grito: –En mal punto y en hora menaguada entró en mi casa este caballero andante.”* También en II. 6, p. 671: *“Que me tengo de quejar en voz y en grita a Dios y al rey.”*

- Esforzada *“Mas una vez esforzó la voz de tal manera, que podimos (sic) entender que decía: –Vuelve, amada hija, vuelve a tierra, que todo te lo perdono.”* [I. 41, p. 486].
- Reforzada *“Pero viendo que el que tenía asido no se bullía ni meneaba, se dio a entender que estaba muerto y que los que allí dentro estaban eran sus matadores, y, con esta sospecha, reforzó la voz, diciendo: –¡Ciérrese la puerta de la venta!”* [I. 16, p. 176].
- “El ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad.”* [I. 45, p. 525].
- Sonora *“Sin pasar adelante en su lamentación, se puso en pie y dijo con voz sonora y comedida:*
 –¿Quién va allá? ¿Qué gente?” [II. 12, p. 724].
- Tremenda [Véase referencia *ronca* en características].

EXPRESIONES:

Son también significativas las expresiones que incluyen el término voz, por cuanto, más allá de su directa significación, en muchas ocasiones traslucen una concepción del mundo. Así, “soltar la voz” ha de relacionarse con el valor del silencio, al tiempo que se trata de una fuerza desatada. La primera virtud es la de frenar la lengua, y es casi un dios quien teniendo razón sabe callarse, viene a decir Catón.

“SOLTÓ LA VOZ”

“Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones: –Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados.” [I. 11, p. 121].

“Y salí de la ciudad, sin osar, como otro Lot, volver el rostro a miralla, y cuando me vi en el campo solo, y que la escuridad de la noche me encubría y su silencio convidaba a quejarme, sin respeto o miedo de ser escuchado ni conocido, solté la voz y desaté la lengua.” [I. 27, p. 313].

UNANIMIDAD

“Un finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviesen satisfechos cuantos lapidarios le viesan, y que todos a una voz y de común parecer dijese[n] [...] a cuanto se podía estender la naturaleza de tal piedra.” [I. 33, p. 384].

Nótese la capacidad de “suspender” que presenta la voz. Ciertamente significa detener o diferir por algún tiempo una acción u obra, pero también detiene una cosa en alto o en el aire y, en un sentido figurado, causa admiración y embeleso.

“LE SUSPENDIÓ UNA VOZ” *“Y al tiempo que el cura se prevenía para decirle algunas razones de consuelo, le suspendió una voz que llegó a sus oídos.”* [I. 27, p. 316].

“LO IMPIDIÓ UNA VOZ” *“Lo impidió una voz que llegó a sus oídos, que, con tristes acentos, decía desta manera .”* [I. 28, p. 317].

La voz puede ser “torcida” por el infierno. Así, en la ya citada Canción de Grisóstomo, se lamenta el difunto poeta pastor.

“USO COMÚN DE MI VOZ” *“Ya que quieres, cruel, que se publique / de lengua en lengua y de una en otra gente / del áspero rigor tuyo la fuerza, / haré que el mesmo infierno comunique / al triste pecho mío un son doliente, / con que el uso común de mi voz tuerza.”* [I. 14, p. 146].

Hacer a uno el más excelente en su género es la acepción que conviene al término “estremado” (extremado) referido a la cualidad de la voz de Cardenio.

“ESTREMADO EN LA VOZ” *“Volvieron a esperar si más se cantaba; pero, viendo que la música se había vuelto en sollozos y en lastimeros ayes, acordaron de saber quién era el triste tan estremado en la voz como doloroso en los gemidos.”* [I. 27, p. 304].

Flaco, débil y lánguido ha de entenderse el “tono afeminado” con el que dialogan los protagonistas de nuestra historia en el pasaje de los yangüeses.

“TONO AFEMINADO” “¿Qué quieres, Sancho, hermano? –respondió don Quijote, con el mismo tono afeminado y doliente que Sancho.” [I. 15, p. 161].

En el sentido de sobrevenir algún efecto o accidente que invade o se apodera de uno ha de entenderse la expresión

“LE TOMÓ LA VOZ” “¡Ciérrese la puerta de la venta! ¡Miren no se vaya nadie, que han muerto aquí a un hombre!

Esta voz sobresaltó a todos, y cada cual dejó la pendencia en el grado que le tomó la voz.” [I. 16, p. 176].

Interesante y sugerente resulta la sutileza de comenzar a conocer a alguien primero por la voz, tal como se expresa el pasaje siguiente del que no hemos querido suprimir palabra alguna.

CONOCER POR LA VOZ “A esta razones, puso Luscinda en Cardenio los ojos, y habiendo comenzado a conocerle, primero por la voz, y asegurándose que él era con la vista, casi fuera de sentido y sin tener en cuenta a ningún honesto respeto, le echó los brazos al cuello y, juntando su rostro con el de Cardenio, le dijo: –Vos sí, señor mío, sois el verdadero dueño desta vuestra captiva.” [I. 36, p. 430].

CON CONTENIDO DIRECTAMENTE MUSICAL:

Por último, algunas pocas referencias nos ofrecen una directa información sobre aspectos musicales. Ocurre así con

“Llegó a sus oídos una voz, que, sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba.”³⁶ [I. 27, p. 302].

“Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno.” [I. 43, p. 500].

36. Sobre el artificio de género pastoril véase el pasaje que sigue a nuestra acotación.

Otras aluden a la calidad de la interpretación e incluso a una cualidad arcana o proto-mágica de esta.

“La hora, el tiempo, la soledad, la voz y la destreza del que cantaba causó admiración y contento en los dos oyentes.” [I. 27, p. 303].

*“Quien no duerme, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas que de tal manera canta, que encanta.”*³⁷ [I. 43, p. 500].

MÚSICA INSTRUMENTAL

Las referencias a instrumentos y a su interpretación pueden dibujar un cuadro muy sugerente y, a nuestro entender, indicativo de dos hechos. El primero, que el mundo de la música como arte es en Cervantes tangencial, forma parte de su universo cultural y de su experiencia vital, pero no creativa. El segundo, que la música en *Don Quijote* es eminentemente civil y mundana, lo es su función social y lo es su organología.

Son especialmente los instrumentos de uso más próximos a la milicia quienes presentan un mayor protagonismo. Así, la trompeta es mencionada hasta 15 veces, añadamos a estas las cornetas que aparecen en 2 ocasiones. Tambores y atabales suenan en 8 y 5 ocasiones respectivamente. Más cívicas, las chirimías lo hacen 9 veces y 2 las dulzainas. Las flautas en 4 y pífaros en 1. De los instrumentos de cuerda son nombrados, en primer lugar, la guitarra (6), seguida por el laúd (5) y la vihuela (2). El arpa goza de 6 referencias por 1 el salterio. En cambio los instrumentos de tecla no tienen reflejo en toda la novela. La única referencia al órgano va asociada a la voz y por lo tanto a su acepción anatómica.

Con mucho, son instrumentos aerófonos, metal y madera, junto con los membranófonos, tipo especial de los de percusión, quienes más referencias hallan en la obra cervantina. Pero también hay otras jugosas referencias, como las que aluden a los idiófonos (las campanas como referente de la sociedad cristiana y los albugues moriscos) y a los cordófonos, circunscritos, con la sola excepción del rabel y la zanfoña, a la cuerda pulsada, en pleno tránsito del gusto por el aristocrático laúd al triunfo de la popular guitarra. Mantiene aun el arpa una presencia nota-

37. Ello ocurre “faltando poco para venir el alba”.

ble, pero entendemos que más por su contenido simbólico que musical. Por último, los instrumentos de tecla, de notable prestigio y predicamento también en la época, no hallan reflejo en la obra. Circunstancia que puede venir condicionado por varias y diversas causas que se interrelacionan. Desde el simple hecho de que el discurso narrativo transcurre en ámbitos ajenos a los propios y habituales donde se detecta la presencia de estos, a los gustos y experiencias sonoras del autor, pero, y sobre todo, los gustos musicales de la sociedad española y sus circunstancias económicas, tan fielmente aquí reflejados.

Con todo, más allá de la cuestión estrictamente organológica, existe una función simbólica y social, una distribución, si se quiere, escénica y humana, que en Cervantes encuentra perfecto acomodo y que, sin duda, le confiere mayor interés al texto. Buen ejemplo de ello es la siguiente referencia extraída del pasaje de los títeres de maese Pedro. En ella queda señalado claramente como la sociedad cristiana y musulmana difieren en lo tocante a ciertos instrumentos y señales de comunicación acústicas.

- *“Dieron noticia al rey Marsilio, el cual mandó luego tocar al arma; y miren con qué priesa, que ya la ciudad se hunde con el son de las campanas que en todas las torres de las mezquitas suenan.*

–¡Eso no! –dijo a esta sazón don Quijote–. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzaina que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate.” [II. 26, p. 849 y s.].

Las diferencias entre moros y cristianos no acaban ahí. Sancho, que es cristiano viejo, no ha visto ni tan siquiera oído hablar de los albogues, de los que don Quijote resalta, frente a otros instrumentos de sonido más cristiano: *“¡qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albogues!”*.

- *“Albogues son –respondió don Quijote– unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco hace un son, que, si no muy agradable ni armónico, no descuenta y viene bien con la rusticidad de la gaita y el tamborín.”* [II. 67, p. 1176].

Los instrumentos que más suenan en el Quijote son toscos y ruidosos, tradicionalmente considerados inferiores incluso extraños a la literatura y ser de la música. Instrumentos de viento y percusión, que por su estridencia no solían mezclarse con otros instrumentos, como ocurre

hoy en la orquesta. Solían relegarse a los lugares más alejados para que su ruido no ensordeciera a los instrumentos más delicados.

Mucho antes del Quijote, el autor de *Le Dit des tamboueurs*, poema satírico francés del siglo XIII, se explaya afirmando que un tamborero salía de cualquier parte; de un gañán que con un podón o un cuchillo se fabrica un instrumento, y en la estación del año en que el arado y los bueyes descansan se echa a recorrer villas y aldeas batiendo el parche. Cuanto más enorme era el tambor, y mayor la dulzaina, tanto más dinero ganaban³⁸. En la España del siglo XIV es el Arcipreste de Hita quien hace al burro tañedor de *atambor*.

Recoge Menéndez Pidal la noticia de una alborada que tuvo lugar a mediados del s. XV en el palacio jienense del condestable Miguel Lucas de Iranzo, donde se colocaron “las trompetas y atavales en el corredor de la sala de arriba, y las chirimías y cantores y otros instrumentos más suaves y dulces, dentro de la dicha sala a la puerta de la cámara donde el dicho señor condestable dormía.”³⁹

En diversos pasajes encontramos instrumentos de viento y percusión próximos al mundo militar. Así, la aventura de títeres de Melisendra y don Gaiferos, arriba citada, da pie a Cervantes para varias referencias de las que podemos extraer información organológica, pero también socio-cultural:

- “*Pendientes estaba todos los que el retablo miraban de la boca del de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atavales y trompetas y dispararse mucha artillería.*” [II. 26, p. 846].
- “*–Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad [...] cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan, cuántos atavales y atambores que retumban.*” [II. 26, p. 850].

En Barcelona, esta vez la aventura es real. Amanece junto al mar y Cervantes pinta un cuadro soberbio con luz, color y sonidos.

- “*Quedóse don Quijote esperando el día, así a caballo como estaba, y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones del oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído: aunque al mismo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atavales, ruido de cas-*

38. Citado por MENÉNDEZ PIDAL en *Poesía juglaresca y juglares*. Espasa Calpe, Austral, Buenos Aires, 1949, p. 42.

39. *Op. cit.*, p. 43.

cabeles, “¡trapa, trapa, aparta, aparta!” de corredores que, al parecer de la ciudad salían. Dio lugar la aurora al sol, que un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando.

Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera que en la Mancha habían visto.” [II. 61, p. 1130].

Poco más adelante, en esa misma playa de Barcelona Sancho y don Quijote ven unas galeras “llenas de flámulas y gallardetes que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua”:

- *“Dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos.” [II. 61, p. 1130].*

Su entrada en la ciudad no puede ser más ruidosa:

- *“Al son de las chirimías y de los atabales, se encaminaron con él a la ciudad.” [II. 62, p. 1132].*

Chirimías suenan también cuando don Quijote y Sancho van a ver las galeras que guardan la ciudad de Barcelona.

- *“Apenas llegaron a la marina cuando todas las galeras abatieron tienda y sonaron las chirimías. [...], y al subir don Quijote por la escala derecha toda la chusma le saludó como es usanza cuando una persona principal entra en la galera, diciendo “¡Hu, hu, hu!” tres veces.” [II. 63, p. 1147].*

Y también suenan en un ambiente más solemne, en el momento en que Sancho acepta la penitencia de unos azotes para poder “empuñar el gobierno”.

- *“Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuces.” [II. 35, p. 928].*

Y de nuevo acompañan a Sancho en su gobierno:

- *“Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpiísima mesa; y así como Sancho entró en la sala, sonaron chirimías y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad.*

Cesó la música, sentóse Sancho a la cabecera de la mesa, porque no había más de aquel asiento." [II. 47, p. 1004].

La entrada y salida en escena del embajador de Trifaldín, escudero de "la dueña Dolorida", en la casa del duque donde Sancho es huésped, nos habla de la música en los duelos de alcurnia:

- *"A deshora se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor. Todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y triste armonía, especialmente don Quijote [...].*

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido, que les arrastraba por el suelo. Estos venían tocando dos grandes tambores, asimismo cubiertos de negro. A su lado venía el pífaro negro y pizmiento como los demás. Seguía a los tres un personaje de cuerpo agigantado, amantado, no que vestido [...]. Venía cubierto el rostro con un transparente velo negro [...]. Movía el paso al son de los tambores con mucha gravedad y reposo." [II. 36, p. 933].

