



Última publicación

Números publicados

[< Volver](#)

TRANS 6 (2002)

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)[Por Artículo >](#)[Por Autor >](#)

## Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos

Francisco Cruces

 

### Resumen

La antropología de la música puede entenderse como el estudio de la diversidad de las formas de escucha. Desde esa perspectiva, cobra especial importancia el problema de la coherencia musical. ¿De qué maneras contribuye la música a construir mundos de sentido? Siguiendo el pasaje clásico de las «teorías del texto» a las del «contexto», el análisis identifica cuatro niveles en que esta contribución se produce, ilustrándolos etnográficamente: (a) la gramática del sistema sonoro; (b) el texto musical; (c) la situación interactiva; (d) esquemas prácticos, isomórficos y sinestésicos de congruencia sociocultural.

### Abstract

The anthropology of music may be understood as the study of the diversity of hearing. From such a perspective, the problem of musical coherence becomes particularly relevant. How does music contribute to the making of meaningful worlds? Following the classical passage from text to context, this analysis distinguishes and documents four levels ethnographically: (a) the grammar of the sound system; (b) the musical text; (c) the interactive situation; (d) practical, isomorphical and synesthetic schemata of sociocultural congruence.

### Imbricación, coherencia y escucha

La noción de «coherencia» es central para la antropología, hasta el punto de que sin ella difícilmente podríamos definir hoy el sentido del concepto de «cultura». Más precisamente, existe un tipo particular de coherencia al que la tradición antropológica ha concedido especial atención, aquél que podríamos rotular como «imbricación sociocultural»: la noción de que las culturas no están compuestas de categorías estancas, sino que sus elementos componentes se hallan en una íntima trabazón que sólo cabe desvelar a través de un estudio local y detallado. El postulado funcionalista de la integración sistémica era un modelo de imbricación, pero no el único; también la noción maussiana del don como hecho total o el concepto de patrón cultural en la escuela de Cultura y Personalidad respondían a esa filosofía. Más recientemente, varios autores han identificado la distintividad de la antropología dentro de las ciencias sociales como una «teoría de la imbricación», esto es, de las formas de coherencia interna que articulan entre sí, unos con otros, los distintos dominios de ese todo complejo que llamamos «cultura» (cf. Abélès, 1990).

El presente artículo pretende llevar esa discusión al terreno del estudio antropológico de la música. ¿En qué consiste la «coherencia» en música? ¿De qué manera la han identificado, descrito e interpretado los etnomusicólogos a lo largo del tiempo? Sobre todo, ¿cómo contribuye la música a dar coherencia, consistencia, espesor, a nuestra experiencia del mundo social? ¿De qué estrategias disponemos para poner analíticamente en relación elementos musicales y elementos de la cultura?

El punto de partida de mi reflexión será la hipótesis hermenéutica de que la música opera, no con «sonidos», sino con la escucha, es decir, con la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye. A mi juicio, la

Share |

 [Suscribir RSS Feed](#)
 Sociedad de Etnomusicología

 Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes

 ETNO  
Revista de música y cultura

 iaspm  
ESPAÑA

 Musicología feminista

 ICTM  
INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC

 iaspm

frecuente confusión de estos dos aspectos diferenciados del hecho musical –el sonido en tanto que señal acústica y el sonido en tanto que fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos–, ha significado históricamente una limitación para llegar a comprender la gran variabilidad y flexibilidad de los sistemas musicales humanos. Ha impedido prestar la necesaria atención a las diversas maneras y disposiciones del escuchar.

Así, podríamos establecer niveles sucesivos de escucha. «Oír» un sonido particular es recibirlo casualmente, sin poner atención, dentro del flujo general de estimulación sonora que nos llega de forma permanente. «Escuchar» supone ya una desviación de la atención, en el sentido de separarlo como objeto de percepción. En un siguiente nivel, «entender» un sonido conlleva atribuir sobre él causas, efectos, orígenes, realizando inferencias sobre la relación que mantiene con el mundo y procesándolo como información auditiva. Pero «comprender» un sonido, en un sentido plenamente musical, significa captar la relación que éste mantiene con otros dentro de un conjunto, orden o pauta de organización sonora. Consiste en reconstruir cognitivamente el todo del que forma parte<sup>1</sup>.

Esta distinción es útil por partida doble, pues la podemos aplicar tanto a la música en sí misma como a la actividad etnomusicológica, entendida como la escucha de una escucha; o mejor: como la escucha de todas las escuchas; es decir, esta noción de escucha apunta a dos acepciones distintas, pero relacionadas, de lo que significa «interpretar» el sonido. Por un lado, afirma la existencia de un principio de inteligibilidad que la escucha humana, por su naturaleza, –impone a todo lo que le llega. El oído piensa. O, como escribe R. Thorn, «oir es creer» (1997). Las personas decimos que «entendemos» lo que oímos sólo si podemos organizarlo bajo una pauta que le de sentido, que haga inteligibles los estímulos respecto a un patrón coherente. En otro caso, hablamos de «ruido» –que es lo que se suele decirse de todas las músicas que «no se entienden».