Una vez que don Quijote da por respuesta una nueva muestra de generosidad "en lo concerniente a favorecer a toda suerte de mujeres, en especial a las dueñas viudas", el extraño embajador se despide.

- *"Oyendo lo cual Trifaldín, inclinó la rodilla hasta el suelo, y haciendo al pífaro y tambores señal que tocasen, al mismo son y al mismo paso que habían entrado se volvió a salir del jardín."* [II. 36, p. 933].

Realmente Cervantes construye un a modo de leitmotiv *avant la lettre*, pues a cada aparición de la condesa conocida por "la dueña Dolorida" o sus gentes, hace sonar los tambores y el pífaro.⁴⁰

Carácter muy distinto presentan los horrisonos pasajes de la segunda parte conocidos por el diablo correo y el cortejo de los sabios. En el primero, sucede que

- *"así como comenzó a anochecer un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía, y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de mucha tropas de caballería que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes [...].*

40. Véase el final de II. 38, p. 938.

Luego se oyeron infinitos lilelís al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron las trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaros pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan aprieta, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos. [...] y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio, y un postillón que en traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía.” [II. 34, p. 917].

La intensidad y confusión de los sonidos van en *crecendo*, con un verdadero sentido de la tensión narrativa, como puede observarse en este otro momento de la misma noche, el del cortejo de los sabios.

- “Y estando elevado en estos pensamientos, el duque le dijo:
 –¿Piensa vuestra merced esperar, señor don Quijote?
 –Pues ¿no? –respondió él–. Aquí esperaré intrépido y fuerte, si me viniese a embestir todo el infierno.
 –Pues si yo veo otro diablo y oigo otro cuerno como el pasado, así esperaré yo aquí como en Flandes –dijo Sancho.

En esto se cerró la noche y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque [...]. Oyóse asimismo un espantoso ruido, al modo de aquel que se causa de las ruedas macizas que suelen traer los carros de bueyes, de cuyo chirrío áspero y continuado se dice que huyen los lobos y los osos, si los hay por donde pasan. Añadióse a toda esta tempestad otra que las aumentó todas, que fue que parecía [...] se estaban dando a un mismo tiempo cuatro rencuentros o batallas, porque allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería, acullá se disparaban infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lilelís agarenos.

Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces, y sobre todo el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo.” [II. 34, p. 918 y s.].

Muy otro sentido tienen las referencias que aluden al son de trompetas, cornetas o cuernos como instrumentos de señales. Como bien señalan los autores de la edición que venimos siguiendo, es corriente en los libros de caballerías que sea un enano el que avise de la llegada de los caballeros con algún instrumento de viento, de donde vino a ponerse de moda en fiestas y momos cortesanos.

- *“Fuese llegando a la venta que a él le parecía castillo, y a poco trecho della detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pusiese entre las almenas a dar señal con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo.”*
[I. 2, p. 49].

De la trompeta como instrumento de señales da también cuenta este otro pasaje, en el que finalizando la primera parte, canónigo, cura, barbero, pastor, don Quijote, Sancho y los cuadrilleros se ven envueltos en una lluvia de “mojicones”.

- *“Reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban de gozo los cuadrilleros, zuzaban los unos y los otros [...]. En resolución, estando todos en regocijo y fiesta, sino los dos aporreantes que se carpían, oyeron el son de una trompeta, tan triste, que les hizo volver los rostros hacia donde les pareció que sonaba; pero el que más se alborotó fue don Quijote, el cual, aunque estaba debajo del cabrero, harto contra su voluntad y más que medianamente molido, le dijo:
–Hermano demonio, que nos es posible que dejes de serlo, pues has tenido valor y fuerzas para sujetar las mías, ruégote que hagamos treguas, no más de una hora, porque el doloroso son de aquella trompeta que a nuestros oídos llega me parece que a alguna nueva aventura me llama.”* [I. 52, p. 584].

En ese mismo sentido podemos leer en la aventura del Caballero del Bosque:

- *“tomó el [Caballero] de los Espejos del campo lo que le pareció necesario y, creyendo que lo mismo habría hecho don Quijote, sin esperar son de trompeta ni otra señal que los avisase volvió las riendas a su caballo.”* [II. 14, p. 743].

Y en el torneo de don Quijote y Tosilos:

- *“Presente don Quijote en la estacada, de allí a poco, acompañado de muchas trompetas, asomó por una parte de la plaza, sobre un poderoso caballo, hundiéndola toda, el grande lacayo Tosilos [...]. Partióles el maestro de las ceremonias el sol y puso a los dos cada uno en el puesto donde habían de estar. Sonaron los atambores, llenó el aire el son de las trompetas, temblaba debajo de los pies la tierra, estaban suspenso los corazones de la mirante turba. [...]. cuando dieron la señal de la arremetida estaba nuestro lacayo transportado, pensando en la hermosura de la que ya hacho señora de su libertad, y, así, no atendió al son de la trompeta, como hizo don Qui-*

jote, que apenas la hubo oído cuando arremetió y a todo el correr que permitía Rocinante partió contra su enemigo; y viéndole partir su buen escudero Sancho, dijo a grandes voces:

–¡Dios te guíe, nata y flor de los andantes caballeros! ¡Dios te dé la victoria, pues llevas la razón de tu parte!” [II. 56, p. 1085 y s.].

En la aventura de el Caballero de la Blanca Luna podemos leer:

- *“encomendándose [don Quijote] al cielo de todo corazón y a u Dulcinea, como tenía de costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían, tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mismo, y sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos.” [II. 64, p. 1160].*

Asociados con la milicia estos instrumentos se repiten una y otra vez:

- *“al subir de una loma, oyó un gran rumor atambores, de trompetas y arcabuces. Al principio pensó que algún tercio de soldados pasaba por aquella parte, y por verlos picó a Rocinante y subió la loma arriba.” [II. 27, p. 857].*

Formando parte del ruido y confusión (vid. Algarabía):

- *“estando [Sancho] la séptima noche de los días de su gobierno en su cama, no hartó de pan y ni de vino, sino de juzgar y dar pareceres [...] oyó tan gran ruido de campanas y de voces, que no parecía sino que toda la ínsula se hundía. Sentóse en la cama y estuvo atento y escuchando por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto, pero no solo no lo supo, pero añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas trompetas y atambores quedó más confuso y lleno de temor y espanto.” [II. 53, p. 1061].*

Por último, suena también en DQ un instrumento eminentemente de señales, la corneta de posta del pasaje del doctor Pedro Recio.

- *“Alborotóse el doctor viendo tan colérico al gobernador y quiso hacer tirteafuera de la sala, sino que en aquel instante sonó una corneta de posta en la calle, y, asomándose el maestresala a la ventana, volvió diciendo:
–Correo viene del duque mi señor: algún despacho debe traer de importancia.” [II. 47, p. 1007].*

Prestemos ahora atención a las cuerdas. A un ámbito muy distinto pertenecen la vihuela, el laúd, incluso la guitarra. Además de la cuestión

terapéutica que hemos referido en otro lugar, el pasaje de Altisidora, desmayada de amores, da pie a que conozcamos una nueva faceta de don Quijote, la de compositor e intérprete.

- *“Altisidora dijo a su compañera:
–Menester será que se le ponga laúd, que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya.*

Fueron luego a dar cuenta a la duquesa de lo que pasaba y del laúd que pedía don Quijote, y ella, alegre sobremodo, concertó con el duque y con sus doncellas de hacerle una burla que fuese más risueña que dañosa.

[...] llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templóla, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín, y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho y luego, con voz ronquilla aunque entonada, cantó [un] romance, que él mismo aquel día había compuesto.” [II. 46, p. 1000].

En otro pasaje dice nuestro protagonista a Sancho:

- *“–No quiero yo decir [...] que esta sea aventura del todo, sino principio della, que por aquí se comienzan las aventuras. Pero escucha, que a lo que parece templando está un laúd o vigüela, y según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para cantar algo.” [II. 12, p. 723].*

El arpa goza de un tratamiento especial. Veamos el pasaje conocido por la profecía de Merlín, escena donde además se ilustra magníficamente el gusto barroco por la teatralidad.

- *“Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubiertas empero de lienzo blanco, y sobre cada uno venía un disciplinante de luz, asimismo vestido de blanco, con un hacha de cera grande, encendida en la mano. Era el carro dos veces y aun tres mayor que los pasados⁴¹, y los lados y encima dél ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente, y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata [...].*

41. Hace referencia al llamado Cortejo de los Sabios.

Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las harpas y laúdes que en el carro sonaban.” [II. 35, p. 921].

Como instrumento evocador del amor lo encontramos en estas referencias que integran el pasaje conocido por la serenata de Altisidora, primero, y después en el del llamado túmulo de Altisidora. De nuevo, Cervantes se sirve de un instrumento determinado para caracterizar un personaje o situación, a modo de leitmotiv.

- [Las doncellas a Altisidora] *“Canta, lastimada mía, en tono bajo y suave, al son de tu harpa, y cuando la duquesa nos sienta, le echaremos la culpa al calor que hace.”*

[...]

Y en esto sintió tocar un harpa suavísimamente. Oyendo lo cual quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas, jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído. Luego imaginó que alguna doncella de la duquesa estaba dél enamorada, y que la honestidad la forzaba a tener secreta su voluntad; temió no le rindiese y propuso en su pensamiento el no dejarse vencer; y encomendándose de todo buen ánimo y buen talante a su señora Dulcinea del Toboso, determinó de escuchar la música, y para dar a entender que allí estaba dio un fingido estornudo, de que no poco se alegraron las doncellas, que otra cosa no deseaban sino que don Quijote las oyese. Recorrida, pues, y afinada la harpa, Altisidora dio principio [al] romance.” [II. 44, p. 986 y s.].

- *“En medio del patio se levantaba un túmulo como dos vara del suelo, cubierto todo con un grandísimo dosel de terciopelo negro, alrededor del cual, por sus gradas, ardían velas de cera blanca sobre más de cien candelabros de plata; encima del cual túmulo se mostraba un cuerpo muerto de una tan hermosa doncella que hacía parecer con su hermosura hermosa la misma muerte. [...].*

Comenzó en esto a salir al parecer de debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas, que por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mesmo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego [...] junto a la almohada del al parecer cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de un harpa que él mismo tocaba cantó con suavísima y clara voz.” [II. 69, p. 1184-6].

Otras veces las referencias a instrumentos y la habilidad para tocarlos contribuyen también, a modo de atributo, a construir el perfil de un determinado personaje. Así, del joven Basilio, enamorado de Quiteria, en el pasaje conocido por la bodas de Camacho, nos dice Cervantes:

- *“Él es el más ágil mancebo que conocemos, gran tirador de barra, luchador estremado y gran jugador de pelota, corre como un gamo, salta más que una cabra, y birla a los bolos como por encantamiento; canta como una calandria, y toca una guitarra, que la hace hablar, y, sobre todo, juega una espada como el más pintado.”*⁴² [II. 19, p. 784].

En este caso, se evidencia el carácter eminentemente popular de la guitarra⁴³, al formar parte la habilidad para tocarla de un mundo de juegos y diversión de calle. Este mismo carácter se reafirma en el pasaje referido al reino de Candaya, en cuya corte estaba un caballero

- *“Confiado en su mocedad y en su bizarría y en sus muchas habilidades y gracias, y facilidad y felicidad de ingenio. Porque hago saber [–exclama con rotundidad la dueña Dolorida–] a vuestras grandezas, si no lo tienen por enojo, que tocaba una guitarra que la hacía hablar, y más que era poeta y gran bailarín, y sabía hacer una jaula de pájaros, que solamente a hacerla pudiera ganar la vida, cuando se viera en extrema necesidad; que todas estas partes y gracias son bastantes a derribar una montaña, no que una delicada doncella.”* [II. 38, p. 943].

Cerrando el grupo de los cordófonos, hemos de detenernos en los dos representantes de la cuerda frotada, el rabel y la zanfoña. Cuando Cervantes escribe su novela el rabel es ya un instrumento abiertamente anti-cuado, que pervive en la música popular.

- *“Y sin hacerse más de rogar se sentó en el tronco de una desmochada encina, y, templando su rabel, de allí a poco, con muy buena gracia, comenzó a cantar.”* [I. 11, p. 124]⁴⁴.

42. Como muy acertadamente señalan los autores de la edición que manejamos, las cualidades del joven que se enumeran pueden tener doble sentido. Véanse también las referencias al soldado Vicente de la Roca.

43. Es habitual encontrar en la literatura de la época asociada la imagen del guitarrista y el barbero. En II. 67, p. 1177: “Y que [sus puntas y collares de poeta] las tenga también maese Nicolás no dudo en ello, porque todos o los más son guitarristas y copleros.”

44. También en I. 11, p. 214: “Es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear.”

Su carácter pastoril viene también subrayado en esta otra referencia:

- “[Anselmo], *teniendo tantas otras cosas de que quejarse, solo se queja de ausencia; y al son de un rabel que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja.*” [I. 52, p. 581 y s.].

La zanfoña, de “gaitas zamoranas” habla don Quijote, ofrece del mismo modo ese carácter pastoril.

- “–¡Válame dios –dijo don Quijote–, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas⁴⁵ han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, que de tamborines y qué de sonajas y qué de rabels! Pues ¡qué si destas diferencias de música resuena la de los albugues! Allí se verá casi todos los instrumentos pastora-les.” [II. 67, p. 1176].
- [En las danzas de la boda de Camacho y Quiteria] “*Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo.*” [II. 20, p. 795].