La reconstrucción que, como observador externo, hace el/la etnomusicólogo/a de este trabajo activo de la escucha supone una «interpretación de segundo orden» superpuesta a la anterior. Por esa razón, ese gran metalenguaje musical que compone el arsenal de discursos y conceptos de la etnomusicología exhibe características híbridas: unas derivan del sistema de representación del lenguaje verbal; otras las toma prestadas directamente de su objeto.

Lo verdaderamente importante que hay que subrayar es que en el fenómeno musical los estímulos sonoros vienen, siempre, ya preinterpretados por ejecutantes y oyentes. En esa medida, el hábito de considerar las músicas de otros como si fueran meros patrones de señal acústica –como «objetos»– ha sido desafortunado, con el resultado de que a menudo se sabe más de tales o cuales estructuras de acordes o del porcentaje de intervalos de sus melodías que de lo que sus usuarios oyen realmente en ellas (Meyer, 1971). Sin embargo, el análisis etnomusicológico no versa propiamente sobre sonidos, sino sobre los modos de clasificarlos, comprenderlos y comunicarlos por parte de las gentes estudiadas. Versa sobre las cualidades humanas de la escucha.

Pondré dos ejemplos. Salvo por interés experimental (como es el caso de la melografía o la psicoacústica), el trabajo del etnomusicólogo no suele dirigirse al análisis de la señal sonora más allá de lo que resulta perceptible al oído humano. A la inversa, puede tener que ver con categorías de percepción que desdeñan, por «musicalmente irrelevantes», aspectos groseramente perceptibles del sonido tomado en sí mismo. Es lo que nos sucede cuando somos capaces de oír con delectación a Glenn Gould en un viejo disco picado, abstrayéndonos de su cric-cric. Y todos reconocemos una melodía aunque haya sido traspuesta unos tonos arriba o abajo.

Por supuesto, la escucha se alimenta de –y opera sobre– una paramétrica universal: la columna armónica es un hecho natural, como también lo son la duración o el timbre. Pero es la idea de relevancia cognitiva la que jerarquiza y gobierna los modos de escucha, así como el valor que éstos conceden a cada parámetro y a la relación entre ellos. Por ejemplo, en nuestro medio cultural, entre sujetos normales el llamado «oído absoluto» carece por completo de importancia, mientras que a un especialista le parece crucial una afinación más o menos brillante respecto al La 440 estándar. Otro ejemplo: nuestro sentido del tempo musical, que es relativo y oscilante, resultaría, según explica Hood, intolerable a un intérprete de gamelán javanés, acostumbrado a un sentido absoluto de la duración por la capacidad de los ritmos sumativos para reproducir las piezas siempre con la misma medida físicamente exacta (cf. –Hood, 1982).

Si el concepto de escucha resulta estratégico para una antropología de la música es porque, como han mostrado en su trabajo autores como Merriam, Blacking o Feld, es en él donde se cifra la inmensa capacidad de los patrones sonoros para vehicular de un golpe todo el mundo social vivo: el tiempo presente, la anticipación del porvenir, el recuerdo de la propia biografía, la pertenencia a un grupo, la redención religiosa, las pasiones, la muerte, la relación con los antepasados, la lealtad a la nación, el misterio, el terror, el poder, el desprecio ante lo diferente, la comunidad, la identidad sexual, la utopía, la cotidianidad, la trivialidad, el humor, la individualidad, etc. etc. La música contiene, evoca y construye todos esos mundos de experiencia,

a través de la relación íntima que establece entre patrones sociales y patrones sonoros, con una eficacia extrema y misteriosa que no podemos dejar de siguiendo a Bourdieu calificar como una verdadera magia social. La antropología de la música se ocupa de esa diversidad de mundos.

En otros términos, el hecho musical se vincula necesariamente a un sistema integrado e íntimamente coherente de disposiciones perceptivas y auditivas. Al menos esta es la hipótesis que los etnomusicólogos han tenido que desarrollar para poder iluminar músicas cuyas claves de reconocimiento no poseían, y que inicialmente eran oídas, por tanto, como un caos. Así, el esfuerzo de toda teoría etnomusicológica ha consistido en una suerte de ascesis o depuración, tendente a suspender el etnocentrismo de un oído tonalmente cultivado, presuponiendo, en un plano de igualdad, una misma coherencia interna para todas ellas. Además, esa coherencia, como la propia de los lenguajes humanos, ha de ser descubierta en el campo. De ahí que la descripción de los objetos de la etnomusicología, a lo largo de su desarrollo, pueda contemplarse como un esfuerzo de reconstrucción de esa forma peculiar de integridad simbólica capaz de, parafraseando a Austin, «hacer cosas con sonidos».

Puede notarse aquí el paralelo algo estrecho entre el lenguaje verbal y el musical. Y es que el modelo de la lingüística fue, de hecho, el que alimentó los impulsos teóricos más decididos de la disciplina. Por ello me dejaré llevar por él en mi exposición, con objeto de presentar las distintas formas que ha tomado la idea de coherencia musical. En lo que sigue, propongo cuatro grandes niveles en los que la antropología de la música identifica coherencia. Aunque históricamente los intereses se han ido desplazando de unos niveles a otros, esto no significa que estemos hablando de una sustitución evolutiva, sino más bien de un cierto viraje de perspectivas. Esos cuatro niveles son (1) el de la coherencia gramatical, (2) el de la coherencia textual, (3) la coherencia contextual (o pragmática, o interaccional), y, finalmente, (4) la coherencia sociocultural.

#### La coherencia gramatical

El nivel de la coherencia gramatical está obviamente emparentado con la analogía lingüística, cuyas fortalezas y debilidades han sido largamente debatidas en la historia de la disciplina (Rouget, 1968; Feld, 1974). La adopción de dicha analogía, que equipara la música a un lenguaje (en la acepción estructuralista clásica desde Saussure), orienta a buscar la consistencia interna de un corpus de manifestaciones musicales en forma de una gramática sonora. Por supuesto, son muchas las nociones (explícitas e implícitas) de la música como sistema de reglas que han sido empleadas, desde la noción pionera de A. Ellis de la existencia de ratios matemáticas organizadoras de las escalas primitivas hasta las complejas gramáticas generativas de proposiciones tonalmente bien formadas. Pero, básicamente, el nódulo de este punto de vista que fundamenta la mayoría de las metodologías analíticas de la disciplina es la noción de «sistema musical».

Hablar de la música como sistema significa que la ejecución concreta que oímos responde a estructuras o reglas de producción más simples que esa producción en sí misma. Esta forma de presentarlo puede ser, o no, una aplicación explícita de la oposición saussuriana entre *langue* y *parole*, o la más tardía entre competencia y actuación. Pero en cualquier caso, determinar la coherencia interna de ese «lenguaje» «sistema» o «estilo», por la cual unos elementos se relacionan orgánicamente con otros, implica diversas operaciones de re-presentación por parte del analista, que tradicionalmente se han parcelado (desde la época de la musicología comparada) en tres tareas sucesivas: (1) transcribir el sonido, (2) clasificarlo, (3) analizarlo.

(1) Transcribir es convertir la música en texto musical. Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a traducir de un código auditivo a otro escrito, determinando pertinencias e impertinencias. Esa traducción guarda estrecha relación con el problema de la llamada «escucha estructural», es decir, la que desarrolla el músico formalmente entrenado y que presupone una suerte de «visualización» o espacialización mental del discurrir sonoro. Transcribir implica un paso del «oír» al «ver».

Para mostrar algunas de las implicaciones de la transcripción, pondré un ejemplo tomado de mi propio trabajo de campo en el Valle del Jerte, Cáceres (García et. al, 1991; Cruces, 1994). Contrastaré una notación de un ramo o gozo con su grabación de campo original. La grabación la realizamos en el pueblo de Piornal, dentro de la iglesia, durante la misa mayor en que se canta la vida de San Roque. Como puede verse en la transcripción que propongo (v. Ejemplo 1), se trata de una copla bastante típica, en forma de romance con un verso repetido al final, de estructura estrófica, y con un interludio de gaita y tamboril entre verso y verso independiente de la canción. La escala tiene rasgos modales (del *deuterus* o modo de Mi). El canto es realizado a capella por un coro de niños o mozas ante la imagen. Sin ser amensural, posee oscilaciones métricas para adaptarse al verso.

Comparar lo que suena en la grabación original con su notación equivale a hacerse la siguiente pregunta: ¿qué es lo que ésta no alcanza a recoger? En primer lugar y ante todo, el ruido de fondo. Aunque realicé también grabaciones de la música durante los ensayos «más matizada y perfilada», en ellos está ausente ese ingrediente esencial: la participación de la gente en un «ambiente» y la de la música en él. Campanas, murmullos, ruido de voces: expectación del pueblo congregado. Estamos aquí lejos de aquella anécdota del

terrible enfado de Stokhausen con el perro que ladró durante todo un concierto suyo en las inmediaciones del palacete donde lo ofrecía. Ante ese tipo de música, incapaz de absorber la participación ni tan siquiera de un perro lejano, esta otra, por el contrario, está hecha de una materia porosa. No sólo admite sino que exige las invasiones sonoras del entorno y cuenta con ellas. Un hecho que la notación tiende a oscurecer, dado que no tenemos grafías para representar «agitar de campanas», «voces de mujeres», «ecos de iglesia». Y, mucho menos, «miradas de santo».