Precisamente, llegados a esa región idílica de lo pastoril, nos resta detenernos en el instrumento pastoril por excelencia, la flauta. Presenta una personalidad muy definida y las más de las veces aporta un carácter bucólico, inocente, prístino y alegre.

- “*Era anochecido, pero antes que llegasen les pareció a todos que estaba delante del pueblo un cielo lleno de innumerables y resplandecientes estrellas; oyeron asimesmo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albugues, panderos y sonajas; y cuando llegaron cerca vieron que los árboles de una enramada que a mano había puesto a la entrada del pueblo estaban todos llenos de luminaria, a quien no ofendía el viento, que entonces no soplabá sino tan manso, que no tenía fuerzas para mover las hojas de los árboles.*” [II. 19, p. 789 y s.].

Tras el pasaje conocido por el martirio de Sancho se sucede la resurrección de Altisidora. Nos cuenta Cervantes que “debía estar cansada, por haber estado tanto tiempo supina, se volvió de un lado; visto lo cual por los circunstantes, casi todos a una voz dijeron: ¡Viva es Altisidora!

45. Churumbela: instrumento de viento de doble lengüeta.

¡Altisidora vive!”. Y para darle mayor efecto teatral al momento suenan flautas y chirimías:

- “Ya en esto se había sentado en el túmulo Altisidora, y al mismo instante sornaron las chirimías, a quien acompañaron las flautas y las voces de todos, que clamaban:

–¡Viva Altisidora! ¡Altisidora viva! [II. 69, p. 1189]⁴⁶.

Y especialmente ilustrativo es el papel de la flauta en el pasaje conocido por las danzas de la boda de Camacho.

- “Entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés [...]. Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural que por poco espantaron a Sancho [...]. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta.” [II. 20, p. 796].

Podemos concluir que el mundo sonoro de don Quijote es de una riqueza extraordinaria. Los sonidos son parte de los personajes y de la acción, moldean estados de ánimo, definen caracteres y contribuyen a retardar o acelerar la narración. Son manejados con mano maestra en una concepción de sus efectos propias de la ópera romántica y el cine, a los que, por sus recursos, el texto se adelanta varias centurias. La pluralidad de lecturas que permite el *Quijote* es prueba de su riqueza y esta de lo sonoro está llena de sugestión y sugerencias. Hasta donde nosotros conocemos, de aquella época áurea, solamente el Shakespeare de *The Tempest*, obra de 1611, ofrece algo similar. La música, los sonidos misteriosos y salvajes de la isla shakespeariana son parte esencial de la obra. “*The isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not*” [III, ii, 134-135]. Aun así, un pálido reflejo de la exhuberancia sonora del universo del hidalgo manchego. Sean estas páginas, pues, una invitación a los clásicos.

46. Ciertamente la teatralidad de la escena va a mayores en el párrafo siguiente: “Levantáronse los duques y los reyes [...], con don Quijote y Sancho, fueron a recibir a Altisidora y a bajarla del túmulo; la cual, haciéndose la desmayada, se inclinó [...], y mirando de través a don Quijote le dijo: “Dios te lo perdone, desamorado caballero, pues por tu crueldad he estado en el otro mundo, a mi parecer, más de mil años”. [II. 69, p. 1190].

II. NOTIFICACIONES

Ante la jubilación como docente de Jesús M^a Muneta:

Breve esbozo de la activa aportación compositiva e interpretativa, musicológica y etnomusicológica de un ilustre navarroaragonés

En la Navidad de 2004 el Dr. Jesús María Muneta Martínez de Morentin cumplió los 65 años, y por ello al concluir el curso 2004/05 se ha jubilado como Director del Conservatorio Profesional de Música de Teruel (antes *Instituto Musical Turolense*), centro que había cofundado hace tres décadas y del que ha sido, asimismo, durante todos esos tan fructíferos años, profesor de armonía, contrapunto, composición, historia de la música y órgano. Llegar al final de su tan importante dedicación oficial docente no le impedirá, antes al contrario, continuar con su no menos relevante faceta de compositor e investigador (no en vano, sigue siendo Jefe de la Sección de Musicología del Instituto de Estudios Turolenses), así como también sin duda continuará con su no menos prestigiosa tarea musical práctica, dirigiendo la Polifónica Turolense –creada por él mismo, con la que ha estrenado numerosas composiciones y ha ofrecido multitud de recitales– y manteniendo su permanente dedicación al órgano.

Notable colaborador de la Institución “Fernando el Católico”, el Dr. Muneta es, desde su fundación en 1985, miembro del Consejo Asesor de *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, publicación en la que ha editado relevantes artículos.

BREVE ESBOZO BIOGRÁFICO

Haciendo aquí un abreviado resumen de su dilatada carrera, debe al menos reseñarse que Jesús María Muneta, nacido en Larraga (Navarra) el 27 de diciembre de 1939, realiza la carrera eclesiástica dentro de los PP. Paúles en Pamplona (Humanidades), Limpías (Seminario Interno), Madrid y Cuenca (Filosofía), obteniendo la licenciatura en Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca. Estudia la música en los conservatorios de Salamanca, Valencia y Madrid, prosiguiéndolos en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma (1971-1975), teniendo como profesores a los Maestros Benedictinos Barata y Cardine en canto y dirección gregoriana y semiología gregoriana; Armando Renzi (Mtro. de la Capella

Giulia) en armonía, contrapunto y fuga; Vieri Tossati en composición instrumental; Stanzani en pianoforte; A. Santini y Circelli en órgano; Doménico Bartolucci (Maestro de la Capella Sixtina) en composición sacra y dirección coral; y Mons. Haberl en musicología. Allí obtiene la Licenciatura en Canto Gregoriano, los Magisterios en Música Sacra y Composición, los Diplomas de Dirección Coral y Órgano y el Doctorado en Musicología con su tesis dedicada a *Cuenca 1962, renacimiento de la música religiosa española*. Por convalidación del Ministerio de Educación y Ciencia está en posesión de los correspondientes títulos españoles en las especialidades de Armonio, Órgano, Composición, Musicología y Música Sacra.

Obteniendo destino en Teruel, allí cofunda en 1976 el *Instituto Musical Turolense*, pronto convertido en Conservatorio profesional de Música, del que es desde su fundación, y hasta su reciente jubilación, director y profesor. Dirige desde 1976 la Polifónica Turolense, coral mixta de 45 voces. Funda asimismo la Agrupación Laudística "Gaspar Sanz" y el Coro de Cámara "Francisco Guerrero".

Relevantes exigencias que, sin embargo, compatibiliza con la investigación y transcripción de música de la época del renacimiento hasta el siglo XVIII, preferentemente de los archivos aragoneses. Asimismo, organiza la vida musical de la ciudad de Teruel a través de los "Ciclos de Intérpretes", la "Semana de Música de Teruel" y el "Ciclo de Órgano". Su actividad compositiva es también muy intensa, a lo que añade una labor concertística al órgano quizás menos habitual pero no menos importante. A ello también añaden sus abundantes conferencias y Cursos de verano (en la Universidad de Teruel, Menéndez y Pelayo en Cuenca), su colaboración en revistas científicas y de divulgación (*Tesoro Sacro Musical*, *Nassarre*, *Revista Aragón*, etc.), y la realización de la crónica musical de la ciudad de Teruel. Miembro fundador y asesor del Consejo Rector del Conservatorio Provincial de Cuenca, con esta ciudad ha estado profundamente ligado a través del Festival de Música Religiosa e Instituto de Música Religiosa, donde publicó su antes citada tesis doctoral.

RECOMPENSAS, ESTRENOS Y PUBLICACIONES

Admirado y querido, el Dr. Muneta se halla en posesión de la Cruz de San Jorge de la Diputación Provincial de Teruel (1982), Medalla al Mérito Cultural del Gobierno de Aragón (1989), Medalla de Oro de los

“Amantes de Teruel” (1988). Premio “Alfonso el Batallador” (1986) y Medalla de Plata de Bellas Artes del ministerio de Cultura (1989), siendo nombrado “Aragónés del Año” en 1981. Segundo Premio de Composición del Gobierno de Navarra (1990) y Premio del Concurso Nacional de Composición de Órgano “Cristóbal Halffter” (1991), así como Premio de Composición de Villancicos de la Fundación Caja de Granada (1996). Académico correspondiente, como musicólogo, de la Real de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, es Hijo Adoptivo de Teruel (2002).

Buen compositor, además de insigne docente e investigador, a Jesús María Muneta le han estrenado obras las Orquestas Sinfónicas de Valencia, Euzkadi, San Sebastián y la de la Radio de Pilsen, las Filarmónicas de Pardubice y de Broclaw, la Orquesta de Cámara “Ciudad de Zaragoza”, “I Musici” de Rumanía, la Orquesta de Cámara del Ampurdán, las orquestas de Olomouc (Checoslovaquia) y Castel di Monte (Andria-Italia), las Orquestas de Cámara “Ciudad de Hamburgo” y de Budapest, Puellarum Pragensis (Chequia), Solistas de Madrid, Grupo de Metales de la RTVE, Orquesta Novus modus y Orquesta de Cámara de Praga. Sus Cuartetos y otras obras camerísticas han tenido como intérpretes al Cuarteto de la Radio de Pilsen, Brnó, Martinu, Wallinger (Checoslovaquia), Martín y Soler de Valencia, Nostiz (Chequia), Almus (Alicante), Voces (Rumania), Degani (Madrid), Apollon de Praga; Trio “Modus” (Madrid). Trio Rota (Pamplona). Sus obras para órgano son interpretadas con éxito en España y Europa por intérpretes de la categoría de Montserrat Torrent, Marcos Vega o José Enrique Ayarra, y sus obras para piano son difundidas por no menos ilustres intérpretes como Teresina Jordá, Miyuki Yamaoka, A. González Calderón, Ana Pilar Zaldívar, María Canela, Sebastián Mariné, Anna Jastrzebska, etc. Su abundante obra coral es repertorio habitual de agrupaciones de la calidad de la Polifónica Turolense, Coral de Cámara de Pamplona, Orfeón Pamplonés, Coral San José, Coral Oscense, Coral de Hondarribia, Coro de Voces Graves de Pamplona.

Una impresionante actividad musical que, como ya se ha dicho, no le ha impedido otra no menos relevante dedicación como docente e investigador. Fruto de ello son sus abundantes publicaciones, tanto de carácter didáctico musical como de investigación musicológica, centrada particularmente esta última en la catedrales de Albarracín, Santo Domingo de la Calzada y la Seo de Zaragoza, así como las ex colegiatas de Alcañiz y Alquézar.

UNA NUEVA ETAPA

Espléndido docente y minucioso investigador, es asimismo un magnífico organizador académico y cultural: gracias a ello ha sido el más importante dinamizador de la vida musical turolense, en todos sus sentidos, de los últimos treinta años. Su animosa presencia y su constante trabajo han conseguido que Teruel saliese de un largo abandono artístico (jalonado de insignes excepciones, que crecieron como exóticas flores en el páramo, caso del nacimiento y primera formación del gran compositor Antón García Abril) y así encontrase esta ciudad aragonesa una fructífera vía de desarrollo, tanto en la educación como en la acción cultural, por la que actualmente camina progresando reconocible e imparablemente. Sus alumnos, entre los que orgullosamente me cuento, hemos aprendido –y ahora intentamos enseñar– la mucha y buena música que con él conocimos, pero también hemos gozado y ahora modestamente queremos seguir imitando y difundiendo la íntima calidad humana tan sencilla y profundamente ejemplificada en este profesor, cura, músico y deportista, que antes fue manopalista y ahora se sube, habitualmente los sábados, a su bicicleta de montaña.

Nacido para ser músico, compositor por vocación y formación, Jesús María Muneta considera la creación musical como un lenguaje que debe gustar a uno mismo y desea que disfruten los demás, tanto los intérpretes como los oyentes. Según sus propias declaraciones, es ecléctico en los medios constructivos, desde la tonalidad –que considera no está agotada– la politonalidad y la polimodalidad, de la que usa en las obras instrumentales de mayor vuelo. Es estructuralista en la forma, no desdeñando las aportaciones de la tradición. Confiesa el mismo autor: «No escribo música de experimentación que necesite un discurso explicativo para hacerse entender. La música debe caminar por sí misma. Acepto el consejo de I. Stravinski: el compositor debe armarse de lápiz y goma. Debe ser un artesano. Y ahí estamos».

A través de estas modestas pero afectuosas páginas, todos cuantos formamos parte de *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* queremos agradecer a nuestro querido Padre Muneta el espléndido y generoso trabajo de estas intensas décadas, deseándole todo lo mejor, y esperando no menos magnánimos frutos en esta nueva etapa vital, jubilosa más que jubilada, que ahora comienza.

Prof. Dr. Álvaro Zaldívar Gracia
 Director de *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*
 Consejero de Número de la *Institución "Fernando el Católico"*

JESUS M^a MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN
Catálogo de sus Composiciones, Publicaciones y Grabaciones
(hasta agosto de 2005)¹

I. COMPOSICIONES

I.1. COMPOSICIONES: OBRAS ORQUESTALES

Sinfonía de Adviento, Op.137, estrenada en mayo de 1986 por la Orquesta de Pardobice, en la Milagrosa de Teruel, dentro de la XVIII Semana de Música, siendo dirigida por Robert Stankovsky.

Poema de Amor, 1988, Op. 88, 45 m. Orq. sinfónica, en cinco cuadros. Estrenada el 15 de abril de 1989 en el Salón de Plenos de Ayuntamiento de San Sebastián, y el 16 de abril en el Teatro Principal de Zaragoza. RNE-Zaragoza. Ampliación de la "Suite Teruel".

Laus Vespertina seu Magnificat, Op. 91, 1989, 34 m., para Solos, coro mixto, 2 pianos y pequeña orquesta sinfónica. Premiada por el Gobierno de Navarra.