Pero también, en cuanto a la sustancia estrictamente musical, la notación impone un corte selectivo. Primero, tiende a pasar por alto las desviaciones y variaciones permanentes de la ejecución de la gaita y el tambor, su rasgo estéticamente más interesante. En la parte de tiple que ejecuta aquella (representada en octava baja debido a su elevada tesitura), la dificultad de la transcripción es extrema: no es fácil decidir qué adornos pertenecen a la nota anterior y cuáles a la posterior; a veces ni siquiera cuál de ellas es nota real y cuál pueda considerarse nota de paso, mordente o floreó. Los floreos son tan rápidos e inestables que, a velocidad normal de reproducción, el transcriptor apenas alcanza a discriminarlos: obviamente, una transcripción literal (fonética), reduciendo la velocidad de grabación, haría posible una mejor transcripción que la mía, pero falsearía aún más la verdad del sonido y sería enemiga de la regla de oro de J. Kunst: «que se vea como se oye». El intérprete parece tener una extraña habilidad para, con una sola mano, producir permanentes ambigüedades melódicas destinadas a poner nervioso al analista.

Otro tanto podemos decir del aspecto métrico de la parte cantada, que también es algo ambiguo y nos obliga a tomar elecciones forzadas: eliminar el compás o no hacerlo; escoger, en la parte regular, un compás binario con subdivisión ternaria (como tiende a hacer García Matos en casos similares), o simplemente un pulso único subdividido en tres partes, como he hecho yo. Lo decidí así porque me parece que el coro no sigue un patrón dual de acentos: su métrica está montada, no sobre el compás, sino sobre el pulso. Eso les permite adaptar la melodía a las sílabas del texto con total oportunismo; pero también desconcertar a quien trate de decidir en qué compás se escribe eso.

La transcripción se deja aún algunas otras cosas: por ejemplo, el desencaje en las afinaciones de la gaita respecto al sistema temperado (especialmente la de la durísima nota de fin de frase); la entrada inicial de las voces, «fuera de tono» respecto al mismo; ciertas notas dobles, como la cuarta de la melodía, en las que las voces no siempre alcanzan a dar con claridad el unísono, etc.

Lo importante que quiero subrayar es que, por naturaleza, la notación es, para algunos aspectos cruciales de la música, una metodología bulldozer: aplana lo que encuentra a su paso. Particularmente, tiende a desconocer selectivamente las ambigüedades estructurales de lo que suena. En este caso, se ajusta mejor a la descripción del canto, guiado por principios de sistema modal y afinación regular, que a la de la parte instrumental, cuyo fundamento mnemónico y generativo no está en las relaciones tonales entre notas, sino, probablemente, en principios crudamente mecánicos de manipulación del instrumento (por ello no es de extrañar que, para describir el canto, se suela optar por la notación, mientras que en el tratamiento de la instrumentación abunda la organología pero escasean las descripciones de estructura musical).

Y es que la notación es, originariamente, más un instrumento de prescripción —para decir «cómo debe ser» lo que se toca o canta— que de descripción —para contar cómo es efectivamente el resultado—. Con ello lo que intento argumentar no es, en absoluto, la inutilidad de transcribir, sino el hecho de que al hacerlo trasladamos subrepticamente parte de ese «deber ser» a la comprensión de cómo es, efectivamente, lo descrito.

(2) Lo dicho respecto a la transcripción reza, a fortiori, para la clasificación. El hecho de clasificar sigue la lógica de la agrupación como estrategia para —imponer una estructura a datos que, en principio, aparecen desagregados y dispersos dentro del corpus. Supone una segunda traducción que se añade a la primera, al ordenar los textos resultantes en una jerarquía, normalizándolos.

H. Velasco ha realizado una deconstrucción detallada de las colecciones del folklore oral español (1990). La presentación de los datos folklóricos en forma de colecciones, lejos de ser un simple resultado de sus técnicas de registro, sigue una especie de código, según el cual el texto de una colección: (1) ha de ser único, (2) completo, (3) específico, (4) exhaustivo, (5) singular, (6) tiende a normalizarse por selección, (7) es ortografiado, (8) y se ordena o numera o alfabetiza. Pero, sobre todo, de él se espera que sea «auténtico»: esto es, oral y colectivo.

La clasificación por Child de las baladas inglesas en el XIX sería un buen paradigma del uso de tales criterios en la musicología comparada clásica. Al catalogarlas, Child desechaba las que tuvieran aromas urbanos, fueran de autor conocido o discordaran de los rasgos de estilo propios del género (Nettl, 1996: 64). En el caso español, los cancioneros han introducido sistemáticamente tres grandes criterios clasificatorios: el género, el uso y el territorio. La clasificación por «géneros» suele entender éstos desde una definición formal: un tipo ideal (como la jota, el fandango o la seguidilla) que se utiliza como canon contra el cual contrastar casos empíricos; cuando no como una cosa dada en sí misma («especies musicales»). Las clasificaciones por usos se entremezclan con éstas, sobre todo en lo que respecta a usos religiosos, juegos infantiles o

música para baile temas donde el uso constituye por sí mismo los géneros. Si evidentemente la preocupación primera del clasificador es «qué forma tiene», la segunda es «para qué sirve». Aún hay siempre una tercera: «hasta dónde abarca» una pregunta que busca delimitar territorialmente el sujeto musical y la distribución de su repertorio.