Motetes al Smo. Sacramento, Op. 77, coro mixto, con introducciones instrumentales.

Sinfonietta del "Quiebro y Redoble", Op. 119/3, 1993, 22 m., orq. sinfónica clásica, en cuatro tiempos. Estrenada el 10 de mayo de 1995 en la iglesia de La Milagrosa por la Orquesta Sinfónica de Pilsen, dirigida por Alexander Apolin, dentro de la XVII Semana de Música de Teruel.

Iter ad Resurrectionem, Op. 133, Poema sinfónico para Solos, Coro y orq. sinfónica. Mayo 1995. Presentada al Concurso de Composición "Reina Sofía".

Sinfonía de Navidad, Op. 164, marzo de 1997. para orquesta clásica más soprano, con cuatro villancicos. Estrenada el 18 de mayo 1997 en el Teatro Marín de Teruel por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Pilsen (República Checa), director: Alexander Apolin. Soprano: María del Carmen Muñoz. Reg. 79164548.

1. Puede consultarse la versión permanentemente actualizada de su currículum y catálogo de obras en:

<http://www.familiavicciana.org/cm/cmzar/ministerios/otrosministe/otrosmini.htm>

<http://www.familiavicciana.org/cm/cmzar/ministerios/otrosministe/catamuneta.htm>

Obertura "El Nuevo Año", Op. 171, enero 1998. Estrenada el 15 de mayo por la Orquesta Filarmónica de Wroclaw, dirigida por Marek Pijarowski. Estreno oficial en Rentería el 23 de mayo, dentro de Musikaste, por la Orquesta de Euzkadi, dirigida por Juan Antonio Ocón, en programa homenaje a Fernando Remacha, con obras de Remacha, Jesús García Leoz y Francisco Escudero. Reg. 79164548.

Pater Noster, Op. 184, para orquesta sinfónica 2.2.2.2;2.tb. Soprano y Barítono, cuerda. 22 de diciembre de 1998. Duración aprox. 8 minutos.

Civitas Sanctae Mariae, op. 190, para coro y pequeña orquesta sinfónica. Obra para el estreno de Santa María de Albarracín como auditorio. 15 de abril 1999. Estrenada por la Orquesta Novus modus y la Coral Oscense el 8-9-2001, estando presente el Consejero de Presidencia del Gobierno de Aragón, J. Ángel Biel, y el Sr. Obispo, D. Antonio Algora. R. SGAE 4.951.137 C T-041.814.613.0.

Retrospectiva Bachiana, Op. 201, para conjunto instrumental solistas, piano, arpa y cuerda. Obra pedida por el director, Juan Olives, del Grupo Enigma del Auditorio de Zaragoza, siendo estrenada, en la sala Luis Galve del auditorio, el 11 de diciembre del 2000 en homenaje a J. S. Bach. Junio 2000. CdG SGAE 4.595.118 ISWC T-041.652.966-2.

Concierto para Oboe y Orquesta, Op. 233, Teruel noviembre 2002. Estrenada por la Orquesta de Pardubice el 14/05/03.

Invocatio, para orquesta sinfónica (1.1.1.1.2.2. tb.cuerda), Op. 235. Enero/Febrero 2003. Estrenada por la Orquesta Fil. de Targu Mures el 18/05/04.

LOA a Santa María (de la Almudena), Op. 253, orquesta sinfónica, en tres tiempos: Tú gloria Jerusalén, Tu laetitia Israel, Tu horrorificentia pópuli nostri. Enero-febrero 2004.

I.2. COMPOSICIONES: CONJUNTO INSTRUMENTAL

Cantata en honor de San Juan Bautista, Op. 14, junio 1975. Examen de magisterio en composición. Escrita para solos, coro y orquesta clásica.

Breve cantata a los Santos Mártires Juan y Pedro, Op. 21. para Barítono, coro mixto, órgano y percusión. Estrenada por la Polifónica Turolense en San Francisco de Teruel los días 3 y 4 de octubre 1978.

Suite "Teruel", Op. 26, 45 m., orq. de cuerda, campanólogo, caja. Estrenada el 4 de julio de 1979, Orq. de Cámara "Ciudad de Zaragoza", en el salón de Cultura de Teruel.

Stabat Mater, Op. 27, 1979, 30 m. Solos, coro, cuerda, caja, timbal, triángulo. Seleccionada en el Concurso de Compositores navarros, 1982.

Político de la Pasión de N. Señor, Op. 20, 1977/82, 55 m. Coro, 2 pianos, percusión. estrenada en la catedral de Teruel, el 3-4-1987. Pianistas María Canela y Ana Pilar Zaldívar, con la Polifónica Turolense. Dirigida por el autor.

Homenaje. Testamento del Pájaro solitario, Op. 118. Texto de José Luis Martín Descalzo. Homenaje a su primo Ángel Cosmos Sanz de Rada, muerto en accidente con dos de sus hijos el 26 de septiembre de 1993. Para Tenor, coro mixto, y piano. Reg. 2.586.842. Estrenada el 12 de mayo de 2001 por la Coral Oscense, en la Iglesia de las MM. Carmelitas dentro de la XXIII Semana de Música. Estando presentes su prima M^a del Carmen y sus hijos.

Canción de la Vanidad, Op. 122, para solos, coro mixto y piano. Texto del Oratorio de San Felipe Neri. Marzo de 1994. Se estrenó en los conciertos de Semana Santa de 1996.

Adeste Fideles, glosa al canto llano, Op. 182, para cuerda, oboes/flautas y 2 trompas, XI-1998. Otra versión para Cuerda y Oboe (1999).

Nobilíssimam Urbem, Op. 188, dedicada a Teruel, Para coro y conjunto de metales y timbales. Marzo 1999.

Christus vincit, Op. 215, 2tpas, 2tptas, tb. solo, coro mixto, cuerda y órgano. Encargo del Santuario de Torreciudad, para el final de una misa solemne. Septiembre 2001. Estrenado el 16-9-2002, por la Coral Oscense, Coro Exaudi de Valladolid, Orq. Solti Chamber orchestra (Hungría), dentro de la Misa conmemorativa del I Centenario del nacimiento del Beato Josemaría Escrivá. SGAE: 5.310.125. ISWC: T-041.864-390-9. Cantado por la Capilla de la Catedral de Pamplona el día 5-4-2003 en la iglesia de San Nicolás de Pamplona y el día 20, resurrección del Señor, en la Catedral de Pamplona dentro de la Misa solemne, dirigido por A. Sagasetta.

Glosas instrumentales: Noche de Paz, para Oboe/Flauta y Cuerda; Oboe/Flta, 2 Trompas y Cuerda Y otros villancicos: *Los Ángeles del cielo*, *Dime, Niño, ¿De quién eres?*; *Ro, mi Niño, ro*; *Oh blanca Navidad*.

Una Rosa compartida (Amantes), Op. 280, Oboe y cuerda, abril 2005. Estrenada el 19 de mayo 2005 por la Orquesta de Cuerda del Conservatorio profesional de Teruel, en la iglesia de San Pedro, dirigida por el autor. SGAE 6.188.028 ISWC T-042.014.910-5.

Invocatio brevis, Op. 282, Cuerda, abril 2005 SGAE 6.185-806 ISWC T-042.014.504-5.

I.3. COMPOSICIONES: MÚSICA DE CÁMARA

Abriliana, Op. 46, orq. de cuerda, 1983. Estrenada el 22-9-1985 por la Orq. Municipal de Valencia, dir. por Manuel Galduz. Dur. 16 m, en el Teatro Marín de Teruel. Estuvieron presentes Antón G. Abril (a quien está dedicada) y E. García Asensio. Revisada en enero 2003.

Suite Festiva "Alvariana", Op. 116, para cuerda y flauta, 1993. Estrenada durante la XV Semana de Música de Teruel, el 12 de mayo de 1993, por la Orq. del Ampurdán, dir. por Xavier Coll. Interpretada por los Solistas de Madrid (RTVE) en el Auditorio de Zaragoza el día 11 de octubre de 1997, siendo solista M^a Antonia Rodríguez. Dedicada a Álvaro Zaldívar Gracia.

Sinfonietta, Op. 119/2, cuerda, 1993. Estrenada en la catedral de Teruel, el 23-11-1993 por la Orq. de Castel di Monte (Andria-Italia), dirigida por Tanase Garcú.

Sinfonietta concertante, para Violín, Violoncello y Orq. de cuerda, Op. 123, junio 1994. Dedicada a Emill Klein (Cello) y Ruxandra Constantinovici (Violín) y la Orquesta de Cámara de Hamburgo. Estrenada por la Orquesta de Cámara de la RTV de Constanza (Rumanía), 14 de febrero de 1996 en la Milagrosa (Teruel), siendo solistas Tanase Garcú y el primer cello, dirigida por el autor. Interpretada por la Orquesta Puellarum Pragensis el 13 de mayo 1999 en La Milagrosa, dentro de la XXI Semana de Música de Teruel. Reg. 2.707.031.

Piezas para orquesta de cuerda, Op. 115.

Concierto para Violín, Clarinetes y orquesta de cuerda, Op. 177 (1994 y 1998).

Tiempo de Concierto (Antiguo Quinteto, op. 115/1, 1992).

Rondeña I y II (op. 115/2, 1994).

Marcha de las Ilustres Directoras (op. 115/3, 8/2/1994), dedicada a las Directoras, María Pilar y Ana María Gracia Torné, del Estudio Profesional de Música J. R. Santa María de Zaragoza.

Fantasia para Flauta/Violín y Cuerda (op. 115/4, 26/2/1996).

Fantasia para Violín y orquesta de Cuerda "Spes Salutis", Op. 115/4, en tres tiempos. Estrenada el 11 de mayo de 1995, por la Camerata de Budapest, dirigida por Adrian Sunshine. Reg. 2.793.246.

Pequeño Concierto para Oboe y orquesta, en tres tiempos. Estreno el 10 de mayo de 1996, por la Orquesta del IMT, dentro de la XVIII Semana de Música de Teruel.

Concierto para Violín y Viola y orquesta de cuerda, Op. 163. 2 de febrero de 1997. Estrenada en Ciudad Real con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes en el Teatro de la ciudad. nuevamente interpretada en Teruel el 12 de mayo 1997, en el Auditorio de Zaragoza el 11 de octubre y en Albarracín el 1 de noviembre en la iglesia de Santiago por los Solistas de Madrid de la RTVE). Flauta: M^a Antonia Rodríguez; viola: M^a Teresa Gómez.

Atardecer en Albarracín. Fanfarria para instrumentos de metal (Tpta I/II/111, Tpa 1/II. Tb 1/II y Tba), Op. 176. Para el Grupo Español de Metales de la RTVE. Estrenada el día 9 de octubre de 1998 en el Auditorio de Zaragoza, Sala Galve. Reg. 79164548. De nuevo interpretada por el mismo grupo el 20 de marzo de 1999 en el Salón de Congresos y Exposiciones de Albarracín.

Suite para una celebración, Opus 191. Marcha nupcial, Ofrenda, Elevación. Plegaria y Marcua final. Para Cuarteto de Cuerda/Orquesta de Cámara. Mayo 1999. Estrenada por la Orq. del Ampurdán el 18 de diciembre de 1999, en el Cine Maravillas de Teruel. SGAE, Rg. 4.211.653 (ISWC, 7-041.551.869-2), dur. 10 m.

Sonata de Iglesia, Opus 196. Oboes I-II (Flauta/Oboe), VI 1 y II, Cello y Cb. Teruel, enero 2000. Estrenada por la Orquesta Música Bohémica, el 9 de mayo 2000 en la Catedral, dentro de la XXII Semana de Música. Reg. SGAE 4.370.084 ISWC T-041-595.204-7.

Epilogo, Op. 200, para oboe/flta, 2 cltes, 2 trompas, y cuerda, en un solo tiempo, 7 minutos. Semana Santa 2000.

Quinteto para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa. Opus, 210. Enero 2001. SGAE 4.814.128. ISWC: T-041.746.047-9. Estrenado por el Quinteto Mediterráneo de la Orq. Nacional de España.

In honorem Sanctae Mariae, Op. 213, Voz-Oboe, VI 1 y II, Cello. Abril 2001.

Divertimento "de Pascua Florida", Op. 223, 2 Fltas, 2 Obs. 2 Cites. 2 Fgtes. 2 Tptas, 2 Tpas. Abril 2002.

Quinteto "Pascua Florida", Op. 225, tres tiempos (El primero derivado del Divertimento). Abril 2002. Para el Quinteto Mediterráneo, profs. de la ONE.

Oda a Santa Cecilia, Op. 232. Soprano y conjunto instrumental (Ob., 2 tpas., cuerda). Octubre 2002.

Segeda, Op. 237, fi, 2 ft, 2 tptas, percusión. Febrero 2003. 10 piezas.

In honorem Mariae Virginis, Op. 249, para Oboe (Flauta), Cuerda, solo y coro mixto. Obra ampliada del op. 213. 1 y 2 enero 2004. Estrenada el 23 de enero 2004 en la Iglesia de Santa María de Albarracín por la Orquesta de cámara "Orpheo" y Coro Sant' Angelo, dir. Víctor M. Morales. Oboe: Benito López SGAE 5.715.644 ISWC T-041.938.267-4 dur. 9 m.

Divertimento concertante, Op. 252 violín y cello solista y orquesta de cuerda, tres tiempos. Enero 2004. SGAE5.812.237. ISWC T-041.954.701-5. Estreno el 10-5-2004 por la Orquesta de Cámara del Ampurdán. Dir. Carlos Coll. Claustro del Obispado.