Con ello vemos el tipo particular de coherencia que introduce esta operatoria. Ya sea construyendo una frecuencia de aparición de determinado rasgo, ya recortando un estereotipo regional característico, al fondo aparece la imagen de un sujeto colectivo, así como de su «carácter», expresado musicalmente a través del corpus. En los cancioneros españoles tales caracterizaciones van desde la «religiosidad» y «solemnidad» catalana en Baldelló y Inglés, al carácter «viril» y «melancólico» del corpus melódico vasco en Donostia, la sobriedad castellana en Marazuela, etc. La coherencia buscada en la música es la del carácter de un pueblo.

(3) Un tercer paso, el del análisis, culmina este proceso de abstracción respecto a los datos del texto originario en busca de la identificación de los elementos definitorios del corpus y su combinatoria. Los rasgos del texto musical son recodificados en forma de datos porcentuales (p. e., en proporciones sistemáticas de intervalos como los de los cuestionarios de Merriam), de grafos (p. e. los contornos melódicos) o de fórmulas (p. e. las «ratios de amplitud melódica» inventadas por Kolinski). En el mejor de los casos, el resultado es un patrón abstracto, sintético, de producción sonora o de comparación entre sistemas. En el análisis rítmico este tipo de algoritmia se lleva al terreno de las estructuras métricas; en el melódico, a los patrones de curso vocal o las escalas y modos básicos; en el armónico, a la combinatoria tonal. Pero básicamente el principio de coherencia implícito es el mismo: la parsimonia explicativa. Lo podemos enunciar del siguiente modo: un concepto musical resulta tanto más potente cuantos menos principios precisa invocar para explicar el mayor número posible de elementos de estilo sonoro.

El paradigma de esta forma de operación gramaticalizadora es, desde luego, la llamada «serie de quintas» de Hornbostel, con su inagotable capacidad para deducir la extensión casi universal de las escalas pentatónicas, discutida por la musicología comparada durante las primeras décadas del siglo (cf. Kolinski, 1978). Ciertamente, pocos teóricos seguirán postulando hoy día el ciclo de quintas y la existencia de «perfectas ratios» entre tonos como fundamento explicativo universal de las escalas musicales del mundo algo que Kunst y Hood calificaron en su momento como «un cuento de hadas». Pero aún así no puede dejar de fascinarnos la posibilidad de que gran cantidad de estilos musicales pudieran llegar a resumirse en un juego de intervalos ascendentes a distancias fijas de quinta justa.

---

#### La coherencia textual

Podemos considerar un segundo nivel diferenciado del anterior, aunque obviamente solapado con él. Se refiere a la consideración de la pieza musical como unidad de sentido, como un universo en sí mismo. El proceso de transcripción, clasificación y análisis, en su abstracción creciente, hace poca justicia a la organicidad de la obra concreta, que no es una mera yuxtaposición de rasgos de estilo. Tiene vida propia. Por eso, en un segundo momento, el arsenal estilístico identificado por los procedimientos arriba expuestos es retornado al texto musical, para servir como glosa a un particular efecto estético o una intención comunicativa. El centro del análisis lo constituye la noción de «extrañamiento musical» en tanto procedimiento poético: la consideración de los recursos puestos en juego en función de una particular economía expresiva y de una orientación estilística.

Consideremos, como ejemplo, la «Canción del barquero» de Llanes (Asturias), grabada por García Matos en su Magna antología del folklore musical de España (1978; ver Ejemplo 2). El recurso fundamental de esta canción no se hace aparente cuando se atiende por separado sea a la línea melódica principal (pentagrama superior), sea al acompañamiento rítmico de los panderos (pentagrama inferior), sino sólo al considerar el choque de ritmos que resulta de su yuxtaposición, métricamente irregular. Al identificar como fuente de organicidad de la pieza los sucesivos ajustes/desajustes entre texto, voz y percusión, entendemos que su secreto estriba en un peculiar efecto sinestésico, por el cual «sentimos» musicalmente el movimiento de la barca en el agua y la posibilidad de «caer» en ella.

---

#### La coherencia contextual, interaccional o pragmática

Un tercer tipo de coherencia musical es el que he denominado contextual, interaccional o pragmática. Obviamente, la definición de la música como gramática o como texto no hace justicia a su capacidad como instrumento de comunicación. En ese sentido, desde los años cincuenta se ha venido desarrollando dentro de la etnomusicología un énfasis sistemático en aspectos como la ejecución (performance), las clasificaciones y evaluaciones folk, la variabilidad interpretativa y la permeabilidad de la música respecto a su contexto social.

Este tipo de perspectiva no se limita a ser un complemento de las anteriores, conteniendo una crítica a todo concepto excesivamente reificador, abstracto y formal del hecho musical. Podemos ver en esa crítica tal y como la formuló, por ejemplo, Herndon contra Kolinski, o Feld contra los planteamientos estrechamente

semióticos de la metáfora gramatical en música (Herndon, 1974; Feld, 1974) una convergencia con preocupaciones más generales dentro de la antropología simbólica, donde las críticas a una noción de «significado» recortada, referencialista, logocéntrica, o en términos de Sperber «semiologista», han sido intensas y proliferas (Díaz de Rada y Cruces, 1994). Las visiones resultantes han supuesto, desde los años setenta, un viraje en la dirección de una consideración creciente a cuanto los procesos de significación tienen de evocación, de mecanismo inferencial, de negociación social implícita, de dispositivo de automención o de multimedia integrado.

Este tipo de perspectiva (representada en antropología en la obra de autores tan diversos como Tambiah, Fernández, Bloch, Bourdieu o Hastrup), ofrece la posibilidad de concebir lenguaje y música como productos diferenciados de una misma actividad cognitiva de «construcción de mundos», y, en cierto modo, de invertir la unidireccional analogía con el lenguaje, investigando también formas específicas de dar coherencia y crear sentido que se exhiben en la música de forma privilegiada. No sólo podemos aprender algo de la música a partir de lo que sabemos del lenguaje; también hay algo de música en todo lenguaje.

En consecuencia, en el nivel pragmático-interaccional, el orden que gobierna la producción sonora no se busca en el material musical per se, sino en un universo musical compartido y continuamente recreado por ejecutantes y oyentes. Ese orden se vincula directamente a las formas de la interacción y a la situación creada por la propia música.

La idea de «mundo» o «universo» es importante. Significa que, aparte de cosas como cuartas justas, rimas en asonante o melismas supervivientes del canto llano, lo que buscamos en la actividad musical son los patrones de evaluación local que permiten organizar, en torno a la música como hecho social, una actividad colectiva. Así, por ejemplo, la primera de las piezas antes presentadas «el ramo de Piornal», se entiende mucho mejor a la luz de los criterios locales de excelencia en la ejecución, tal y como me los explicaron las mozas del coro, y que poco tienen que ver con las sutilezas (o torpezas) de mi transcripción.

El primero de esos principios es el de invariancia: «el pueblo no quiere que se modifique la toná». Eso significa que la capacidad del intérprete la juzga la comunidad en función de un modelo provisto por la tradición. Este es el caso especialmente porque las cantoras de ramos y roscas, en su calidad de actores rituales ante el santo, son contemplados como representantes de toda la comunidad. Pero eso no significa, en absoluto, que la ejecución se limite a ser una repetición inerte carente de variaciones, sino que éstas serán juzgadas a la luz del modelo de excelencia compartido. Se espera, por ejemplo, que la emisión de la voz sea continua, por lo que las ejecutantes buscan evitar que sus respiraciones coincidan fuera de las cesuras previstas «especialmente en aquellos ramos, como el del pueblo de Cabrero, cantados por sólo dos o tres intérpretes que se alternan las estrofas de modo antifonal». Otro criterio de bondad es que el sonido sea «largo»: al tratarse de canto a capella y amensural, en puntos concretos del verso se puede alargar las sílabas e introducir adornos melismáticos que llaman recaídas, tanto mejores cuanto más duren. «Las mujeres mayores», explicaba una moza, «duran muchísimo sin respirar. Hacen muy bien y muy largas las recaídas, con muchos adornos». También es apreciada la habilidad en el empaste tímbrico de las voces, anulando sus diferencias de modo que «parezca una sola». De este modo, el modelo provee de reglas implícitas para que la comunidad evalúe musicalmente las variaciones individuales en la ejecución del rol que la representa en la fiesta.

Este ejemplo sirve para mostrar en qué medida las categorías convencionales que guían tanto la lectura del sistema musical en su conjunto como la evaluación de una ejecución concreta están sometidas a un proceso de negociación permanente. En cada ejecución se actualizan las reglas de juego heredadas, pero también se cambian, se esquivan o se entrecorren. En ese sentido, la tradición no es sólo una «cosa», sino, sobre todo, un proceso. El «sistema musical» como tal es una abstracción renegociada y reformulada a través de las actuaciones concretas de agentes de carne y hueso. Y aunque las visiones de la tradición hayan subrayado con insistencia su polo convencional, objetivado, esa polaridad es constitutiva del uso pragmático de cualquier sistema de comunicación.