Dum aurora finem daret (Santa Cecilia), Op. 270, coro mixto y conjunto instrumental, 2 tpas, 2tptas, 2 tbnes, timb y gong. Septiembre 2004. Versión para coro m. cuerda, tptas y tbles. Estrenada por la Coral Oscense y la Camerata Cecilia, el 13 de mayo de 2005. SAGAE 6.175.865 ISWC T-042.013.116-3 // SGAE 6.188.033 ISWC T-042.014.914-9.

Concierto Festivo, para Oboe y Orquesta de Cuerda, con aires navideños, Op. 276, (Lema Berceo), enero 2005 Dura. Aprox. 20 minutos SGAE 6.188.027 ISWC T-042.014.909-2.

Obertura de Pascua, Op. 278, para orquesta de Cuerda. SGAE 6.188.034 ISWC T-042.014.915-0. Estrenadas por la Orq. de Cámara del Ampurdán, 11 de marzo de 2005.

Deus in adiutorium (Vísperas), *Noneto*, op. 279. Fl.Ob.Cte.Fg.Tpa.Vl. Vla.Vc.Cb. 25-2-2005. SGAE 6.188.034 ISWC T-O42.014.913-8. Estrenada por el Noneto Checo, 14 de mayo de 2005.

Pícolo concerto para Guitarra y Piano, Op. 285. 11 de abril 2005, para aficionados. SGAE 6.185-806 ISWC T-042-014.503-4.

I.4. COMPOSICIONES: CUARTETOS

Cuarteto "Borinquenho", para cuerda, n. 1, Op. 72, en cuatro tiempos. Escrito en Ponce-Puerto Rico, agosto de 1986. Estrenado por el Cuarteto de la Radiodifusión de Plisen en Praga y Teruel. Museo, Provincial el 9/5/1988.

Cuarteto "Festivo", de cuerda, n. II, Op. 99, 1990. 22 minutos. Estr. por el Cuarteto de Brno, en el Museo Provincial, el 17/4/1991. Nueva interpretación por el Cuarteto Nostitz de Praga en el Museo Provincial de Teruel, el 30-1-98.

Cuarteto "Monástico", n. III, Op. 105, de cuerda, agosto 1991. Estrenado el 15/5/1992, por el Cuarteto Martín y Soler, de Valencia.

Cuarteto Conmemorativo "V Centenario" n., IV, Op. 114, cuerda, septiembre 1992. Estr. por la Orquesta de Cámara "I Musici", de Rumania, el 11 de mayo de 1993. Interpretado por el Cuarteto Martinu el 16 de mayo de 1996, dentro de la XVIII Semana de Música de Teruel.

Cuarteto n. V "Del Redoble", Op. 119, cuerda, agosto 1993. Estr. el 23 de noviembre de 1993 por la Orq. de Cámara Castel di Monte (Andria-Italia), dirigida por Tanase Garciu. Cuarteto Martinu el 11 de mayo de 1994.

Cuarteto n. VI "Pomposo", Op. 126, para cuerda. Agosto de 1994. Estr. 11 17 de noviembre de 1994, La Milagrosa por el Cuarteto checo Wallinger. Nueva interpretación por el Cuarteto Degani, el 15 de mayo de 1996, dentro de la XVIII Semana de Música de Teruel. Reg. 2.707.028 (2.725.750).

Cuarteto de Adviento, n. VII, Op. 136, n. 7, sobre temas gregorianos, 14 enero 1996 Estrenado para Violín, Oboe, Viola, Cello, por el Phantasy Quartet (Miembros de la Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona), el 13 de mayo de 1997 dentro de la XIX Semana de Música de Teruel. El cuarto movimiento lo interpretó la Orquesta de Cámara Cluj-Napoca (Rumania), dirigido por Julián Cotutu, el 15-2-1998, en La Milagrosa de Teruel. Reg. 3.365.528.

Cuarteto de Navidad, n. VIII, Op. 160, (Quinteto de Navidad, cuarteto de cuerda más soprano), Navidad 1996, Estrenado por el Cuarteto Voces de Rumanía, el 13 de mayo de 1998 en el Museo Provincial de Teruel, junto al Cuarteto, Op. 76, n. 2, en re menor, de Haydn, y el Cuarteto Op. 29 en La menor, "Rosamunda", de F. Schubert.

Cuarteto de Pascua, n. IX, Op. 175, sobre temas litúrgicos. Mayo 1998. Estrenado por el Cuarteto Martinu (de Chequia), el 12 de mayo 1999 en La Milagrosa, dentro de la XXI Semana de Música de Teruel.

Cuarteto, n. X, “*para el III Milenio*”, Opus 192. Diciembre 1999. Estrenado el 10 de mayo por el Cuarteto Nostitz de Praga en el Museo Provincial, dentro de la XXII Semana de Música de Teruel. SGAE 4.370.083 ISWC T-041.596.203-6.

Cuarteto, n. XI, *En el Calvario*. Op. 209. (*I La Crucifixión, II Oración al Crucificado, III En brazos de su Madre*). Cuarteto de cuerda. n. 11, 10 de enero 2001. SGAE 4.814.112. ISWC: T-041.746.044_6.

Cuarteto, n. XII “*Recuerde el alma dormida*”, Op. 222, Tres tiempos para cuarteto/orquesta de cuerda. Marzo, 2002. Estrenado por el Cuarteto Apollon de Praga, 10-5-2002 (Museo Provincial) SGAE 5.222.871 ISWC T-041.850.160-6. Duración 20 m. 18 s.

Nocturno “Al despertar la primavera”, Op. 239. Teruel, 6 de marzo de 2003.

Cuarteto, n. XIII , “*Ceciliano*”, Op. 245, para cuerda. Teruel, noviembre 2003. SGAE 5.811.513, ISWC T-041.954.513-3, dur. 178 m . 29 d. Estrenado el 12-5-2004, Claustro del Obispado de Teruel, por los Virtuosos de Bruselas.

Cuarteto, n. XIV, *La Fiesta*, Op. 259, para cuerda. (*La fiesta, La procesión, La danza, El Postludio*). Junio 2004.

I.5. COMPOSICIONES: TRÍOS

Tres Tríos para Violines y Piano, n. I, II y III. Op. 121. Noviembre-diciembre 1993.

Tres Tríos para Violín, Violoncello y Piano, versión ampliada del Op. 121. Octubre 1994. Estr. por Mariana Popa, Maria José Martínez y Carlos Álvarez, en Teruel el 15/5/1995 dentro de la XVII Semana de Música de Teruel. Interpretada por M^a Antonia Rodríguez, flauta, Suzana Stefanovic, cello, y Aurora López, que lo llevan en programa. Reg. 2725.753.

Trío “Agathos-Lumen”, Op. 186, para Violín, Viola y Cello. Sobre algunos temas gregorianos. Dedicado a Susana Stefanovic, concertino de cello de la RTVE. Febrero 1999. Estrenado el 14 de mayo de 1999 en La Milagrosa, dentro de la XXI Semana de Música de Teruel.

Dos Tríos, n. IV y V, para Flauta/Violín, Cello y Piano, Op. 167.

Trío para Flauta, Violín y piano, “La Luna y las Estrellas”, Op. 218. Diciembre 2001. Estrenado el 9-5-2002 por el Trío Rota (Pamplona), en el Museo Provincial. SGAE 5.222.872 ISWC T-041.850.161-7 Duración: 14 m. 30s. Versión para Clarinete, Violín y Piano.

Trío para Flauta, Arpa y órgano, “Aquinata”. Op.219. Enero 2002.

Trío para Clarinete, Saxofón y Cello “Los cipreses escalan el cielo”, Op. 226. Mayo 2002 Trío para Violín, Clarinete y Piano, op. 236. Febrero 2003.

Trío para Violín, Clarinete y Piano, “Requiebros”, Op. 236. Febrero 2003. Estrenado por el Trío Turolense el 8 de mayo de 2003, en el Museo Provincial de Teruel, dentro de la XXV Semana de Música. Interpretado con anterioridad en Santa María de Albarracín. SGAE 5.503.066. ISWC T-041.899.153-3. Dur. 18m6s.

Trío “Epitalámico”, para Violín, Clarinete y Piano, Op. 242. Con motivo de la boda (21-5-2003) del Clarinete Ignacio Navarrete, componente del Trío Turolense. Junio 2003. SGAE 5.811. ISWC T-041.954.518-8. Estr. Por el Trío Turolense el 17-5-2004 en el Museo Provincial. Teruel.

Alvarada en Trio, Op. 254, en tres tiempos (MariaenDo, MariaenSol, MariáenLa), febrero 2004. SGAE 6.188.036 ISWC T-042.014.916-1. Estrenada por el Trío Turolense, 10 de mayo de 2005.

Trio Pater Familias, Op. 271, VL Vc y Cb. Dedicado al Trio Karasiuk. Octubre 2004. SGAE 6.188.037 ISWC T-042.014.917-2. Estrenada el 9 de marzo de 2005.

Tríptico para Tres Trompetas y órgano, Op. 275, enero 2005, en tres tiempos. SGAE 6.188.025 ISWC T-042.014.908-1.

I.6. COMPOSICIONES: OTRAS OBRAS DE CÁMARA

Sonatina para Trompeta (Violín/Oboe) y tecla, Op. 59, 22/10/1986.

Intermedio-Magníficat, Op. 78, 2 pianos. Estr. en Zaragoza (Iglesia del Hospital de N. S. de Gracia), el 14/4/1987, por María Canela y Ana Pilar Zaldívar.

Epitalamio n. 1, Op. 86, para voz y piano, julio 1988.

Epitalamio n. 2, Op. 87, para voz y piano, julio 1988.

Epitalamio n. 3, Op. 89, para voz y piano, octubre 1989.

Sonata para Saxofón y Piano, Op. 93. 28/5/1990. Estrenada por Vicente Carot y la pianista Miyuki Yamaoka.

Canción Navideña "Este Niño se lleva la flor", Op. 100, para soprano, Flauta/Violín, Violoncelo y Piano. Estrenada por el Trío Quantz y la soprano Germaine Stordiau, el 20/12/1990 en Teruel.

Sonata Académica, Op. 101, para Violín y Piano. octubre 1990. Estr. en Teruel el 4/4/1991 por Enrique Ruiz del Castillo y Miyuki Yamaoka.

Epitalamio n. 4, Op. 103. Suite nupcial en seis números para voz y piano, julio 1991.

Epitalamio n. 5, Op. 106. Suite nupcial en seis números para voz y piano, enero 1992. Dedicado a mi sobrina Mery.

Pentelux, Op. 113, para Violoncelo y Piano. Junio 1992. Estr. por Demetrio Motatu y Sebastián Mariné, en Teruel el 30/11/1992.

Preludio, romanza y postludio, para tres acordeones, Op. 117, 1993. estr. por la orq. de acordeones de Schw bisch Gmünd (Alemania) en Teruel el 14/4/1993.

Epitalamio n. 6 (Variación del Epitalamio n 4, Op. 103). Lleva como propios el Preludio y el Final. Octubre 1994.

Ocho piezas para Trompeta y Órgano, Op. 124, junio 1994. Estr. durante el XVII Ciclo de Órgano de Teruel, el 6/10/1994 por Ignacio Lozano y el autor. Reg. 2.707.024.

Fantasia-Sonata para Violoncello y piano, Op. 130. Enero 1995. Versión para Violín y piano, estrenada por Mariana Popa e Ivanna Popovic, el 14 de mayo de 1996, dentro de la XVIII Semana de Música de Teruel. Hay versión para Trompa y piano, editada por Ed. Piles (Valencia). Con el título siguiente:

Concierto para Trompa y Piano, op. 113/2. Estrenada por Manuel Gómez de Edeta y José M^a Berdejo, 11-5-2000, XXII Semana de Música de Teruel. SGAE 4.370.082 ISWC. T-041.596.202-5

Epitalamio n 7, Op. 133, julio-agosto 1995, para solos, coro a 3 v. blancas y órgano, en ocho números. Dedicado a la pianista Ana Pilar Zaldívar.

Sonata para Trompeta y Órgano, Op. 134. Estr. por Ignacio Lozano y el autor, el 6/10/1995, dentro del XVIII Ciclo de Órgano. Rg. 2.875.423. Homenaje a Henry Purcell en el III Centenario de su muerte.

Pequeña Suite para Trompeta y Órgano, Op. 146, Homenaje a Francisco de Goya. Agosto 1996. Estrenada durante el XIX Ciclo de Órgano, el 2 de octubre de 1996, por Ignacio Lozano y el autor.

Tríptico "El Angelus", Op. 168, estrenado el 16 de octubre de 1997, por Ignacio Lozano, trompeta y Marcos Vega, organista. Iglesia de El Salvador de Teruel.

Fanfarria "Te Deum Laudamus", para Trompeta y órgano, Op. 166/2, estrenada por Ignacio Lozano, trompeta y Marcos Vega, el 16 de octubre de 1997.

Pregón-Fanfarria para 4 trompetas en do, 8 junio de 1997. SGAE 4.388.854, ISWC T-041.600.598-S.

Concierto para Trompa y Piano, Op. 113/2. Remodelación y ampliación de Pentelux. Enero 1998. Dedicado a Juan Manuel Gómez de Edeta. Enviada la partitura a la Editorial Piles de Valencia para ser incluida en la Colección Juan Manuel Gómez de Edeta. Reg. 3994461. SGAE 4.370.082, ISWC: T-041.596.202-5.

Plegaria al Santo Cristo del Socorro de Larraga, para Violín y órgano. Estrenada durante la misa solemne, por Pilar Cáncer y José M^a Berdejo. 3-V-1998.

Sonata en estilo Clásico, para Trompeta y Órgano, Op. 178, en tres tiempos. Agosto 1998. Rg. 79164548.