La coherencia del contexto no se limita al uso de categorías convencionales de evaluación, con sentidos bien fraguados en el tiempo y orientados a la expresión de la continuidad social de la comunidad. En el polo opuesto del ejemplo anterior, nos encontramos con otro tipo de contextos donde la coherencia ha de ser construida ex novo: alumbrada o incoada, por así decirlo (tomo el término de J. Fernández, 1991), a través de los recursos y esquemas de acción y percepción que intérprete y audiencia tienen, o suponen tener, en común.

Ese es el caso visible de los conciertos de pop-rock, donde el juego de la ejecución, aún fundado en gustos bien establecidos, incluye como ingrediente esencial una expectativa de incertidumbre. ¿Conseguirá Sting «conectar» con su público? ¿Llenarán el estadio los Rolling Stones? ¿En qué medida se «enrolló» Madonna? En mi trabajo de campo sobre conciertos en la ciudad de Madrid (Cruces, 1995), lo que encontré como sustrato de evaluación del concierto fue, básicamente, un conjunto de categorías flotantes (p. e. las

nociones de «marcha», «ambiente» y «punto»), que sirven para construir acuerdos contingentes sobre la calidad de la interacción generada y sobre el valor de la experiencia musical como aspectos vagamente definidos y difícilmente disociables. «¿Hubo marcha en el concierto?» «Estuvo a tope, colega; siete mil personas haciendo: bum, bum, bum».

Ciertamente, de toda música en vivo siempre se espera una animación especial, cierto efecto de «halo» entre la copresencia del público y la audición sonora propiamente dicha. Pero, en el caso del concierto pop-rock esa confusión es considerada como la condición del éxito: es perseguida y tematizada explícitamente. Es el «ambiente», el «desfase», la «marcha», lo que hace bueno un buen concierto. Tales categorías apuntan predicativamente a la doble dimensión del evento como experiencia individual y proceso colectivo; mediante su uso, los participantes tratan de comunicar, describir y dar comprensibilidad a lo que acontece.

El caso de la «marcha» es posiblemente el más significativo de esta contaminación «nada kantiana» entre evaluación musical y evaluación social. Se supone que la «marcha» es el indicador por excelencia del éxito o del fracaso del concierto como tal (hay conciertos con mucha y con poca «marcha»), y por tanto un importante criterio evaluativo. Sin embargo, todos los consultados coinciden en sus dificultades para definirlo; se trata en realidad de un apriori de la teoría nativa sobre la participación, que apunta simultáneamente a un comportamiento colectivo y a una experiencia individual. Un cantante puede preguntar a su público: «¿Tenéis mucha marcha?», del mismo modo que alguien se puede negar a colocarse en primera fila porque no se siente «con marcha suficiente». A veces se explicita que la marcha se lleva en el cuerpo; o, para resaltar esta dimensión interna de la marcha, se pone en diminutivo diciendo de algo que «tiene marchita». Estos usos son congruentes con la adjetivación que destaca a algunos sujetos sobre otros en su capacidad de liderar al público: son «los más marchosos». Sin embargo, «marcha» no designa una mera condición subjetiva, personal. Es también algo objetivamente visible desde el exterior como un atributo de la situación. «Aquí hay mucha marcha» significa que hay un buen número de personas que exteriorizan su experiencia al ritmo de la música. La «marcha» se experimenta simultáneamente como un estímulo externo y como una disposición interior.

Para los interesados, pareciera entonces haber algo de inefable en ese acontecer a un tiempo exterior e íntimo, difícil de poner en palabras: es un «punto», un «momento mágico». «Sentir la música en vivo», «montarte la película», «flipar», «desfasar», «que te dé el punto y te quedes emparanoyao»... Todas estas experiencias subjetivas hablan de momentos de irrepitibilidad y de un sentimiento de sincronía, de ajuste de tiempos entre lo que ocurre dentro y fuera del participante. Esa irrepitibilidad podrá no llegar a darse. En cualquier caso, parece tener la virtud de despertar emociones y sensaciones en el oyente más fáciles de señalar que de describir.

Isenberg y Lehrer (1982) han denominado «comunicación crítica» a este tipo de empleo del lenguaje para construir un consenso sobre regiones de la experiencia insuficientemente conceptualizadas. La comunicación crítica utiliza las palabras para apuntar a percepciones, sensaciones o emociones de manera que induzcan en el oyente una visión similar (un insight o gestalt) del indefinido continuo sensorial. Isenberg acuñó el concepto a propósito de la crítica de arte, y Lehrer lo adaptó al vocabulario de la cata de vinos y del diálogo terapeuta-paciente. El éxito de este tipo de comunicación no se mide en términos de valor de verdad, sino según el grado en que emisor y receptor lleguen a compartir un mismo punto de vista sobre la cualidad de la experiencia evocada por un estímulo; es decir, según el grado en que la intención del uno se torne reconocible para el otro. Se trata de un uso figurativo del lenguaje, destinado a orientar al oyente de una manera indicial hasta que la visión propia se haga comprensible y compartida, en una situación donde la vaguedad de los estímulos externos y las convenciones del lenguaje no aseguran el acuerdo.