Pregón-Fanfarria para conjunto de metales (3 Tptas, 2 Tpas, 2 tb y Tuba). op. 189. para el Grupo de Metales de la Orquesta de la RTVE. Mayo de 1999.

Sonata para un estreno. Opus 190, en tres tiempos. Para Trompeta y órgano. Con motivo del estreno del órgano de Tubos de la parroquia La Milagrosa de Teruel, 25 de junio de 1999.

Tres Meditaciones "Homenaje a J. S. Bach", Op. 202, en el 250 aniversario de su muerte, para Trompa y Órgano. 28 de julio 2000. Estrenada en Torreciudad el 2 de agosto 2002 por Soledad Mendive y por Gómez de Edeta (Trompa). SGAE: 5.310.122. ISWC: T-041.864-389-6.

Sonata para dúo de instrumentos de viento-madera, Op. 206, en tres tiempos. Noviembre 2000.

Sonata para Flauta y piano, Op. 206/3, versión anterior con piano. Al concertista navarro Roberto Casado. Se estrena durante la XXIII Semana de Música de Teruel, 9-mayo-2001. SGAE 4.814.121. ISWC: T-041.746.045-7.

Dúos para Violín (fáciles), Op. 221, para estudiantes.

Siete Canciones para Violín y Piano, Op. 227. Dedicadas a Suely Espilez con motivo de su primera comunión (1 de junio de 2002).

Tres Apuntes ragueños, Op. 230, para Viola y Piano. Dedicado al estudiante Daniel Ibáñez. Septiembre 2002.

La Torre del Homenaje, “Érase una vez un castillo real...”, para Violín y Piano. Opus 240. Dedicado a Alma Olite y Juan Carlos, su padre. Marzo de 2003.

Sonata de las Altas montañas, “suite pirenaica”, Op. 247, para Trompeta y Órgano, en tres tiempos. Diciembre 2003, para los intérpretes Sergio Guarne y Soledad Mendive. SGAE 5.972.207. ISWC T-041.984.624-4.

Estampas Navideñas, para Viola y tecla, Op. 248. Navidad 2003.

Dúos para Violines, Op. 272. Octubre de 2004 SGAE 6.185.805 ISWC T-042.014.502-3.

Divertimentos para Violín y Piano “A-L-I-C-I-A”, Op. 283. Seis divertimentos. Abril 2005. SGAE 6.188.023 ISWC T-042.014.907-0.

Sonata para Violín y Órgano, Op. 287, en cuatro tiempos, mayo 2005. Dedicada a Maria Popa. SGAE 6.188.021 ISWC T-042.014.906-9.

Fantasia para Cornetto en Sib y Órgano, Op. 288, junio 2005.

Oratio para Violín y Órgano, Op. 289, junio 2005.

Sonata al modo antiguo, Violín y Órgano, Op. 291, junio 2005.

Rauliana para cello y piano, Op. 292, tres tiempos, junio-julio 2005.

I.7.1. COMPOSICIONES: OBRAS INSTRUMENTALES: PIANO SOLO

Manejo de obras breves para tecla, Op. 66. Recopiladas en 1986.

Sonata in memoriam P. Donostia, Op. 58, 1986. Estr. por Teresina Jordá.

Sonata Cíclica “Homenaje a Franz Liszt”, Op. 68. Marzo 1986. Estr. por Sorin Melinte.

Bocetos para Piano. I serie. 14 números. Op. 80. Estr. por Sorín Melinte. Teruel, 4/5/1988.

Bocetos para Piano, II serie, Op. 84. Estr. por Cecilio Tiele, Teruel 19/1/1989.

Los Meses (12 Estampas pianísticas), Op. 88, 1990. Estr. en Teruel por Miyuki Yamaoka el 14/12/1991. Grabación por Teresina Jordá, en compacto, 1996.

El Samurai para piano, Op. 96, 1990. Estr. en Teruel por Miyuki Yamaoka el 8/5/1991.

Nueve Bocetos para piano "Recordando a W. A. Mozart", Op. 102, 1991. Estr. en Teruel por Teresina Jordá el 3/12/1991. Grabación en compacto, 1996.

Fantasia quasi rondó, Op. 110, 1992. Estr. en Teruel por Miyuki Yamaoka el 12/5/1992, durante la XIV Semana de Música de Teruel.

Al estilo de mazurca, Op. 125, julio 1994. dedicada a Mónica, hija de la prof. Anna Jastrzebska, profesora de la Academia F. Chopin de Varsovia, con motivo de su viaje a Polonia en agosto de 1994.

Álbum para un triple Natalicio, Op. 179. Una docena de piezas para piano fácil o de mediana dificultad. Dedicado a su sobrina Mery. Estr. Por José M^a Berdejo, 11-5-2000. SGAE 4.370.081 ISWC T-041.596.201-4.

Nahikari, diez piezas para piano juvenil. Op. 250. Enero 2004. SGAE 5.811.518. ISWC T-041.954.514-4. Estr. Por el pianista Víctor Morales el 13-5-2004. Museo Provincial, Teruel.

La Fiesta, Siete piezas para piano. Op. 294, julio de 2005.

I.7.2. COMPOSICIONES: OBRAS INSTRUMENTALES: ÓRGANO

Suite de Pasión (Triduo sacro), Op. 32, para órgano. 1980. (I Dóminus tanquam ovis..., II Et inclinatio cápite. III Memento mei, Dómine. IV Ecce quómodo moritur justus. V Surrexir Dóminus vere).

Triludio in memoriam Joannis S. Bach, Op. 52, 1985.

Preludio, pausa y postludio, n. I, Op. 73, 1986. estreno por Conrado Betrán.

Fantasia Hexacordal, n. II, Op. 57, 1990. Estr. por Montserrat Torrent, en Teruel el 10/10 1991 en el órgano de El Salvador, en el XIV Ciclo de órgano.

Fantasia Hexacordal, n. III, Op. 104, 1991, Premio de Composición de órgano "Cristóbal Halffter", estrenada el día 8 de octubre de 1992 en el santuario de la Virgen de la Encina en Ponferrada y el día 9 en la catedral de León, por Montserrat Torrent.

Fantasia Hexacordal, n. IV, Op. 120. Agosto 1993, dedicada a Montserrat Torrent. Estreno por José María Berdejo, junio 1999, en el órgano de La Milagrosa (Teruel).

Fantasia Polimodal, n. V, Op. 128 (73), 1994, Preludio, Pausa y Postludio en trío. Estr. en parte durante el Curso de Musicología de Cuenca, 1995, por José Enrique Ayarra, organista de la catedral de Sevilla. Estreno absoluto el día 18 de marzo de 1997 en la catedral de Sevilla con asistencia del autor, por José Enrique Ayarra con Pedro Corostola, y M. Echeveste.

Tríptico Ceciliano, Op. 161, (*Marcha al martirio, Canticum novum –Oración- y Glorificación*). 22 de noviembre de 1996. Estrenado por Ricardo Miravete, organista de Saint-Germain de París, el de 2 de octubre 1997, Iglesia de El Salvador de Teruel.

Album para órgano sin pedal, vol. I, Op. 170 (cerca de un centenar de piezas litúrgicas, compuestas en su mayoría a partir de septiembre de 1997, después de la operación de un tumor hipofisario). Publicado por el IET, marzo 1998.

Tríptico Mariano (I), Op. 173, *Beatam me dicent omnes generationes, Adjuva* (antes, *Assumpta est Maria in caelum*), para el estreno del órgano digital de Mendigorriá. Teruel, 2 de marzo de 1998. SGAE 4.513.048. ISWC T-041.628.262.-6. 12 minutos.

Piezas para Órgano Litúrgico, para un nuevo Álbum (II), Opus 181. Terminado en diciembre de 1999:

- *Plegaria a Ntra. Señora - Marcha familiar - Plegaria a Ntra Señora de Leyre - Meditación - Despedida - Beatam me dicent - Gaudete in Domino - Pater noster - Hodie veniet Dominus - Pastorela para Navidad - Da nobis pacem - María, Mater Dei - Magi videntes stellam - Surge, Jerusalem - Jubilate Deo omnis terra - Implete Hydrias agua - Si Tu vis, potes me undare - Frumentum Christi sum - Lumen ad revelationem Gentium - Laetabitur justus - Scio cui credidi - Qui vult venire post me - Mors et vita - Emendemus in melius - Non solo de pane vivit homo - Et Transfiguratus est - Sitientes venite ad aquas - Latere Jerusalem - Missus est Gabriel ad Mariam Virginem - Ave María - Vexilla Regis prodeunt - Christus surrexit - Preludio Pascual - Ego sum resurrectio et vita - Ad regias Agni dapes - Haec dies quam fecit Dominus - Jubilate Deo - Vocem jucunditatis annuntiate - Deus Israel conjungat vos - Uxor tua sicut vitis - Lauda Sion salvatorem - Ego sum panis vitae* (hasta 102 títulos. Todos ellos integran el vol. II de órgano litúrgico sin pedal, publicado por el IET y IMT, diciembre 2000).

Tríptico Mariano (II), Opus 199, para órgano (*I Ave María, II O gloriosa Virginum, III Sancta María*). Para el festival de órgano de Torreciudad (Turriscivitas), agosto 2000. SGAE.4.513.066 ISWC T-041.628.263-7 15.32 rotos.

Álbum de Órgano, vol. 3 (comenzado en 2001), Opus 208.

Tríptico para órgano "Psallite Domino", Op. 214.

Pequeño Tríptico para órgano, Opus 229 (*Preludio, Fugado, Postludio*). Estrenado por Esther Ciudad, 4-10-2002, en La Milagrosa dentro del XXV Ciclo de órgano de Teruel. SGAE S-356_248, ESWC T-041.871.476-7 dur. 6.30.

Tríptico para órgano "Para una fecha memorable", Opus 231 (canonización de José M^a Escrivá), octubre 2002. (*Dies actionis gratiae, Donum Dei Altissimi, Erat vir Dómini*).

Selección de obras para órgano (12 piezas del 3 vol.). SGAE 5.371.982 ISWC T-041.874.9071.

Piezas breves sobre el Ave María, Op. 234. Diciembre 2002. Estreno por el autor, en La Milagrosa de Teruel, 2-X-2003. SGAE 5.628.236.ISWC T-041.920751-4.

Los órganos de Montoro, Op. 255. Febrero 2004, para órgano sin pedal. SGAE 5.972.200 ISWC T-041.984.621-1.

Celebración Festiva (para una boda), Op. 256. (*Marcha de Entrada, Oración, Marcha de Desposados 1 y 2*). Teruel, 1 de marzo 2004.

Meditaciones para órgano sobre el padrenuestro, Opus 257, marzo 2004. SGAE 5.972.209 ISWC T-041.984.625-5.

Un sacramento y un sendero...., seis piezas para órgano, Op. 258, abril 2004.

Transfiguratus est, tríptico, órgano con pedal. Op. 260. Se presenta al Concurso Internacional de Composición de la Academia de Granada, con el lema "Berceo", junio 2004. SGAE 5.972.203 ISWC T-041.984.623-3.

Tríptico para una Pontifical, Op. 261, órgano sin pedal (*Marcha Pontifical, Jubilate Deo -Ofertorio-, Ite Missa est*). Julio de 2004. SGAE 5.972.212. ISWC T-041.984.626-6.

Cristus ascendit, Op. 262. Órgano sin pedal. Mayo de 2004.

Tocata y Glosas, Violín-Órgano, Opus 265, julio de 2004.

Preludio y Glosas, Viola-Órgano, Opus 266, julio de 2004.

Fanfarría para órgano, Op. 269, julio de 2004 SGAE 5.972.201. ISWC T-041.984-622-2.

Álbum de órgano, volumen IV. (obras del 2003 al 2005).

I.8. COMPOSICIONES: CANCIÓN LIRICA

Cuatro Canciones, Op. 75, para voz y piano, 1986. (*Bienvenido - Romance - Norabuena vengáis al mundo - Canto a Teruel*).

Canciones de Amor, Opus 79 n. 4/8, 1988. Texto: Carlos Luis de la Vega y Luque (*Cuando se rompa el mar, tenor - La rosa de los vientos, soprano - Yo he sentido tus rosas estivales, tenor - El tiempo queda absorto, soprano - Isabel mía..., tenor. - Me has tendido tu mano*) Dúo de soprano y tenor. Grabado en LP, intérpretes: M^a del Carmen Muñoz (soprano), Conrado Betrán (Tenor), Ana Pilar Zaldívar (piano).

Canciones de Homenaje, Opus 1986/88. (*Bienvenido a esta tierra - Coplas a Teruel - Canto a Teruel*). Grabado en el LP anterior .

Romanza a la Tesonera Graciosa, Op. 142. (Dedicada a Dña. Pilar Gracia), junio de 1996.

Tres Tonadillas, para soprano y piano, Op. 144 (Homenaje a Francisco de Goya), julio 1996. (*Y no lo digo por mal - El Rosal - Ay ay ay que sí*).

Ave María, para Solo y órgano. Opus. 241. 31 mayo 2003.

Ave María, para Solo y Coro mixto, Op. 286, Abril 2005 (Para Marina Otamendi).

Romanza para contralto y órgano, Op. 293. Julio 2005.

I.9. COMPOSICIONES: OTRAS OBRAS INSTRUMENTALES

Suite para guitarra, Op. 109, 1992, dedicada a Gabriel Estarellas. En tres tiempos.

Piccolo divertimento para violonchelo, 1992. Ded. al Prof. Demetrio Motatu.

Berceuse, para Violoncello, agosto de 1998, para Toña Ibáñez.

Canción de cuna, para Violoncello, agosto de 1998, para Susana Stefanovic, concertino de la Orquesta de la RTVE.

Sonata para Flauta sola, Op. 206/2. 23 de enero de 2001. Al concertista navarro Roberto Casado. Se estrenó el 5 de abril 2001 en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona.

I.10.1. COMPOSICIONES: OBRAS CORALES: MISAS

Misa Solemnis, Op. 10, 1974, Solos, Coro y órgano. Estr. por la Coral de Cámara de Pamplona.

Misa Aragonesa, Op. 19, a 4 v. mixta e instrumentos, 1977. Estr. y grab. en LP por la Polifónica Turolense y Agrupación Instrumental “Amigos de la Jota”, 12/10/1977. Iglesia de La Milagrosa.

Fragmentos para una Misa breve, Op. 28, a 4 v. mixtas. 1980. Revisada: y editada noviembre 1998.

Misa en Honor de San Benito, Op. 30, a 3 v. blancas con órgano. 1980.

Misa “Cantántibus órganis” (Santa Cecilia), Op. 90, a 4 v. mixtas y órgano. 1989.

Misa Popular, en honor de los Beatos P. Polanco y F. Ripoll, Asamblea y órgano. Enero 1996, con tres piezas para órgano.

Misa de Santa Emerenciana, Opus 139, para coro mixto e instrumentos. Mayo 1996.

Misas Litúrgicas, Op. 65, a 3 v. iguales y órgano:

- Misa I “Sencilla”, Asamblea y órgano, sin gloria y credo.

- Misa II “Breve”, a 3 v. ig., y órgano, sin gloria y credo.

- Misa III “Breve”, Asamblea y órgano, sin credo.

- Misa IV “Borinqueña”, a 3 v. ig. y órgano, sin gloria y credo.

- Misa V “De la Virgen”, Asamblea, 3 v. b., y órgano, sin credo.

- Misa VI “Madre Rafols”, a 3 v. b., y órgano, sin gloria y credo.

Misa Conmemorativa “V Centenario”, Op. 243. a 2 voces y órgano, Para las MM. Concepcionistas de Cuenca, con motivo del V Centenario de la fundación de su monasterio. Se emitió con este motivo por TV en la misa dominical, desde la Casa Fundacional de Toledo, celebrada por el cardenal Marcelo, y cantada por la monjas concepcionistas.

Misa en honor de la Inmaculada Concepción, Op. 204, a 3 v. iguales y órgano. Parte comunes y propias. Agosto-septiembre 2000.

Misa Breve, a 4 v. mixtas con órgano, Op. 220. (*Señor, ten piedad; Santo; Cordero de Dios*). Enero 2002.

Misa "Santa Escolástica", a 3 v. iguales y órgano. Op. 228. Julio 2002.

Polifonías para una Misa armonizada, Op. 244 (17 breves piezas), octubre 2003.

Misa Teresiana, Op. 292, a 2 y 3 voces iguales, julio 2005.

I.10.2. COMPOSICIONES: OBRAS CORALES: SALMOS, MOTETES...

Salmo 116, Op. 29, 1980, para solos y coro mixto, estrenado por la Coral "Zaragoza", el 17/5/1980. Iglesia La Milagrosa de Teruel.

Tríptico "Dolor et vita", Op. 34, 1981. Estrenado por la Coral Zaragoza en La Milagrosa. Dedicada al organista Lorenzo Blanco.

Salmo 125, Op. 37, para barítono y voces graves, estrenado por el Coro de Voces Graves de Pamplona, el 6/12/1981.

Te alabamos, Señor, Himno de la Campaña del Hambre, Op. 45, para doble coro y órgano, estrenado por la Coral San José y Voces Graves de Pamplona, dirigidos por Manuel Elvira.

Cuatro Polifonías para cuatro Rostros de Cristo, Op. 36, a capella, 1985. Ed. Euskal-Herría Kantari 1991. Estr. por la Coral de Hondarribia, en mayo de 1995, dentro de la Semana de Música "Musikaste" de Rentería. Rg. 2.881.672.

Trioración, Op. 53, 1985, para coro mixto. Estr. por la Coral Oscense.

Oración Fúnebre, in memoriam Martín Almagro. Op. 55. Para Solos y coro mixto. 24/25 diciembre 1985. Estr. en Febrero 1986 por la Coral Polifónica Turolense dirigida por el autor.

Miserere Tradicional de Cuenca, Op. 98, 1990, para solo, coro mixto, piano/órgano y percusión. Estr. por la Polifónica Turolense en San Miguel de Cuenca el 14/4/1990. Versión para conjunto instrumental con vistas a la programación dentro del Festival de Música Religiosa de Cuenca, 1995.

Salmo 33, Gustad y ved, Opus 191, para Solo, 4 v. mixtas y órgano. Noviembre 1999. Repertorio habitual de la Polifónica Turolense.

Salmo 22, El Señor es mi Pastor, Op. 203, coro mixto y órgano. Septiembre 2000. Repertorio habitual de la Polifónica Turolense.

Motetes de Pasión y Gloria, Op. 61, a 4 y más voces.

Motetes y Canciones a la Virgen, Op. 53, a voces con y sin órgano.

- Ave María, a solo y 4 v. mixtas, estrenada por la Polifónica Turolense.

- Ave María, a 4 v. mixtas, estrenada por el Orfeón de Pamplona, con motivo de la restauración de la catedral de Pamplona.

- Salve Regina, a 4 v. blancas, estrenada por el Coro de voces Blancas de Ucrania, dirigidas por Pavel Meregine, el 15 mayo 1999, en La Milagrosa (XXI Semana de Música).

Motetes varios e Himnos, Op. 64, a 4 y más voces.

Canciones y Romances, Op. 68, a 4 voces.

Te Deum laudamus. solo, asamblea y coro mixto, con órgano, Op.172, 31 de enero 1998. Con motivo del 1 Centenario de la Terciarias Franciscanas en Teruel. Estreno integral el 1 y 2 de abril de - 1998 en las parroquias de San José y El Salvador de Teruel.

Dos cuadernos de responsos y antfonas para la Madres Benedictinas de Cuenca, julio 1998, a 3 voces blancas.

Salmos 28, Opus 180, a 4 v. mixtas, octubre 1998.

Música para la Liturgia de las Horas.

Antfonas Responsoriales. 1999/2000.

Christus heri et hodie, Opus 95, para voces iguales y voces mixtas con órgano. Motete para el III Milenio. Enero 2000. Estrenado en la XXII Semana de Música, por el Coro de Voces Graves de Pamplona y la Coral Oscense. SGAE 4.370.085 ISWC T-041.596.205-8.

Nada te turbe, Opus 197, a 4 v. m. Texto de Santa Teresa. Febrero 2000. Estrenada en los conciertos de Semana Santa del 2000, por la Polifónica Turolense.

Hodie scietis, a 4 v mixtas, Op. 205, motete para Navidad. Octubre 2000.

Tríptico Polifónico para una Boda Sacramental, Op. 211 (*Canto de Entrada, Ave María, Canto final*, a 4 v. y apoyos de órgano –evocación de las marchas nupciales de Mendelssohn y Wagner–). Febrero, 2001.

La Asamblea Dominical, Dies Ecclesiae, coro a 4 v. y estrofas a solo con órgano. Marzo 2001. Texto enviado por la Comisión Episcopal de Liturgia.

Alabanza a Jesucristo, Dies Christi, coro a 4 v., y estrofas a solo con órgano. Marzo 2001. Texto enviado por la Comisión Episcopal de Liturgia.

Cantate Dominum, Op. 217, 4 v. mixtas. Motete conmemorativo de los 25 años de la Polifónica Turolense, octubre 2001.

Jubilate, Op. 238, a 4 v. m., 22 de febrero 2003.

Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, Opus 273, coro mixto (noviembre 2004)

Hodie Christus natus est, Op. 274.. 2005/2, a 4 v. mixtas para Navidad. Diciembre 2004.

Pueri Hebraeorum, Op. 277, a 4 v. m. 14 de febrero de 2005, para la Semana Santa.

I.10.3. COMPOSICIONES: OBRAS CORALES: VILLANCICOS

Colección de Villancicos, a 4 y más voces, Op. 60 (recopilación general de las obras de este género, entre otras: *La hoja del olivo*, solo y 4 v.m., 9-11-1978 - *Campana de Nochebuena*, para solos y c v. m., X-1980 - *Tan tan van por el camino*, aragonés, arm. a 4 v. m., 1980 - *Villancico del Niño Pobre*, a 4 v. m., texto de Carlos Luis de la Vega, 5 enero 1986 - *Ese Niño precioso*, a 3 v. blancas con órgano, 1981, publicado en *Melodías* - *Chorando estas Miña vida*, gallego, arm. a 4 v. m. - *Zagalejo de Perlas*, soprano y coro a 4 v. m., 19-XI-1976 - *Para la Noche de Navidad*, canon a 3 v., 2-VII-8 1. - *A mi Niño tierno*, a 4 v. m., 1981. - *Vamos a Belén, Pascual*, a 4 v. m. y glosa, sobre un villancico de Borguñó a 3 v., XI-1998 - *Durmiendo al Niño*, melodía de Domingo Agudo, arreglo polifónico, noviembre 1989 - *Lux fulgebit, Pastorcillo de Belén*, a 4 v. m., 1990. - *Esta noche es noche buena*, popular, arm. a 4 v. m., 1990 - *Para arrullar al Amor*, a dos coros, a 4 v. m. y a 4 v. g., 1992, rey., 10-XI-96 - *Si a tus dulces pechos*, canción de Navidad, solo y 4 v. m., XI- 1993. - *Atabales tocan*, solo y 4 v. m., texto: José de Valdivieso, 19-XI-1993 - *El sueño*, melodía tradicional vasca, varias arm. para solo y 4 v., 1993 - *Noel*, tradicional inglés, arm. a 4v.m., XI-1994 - *Nana de María en vilo*, canción de Navidad a solo y 4 v.m., texto: Timoteo Marquina C.M., X-1994. - *Pero mira cómo beben*, a solo y 4 v. m., Navidad 1976/rev.1996. - *Zagalejo de perlas*, a solo y 4 v. m., rev. X-1995. - *No la debemos dormir*, solo y 4 v. m., 1996. - *Belén de amor*, a 4 v. m., texto de Timoteo Marquina C.M., 16-X-1996. - *Brincan y bailan*, a solo y 4v. m., octubre 1996. - *Airecillos de Belén*, a 3 v. b., pre-

mio del II Concurso de Composición de Villancicos la Fundación Caja Granada, 1996 - *Canción de Navidad*, a solo y 4 v. m., rev. 1997. - *Clavel de la Aurora*, a 4 v. m., diciembre 1997 - *Sea bienvenido*, a 4 v. m., diciembre 1997 - *De una Virgen hermosa*, a 4 v. m., diciembre 1997 - *Portal divino*, a 4 v. m., diciembre 1997 - *En los fríos del invierno*, a 4 v. m., diciembre 1997 - *Pastorcico, tú que vienes*, a 4 v. m., diciembre 1997 - *Ya viene la vieja*, arm. a 4 v. mixtas, noviembre 1998 - *La Virgen va caminando*, arm. a 4 v. mixtas, noviembre 1998 - *Lucero del alba*, a 4 v. mixtas, madrigal, agosto 1999 - *La Natividad de María*, a 4 v. mixtas, octubre 1999 - *Hoy grande gozo en el cielo*, a 4 v. mixtas, 1 enero 2001 - *Portalito divino*, a 4 v. mixtas. - *Ay! Qué lindo*, villancico sobre melodía popular, recreado a solo y 4 v. mixtas, octubre 2001. - *Ven, Niño del cielo*, a 4 v. mixtas, diciembre 2002 - *En el Portal de Belén*, Arm. A 4 v. m. diciembre 2002 - *A la buena nueva de Dios*, a 4 v. m. Texto: Teodoro Marquina, C.M. mayo 2003 - *Resonet in laudibus*, a 4 v. m. Navidad 2003 - *Ro, ro...* (Villancete), a 4 v. mixtas, texto: Gil Vicente, septiembre 2004 - *El Lucero*, a 4 v. mixtas, enero 2005).

Guirigay, Diálogo de los Pastores camino del Portal, Op. 216. Texto del P. Timoteo Marquina C.M. Estreno, por la Coral Oscense, 18 de mayo de 2003. Claustro del obispado. Teruel SGAE 5.508.471. ISWC T-041.999.191-7. Dur. 3.40

I.10.4. COMPOSICIONES: OBRAS CORALES: SONETOS

“*Qué tengo yo que mi amistad procuras*”, Op. 185, a 4 v. mixtas. Texto de Lope de Vega. Febrero 1999.

“*Una rosa para dos Amantes*”, Op. 187, a 4 v. mixtas. Texto de Carlos Luis de la Vega y Luque. 8-3-1999.

“*No me mueve, mi Dios, para quererte*”, Op. 224, a 4 v. Mixtas.

II. PUBLICACIONES

II.1. PUBLICACIONES: ESTUDIOS Y TRANSCRIPCIONES DE MÚSICA HISTÓRICA

Música de Tecla de la catedral de Albarracín. Estudio y Transcripción. 3 cuadernos. Instituto de estudios Turolenses (IET): Teruel, 1981.

Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín. IET: Teruel 1984.

Obras de la Capilla de Música de la catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII. Polifonía Aragonesa, III. Institución “Fernando el Católico” (IFC): Zaragoza, 1986.

Clemente Barrachina, Opera omnia. 2 volúmenes. IET: Teruel, 1992-1996.

Polifonía de la ex Colegiata de Alquézar (Huesca). Federación Aragonesa de Coros, Zaragoza, 1993.

Polifonía de la ex Colegiata de Alcañiz, IET: Teruel, 1996.

Música Aragonesa para tecla, siglo XVIII. Tecla Aragonesa, VIII. IFC: Zaragoza, 2001.

Colección de obras policorales de la ex Colegiata de Alquézar. Instituto de Estudios Altoaragoneses: Huesca, 2004.

José Barceló y Teixidor: Misa Gaudens in Caelis. Para la Capilla Real de Madrid. Coro y orquesta, 1804. Estudio y transcripción del original conservado en el archivo de música de la Catedral de Albarracín. En espera de edición por el Instituto de Música Religiosa de Cuenca.

II.2. PUBLICACIONES: LITURGIA

San Vicente de Paúl, Animador del Culto. C.M.: Salamanca, 1974.

Liturgia Cantada. Pamplona, 1975.

Cantoral Litúrgico. Madrid. 1977.

Órgano litúrgico. IET: Teruel, 1998 (I vol.) y 2000 (II vol.).

II.3. PUBLICACIONES: OBRAS DIDÁCTICAS

Curso de Formas Musicales. Instituto Musical Turolense (IMT): Teruel, 1981.

Lenguaje e Historia de la Música. IMT: Teruel, 1989 (3ª ed., 1996).

Conjunto Coral. IMT: Teruel, 1986.

Solfeo cantado. IMT: Teruel, 1996.

Análisis y fundamentos de composición. IMT: Teruel, 1997.

II.4. PUBLICACIONES: OTRAS INVESTIGACIONES

Cuenca 1962, Renacimiento de la Música Religiosa Española. Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, 1978.

Prólogo a la *Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel*, de Miguel Arnaudas, IET: Teruel, 1982.

Apuntes para la historia de la Música de la Catedral de Albarracín: “Los Maestros de capilla y organistas” en *Revista de Musicología*, vol. VI (1983) nº 1-2, pp. 329-371.

“El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX” en *Eusko-Ikaskuntza*, 1983, pp. 131-151.

“Fernando Portal (1855-1926), Pionero del Ecumenismo Católico”, en *Anales de la CM*, Madrid, t. 84-num. 10-octubre.

José María Alcácer. Un clásico de la música religiosa contemporánea. Teruel, 1988.

Prólogo, revisión y notas críticas a la *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, de Miguel Martínez Millán, Diputación Provincial de Cuenca, 1988.

Prólogo a *Los órganos en la diócesis de Sigüenza*, de Juan Antonio Marco, Guadalajara, 1991.

“Evolución de la modalidad desde el gregoriano al siglo XVIII”, en *Nassarre* XI.1-2 (1995), pp. 345-366.

“La Colegiata de Alcañiz”, en *Nassarre* XII, 2 (1996), pp. 315-330.

“Músicos de Teruel. Homenaje a Antón García Abril”, en *Nassarre* XIX (2003), 19 pp.

Numerosos artículos en diversas revistas (*Tesoro Sacro Musical*, *Revista Aragón*, *Melodías*, *Ritmo*, etc.).

Colaboraciones en Diccionarios españoles y extranjeros (DMEH, *New Grove's* ...).

Decenas de artículos sobre música, comentarios a conciertos, etc., en el *Diario de Teruel* y en el *Heraldo de Aragón*.

III. GRABACIONES

Misa Aragonesa. Himno a los Amantes, Zagalejo de Perlas, Aragón Tierra bravía. Polifónica Turolense y Amigos de la Jota. Dir.: J. M. Muneta. LP. Bass Drums: Barcelona, 1978.

Canciones de Amor y Homenaje. Voces: M^a del Carmen Muñoz (Soprano) y Conrado Betrán (Tenor). Ana Pilar Zaldívar, piano. LP. IMT: Teruel, 1986.

Música de tecla de la Catedral de Albarracín. Teresina Jorda, piano. LP y Disco Compacto. IET: Teruel, 1987.

NOTIFICACIONES

Canto gregoriano y polifonía. Polifónica Turolense. Dir.: J. M. Muneta. Doble cassette y Disco Compacto. Madrid, 1994.

Obras de Jesús María Muneta Martínez de Morentin. Teresina Jordá, piano. Disco Compacto. Madrid, 1996.

Trompeta y Órgano. Jesús María Muneta Martínez de Morentin. Ignacio Lozano, trompeta, y José María Berdejo, órgano. Disco Compacto. Teruel, 2000.

INSTRUCCIONES ORIENTATIVAS A LOS COLABORADORES DE *NASSARRE* EN ORDEN A LA PRESENTACIÓN DE SUS ORIGINALES PARA LA EDICIÓN

1. *Envío de texto original:* Por correo certificado o entrega en mano (registrada) será dirigido a *NASSARRE*, Institución «Fernando el Católico».

Diputación Provincial. Plaza de España, 2.
50071 Zaragoza. España.

2. *Aceptación del envío para su publicación:* El Consejo de Redacción de *NASSARRE* se pronunciará sobre la edición del original recibido (en el formato y fecha adecuados), dentro del plazo de tres meses siguientes al día de su recepción, notificando su acuerdo al autor. Salvo solicitudes especiales de colaboración, la evaluación (anónima) de los artículos es realizada por dos investigadores externos al Consejo de Redacción de la Revista (compuesto por el Director honorífico, el Director, el Secretario y el Responsable de publicaciones de la Institución), estudiosos competentes en el tema del trabajo ofrecido y elegidos preferentemente entre los miembros del Consejo Asesor.

2.1. En caso de no ser admitido o de ser recomendada su modificación, el original será devuelto por correo certificado o puesto a disposición del autor en el domicilio de la Institución «Fernando el Católico».

3. *Condiciones formales del original:*

3.1. *Lengua:* Preferentemente en español, el texto original podrá asimismo ser recibido en alemán, catalán, francés e italiano.

3.2. *Incidencia en la difusión:* Todo original propuesto para ser editado en *NASSARRE* tendrá la condición de inédito, salvo que su publicación anterior lo haya sido en otra lengua y fecha que no preceda en más de seis meses a la del envío o entrega a *NASSARRE*.

3.3. *Identificación del autor:* Al principio (precediendo al título) o al final del texto se hará constar el nombre del autor (o autores), con indicación de algún dato de su titulación profesional y entidad científica a la que pertenece (en su caso), así como su dirección postal y número de teléfono.

3.4. *Datación del original:* se hará mención expresa de la fecha de terminación del artículo, en línea aparte, al fin del texto principal del mismo.

3.5. *Extensión del original:* Las distintas partes del texto sumarán una extensión máxima de 50 folios de escritura, según el formato que se indica más abajo.

3.5.1. En caso de que el artículo supere dicha extensión, el Consejo de Redacción de *NASSARRE* se reserva el derecho de publicarlo fraccionado en sucesivos números.

3.5.2. No se computa a efectos de extensión el resumen (*abstract*) referido en el párrafo 3.6.6.

3.6. *Formato y presentación de página:* Sobre papel en tamaño folio (aproximado) el texto irá mecanografiado (por una sola cara) a doble espacio, con un máximo de 65 tipos por línea y 35 líneas por folio, en renglones que mantengan márgenes (a derecha e izquierda), dejando asimismo en blanco espacios correspondientes a cuatro y tres renglones (superiores e inferiores, respectivamente) de la página, salvo la notación numérica de ésta, que será correlativa para todo el texto, entendiendo por tal no sólo el cuerpo del artículo, sino también las restantes partes escritas que le puedan acompañar, como se indica más abajo, juntamente con las hojas donde se reunirán (en serie) todas las ilustraciones.

3.6.1. Dicha numeración de página se escribirá en el ángulo superior derecho y será única para todo el conjunto o serie de folios.

3.6.2. *Tipografía del texto.* En caracteres latinos o, eventualmente, griegos, se mecanografiarán formas mayúsculas, minúsculas, *versalitas* y *cursivas*.

3.6.3. El uso de esta tipografía se prescribe: mayúsculas (Nombre Propio) y minúsculas para el cuerpo del texto (incluidos el título principal y los epígrafes subsiguientes); versalitas, para *nombre de autor* en su nota bibliográfica; cursivas, para *títulos* de publicaciones citadas (en el aparato crítico o en el texto principal), *citas literarias* o *subrayados* por el autor del artículo.

3.6.4. *Distribución gráfica del texto:* Sobre el formato folio, tanto el cuerpo principal del artículo como los textos complementarios se escribirán de continuo, sin otros espaciamentos que los regulares de interlínea (*ut supra*), los cuales se duplicarán para separar artículos, epígrafes y llamadas (entre paréntesis) a la ilustración que debe figurar en tal lugar, respecto al texto precedente o siguiente, así como entre párrafos o documentos seriados, en su caso.

3.6.5. En el texto principal, las referencias numéricas y correlativas de las notas (desarrolladas en el aparato crítico) no serán mecanografiadas en la línea base de escritura, sino voladas sobre ella; es decir, así', etc. Por el contrario, en las notas propiamente dichas el (mismo) número de orden precederá en la línea base de escritura al texto que las desarrolla, separado por punto y guión (—).

3.6.6. El orden que se ha de dar en la presentación del original a las diversas partes del mismo (continuadas y numeradas en conjunto, como queda dicho) es el siguiente, en su caso:

- a] Texto principal (con su título: data y firma: *Vid.* 3.3., 3.4.)
- a'] Índice onomástico.
- b] Bibliografía (listado por orden alfabético de autores).
- c] Serie de notas (numeradas).
- d] Serie de ilustraciones (numeradas).
- e] Serie de texto a pie de ilustración (numerados).
- f] Resumen (*abstract*) del texto principal, en 20 líneas (máximo).

3.6.7. La descripción bibliográfica concierne a los puntos b) y c) se redactará según esta normativa:

– *Publicaciones monográficas* (libros): *Nombre del autor / et al.* (si es más de uno): *Título principal de la obra.* Editor: Lugar de edición, año de edición. Ejemplo: C. GÓMEZ AMAT: *Historia de la Música española. 5. Siglo XIX.* Alianza Editorial: Madrid, 1984.

– *Publicaciones seriadas* (revistas): Nombre del autor / et al. (si es más de uno): «Título principal del artículo», en *Título de la revista* (o siglas internacionales de la misma), volumen y/o número y/o año, cifras de la primera y última páginas del artículo citado. Ejemplo: CH. VAN DEN BORREN: «Inventaire des manuscrits del musiqe polyphonique qui se trouvent en Belgique», en *AMI*, 1993, pp. 177-178.

3.6.7.1. Las siglas correspondientes a títulos de revistas serán las normalizadas en el *New Grove Dictionary* (1980).

– *Publicaciones colectivas:* *Nombre del autor / et al.* (si es más de uno): «Título principal del artículo», en Nombre del director o (primer) autor, *título de la publicación colectiva.* Editor: Lugar de edición, año de edición. Ejemplo: M.P. SAUCO: «La modalidad en los tratadistas españoles de canto llano», en A. Serrano *et al.*, *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII.* Sociedad de Musicología: Madrid, 1980.

3.6.8. Serán evitadas correcciones y adiciones en el original que perturben la lectura indubitada del texto o colocación de las figuras, presentando aquél con limpieza.

3.6.9. Los permisos para publicar imágenes ilustrativas del texto se presumen concedidos al autor del mismo, el cual asumirá todas las responsabilidades civiles exigidas a NASSARRE en caso de que aquéllos no resulten ciertos.

3.6.10. Las ilustraciones, montadas sobre folios numerados y siguientes al último de texto, sean fotografías, diapositivas, grabados, etc., irán numeradas cada una con el rótulo de «Figura número...»; dicho número (correlativo) procederá al respectivo epígrafe en la lista de éstos (serie e] del párrafo 3.6.6.), siendo el mismo que viene citado en el oportuno lugar del texto (Vid. párrafo 3.6.4.).

3.6.11. Se recomienda el uso de adecuado papel para los dibujos ilustrativos, así como tintas de fuerte intensidad. Es importante recordar que cualquier signo (letra/s, número/s, etc) que forma parte o se halla integrado en un dibujo ha de ser de tamaño que pueda sufrir una posible reducción de la figura (si procede) sin pérdida de su legibilidad.

3.6.12. Sobre las pruebas de imprenta (remitidas al autor) no se admiten otras alteraciones que las advertencias de *errata*, para su corrección.

4. *Transcripción de documentos manuscritos.*

4.1. *Criterio fundamental.* Mantener lo más rigurosamente posible la ortografía del documento original.

4.2. *Normas elementales.* En la documentación manuscrita se constata la falta de normas fijas de escritura, por lo que para una lectura más comprensible de los documentos, se indican unas normas elementales para la transcripción de documentos. Son las siguientes:

4.2.1. Deberán respetarse:

- a) Las ç;
- b) las incorrecciones ortográficas por omisión o inclusión de letras;
- c) uso indebido de letras, *b* por *v* o *p*, etc.;
- d) las contracciones de palabras: *desto*, *daquell*, etc. Se corregirán con apóstrofo en nombres propios: d'Estela...

4.2.2. Deberán corregirse:

- a) Resolviéndolas, las abreviaturas y siglas, sin señalar las letras suplidas.

4.2.3. Se usará ortografía moderna:

- a) en acentuaciones solamente cuando su falta pueda producir confusión;
- b) modificando la puntuación cuando sea necesario para facilitar la lectura e inteligencia del texto;
- c) usando los signos de interrogación y admiración, si el sentido del texto lo exige;
- d) en la separación de palabras;
- e) en el uso de mayúsculas y minúsculas;
- f) usando minúscula para los títulos, dignidades, y atributos: rey, santo, arcediano, etc.

4.2.4. Se usará:

- a) *u* y *v* según ortografía moderna y su valor fonético;
- b) *y* y *j* con valor de vocal, se sustituyen por *i*; en latín se pondrá *i* o *I* por *j* o *J*;
- c) *rr* y *ss*, iniciales, se simplificarán; letras dobles en medio de palabras, se respetarán;
- d) *recto* y *verso* se señala con *r.* y *v.*, respectivamente.