Yo creo que, como en la cata de vinos (con sus sabores «redondos», «otoñales» o «jóvenes») y en el proceso psicoanalítico (con sus «transferencias», «fantasmas» y «resistencias»), en la música hay mucho de comunicación crítica: de invención de puentes de sentido para generar un consenso en torno a coordinaciones basadas en el patrón sonoro. Hay mucho de «marcha», pero también de «glamour», de «inspiración», de «genialidad» o, al contrario, de «chunda-chunda», de «horterada», de «pellejero» y de «rollazo».

El concierto pop-rock lo que indica es que la coherencia contextual no siempre viene dada por la aplicación mecánica de criterios sólidamente convencionalizados en un lenguaje heredado, sino que, en buena medida, ha de ser inventada por los propios actores. La consideración conjunta de los dos ejemplos presentados permite, entonces, ver la construcción de coherencia contextual como un proceso que se mueve entre dos polos ideales. En uno estarían criterios de clasificación invariantes, totalmente convencionalizados; en otro, categorías enteramente nuevas para categorizar una experiencia preconventional. A este proceso de ajuste entre las normas recibidas y su aplicación concreta a la situación interactiva, A. Schultz, el padre de la sociología fenomenológica, lo llamó el tuning in («sintonizar»), y, tomando como ejemplo lo que sucede cuando varios intérpretes tocan juntos, lo consideró «nada más y nada menos» uno de los momentos

básicos de la construcción social de la realidad cotidiana (1977).

Finalmente, no querría dejar de mencionar en este nivel el fenómeno de la intertextualidad de la ejecución. La noción de «discurso musical» refiere, precisamente, a la capacidad del intérprete para ligar entre sí, a través de la ejecución, diversas tradiciones sonoras, frases musicales y evocaciones sociales, ya mediante el manejo de «citas», ya mediante un manejo hábil del sentido de expectativa por parte de la audiencia que es creado por el discurrir de la propia música (pues, como decía Meyer, la música es «tiempo en movimiento»). Como nos enseñan los grandes parodiadores musicales –de Mozart a Les Lutiers–, el sentido de una frase musical no está sólo en su estructura aparente, sino sobre todo en el uso que se sepa hacer de ella.

#### La coherencia sociocultural

Una última forma de coherencia de la música consiste en su relación con el mundo social como un todo. Pues el universo compartido de los valores sonoros remite, de diversas (y enigmáticas) formas, a otro universo más amplio de valores y experiencias que colabora a construir y recrear de forma decisiva.

Esta forma de coherencia constituye en realidad una especie de dogma del credo etnomusicológico, en el sentido de que, como muy bien hizo notar en una ocasión Kolinski, siempre se presupone pero nunca se falsea (1978). Ni que decir tiene que, a mi juicio, dicha exploración es el mayor reto y también la mayor promesa de una ciencia de la música-en-la-cultura (su particular misterium tremendum, podríamos decir). El modo de buscarla ha sido dispar; abarca desde las correlaciones positivistas de A. Lomax (1962), muy en el espíritu de comparación a lo Murdock, hasta los más fieros estereotipos de españoles flamencos, eslavos temperamentales y africanos «con el ritmo en la sangre».

En las dos últimas décadas, y en seria fertilización cruzada con los trabajos sobre industria cultural y géneros masivos de los cultural studies y la sociología de la comunicación, se ha teorizado este nivel de coherencia en formas realmente prometedoras para el desarrollo de una etnomusicología orientada a problemas sociales de envergadura. En lo que sigue esbozaré brevemente tres líneas en ese sentido: (a) el estudio de las formas de hacer de los actores (arts de faire, según M. de Certeau); (b) la detección de homologías, isomorfismos y esquemas prácticos de acción y apreciación y (c) las formas de vinculación sinestésica del canal auditivo con otros elementos del entorno.

(a) El concepto de maneras de hacer se refiere a los modos sutiles de apropiación de la práctica por parte de los actores, lo que M. de Certeau llamaba «la productividad silenciosa» de toda acción humana, afincándola en una teoría de la enunciación. Desde el punto de vista de Certeau, no existe posibilidad de apropiación de una forma cultural que no la «subvierta desde dentro», por así decirlo, a partir del modo en que sus usuarios la ajustan a sus disposiciones más básicas y sus necesidades inmediatas –el gustaba de utilizar como ejemplo la forma, sumamente irritante para los misioneros, en que los indígenas del Nuevo Mundo entendían y adoptaban el culto católico– (Cf. Certeau, 1979).

Este punto de vista –el del peso significativo del cómo respecto al qué; del aquí-y-ahora del agente respecto a las formas culturales recibidas– es susceptible de aplicarse no sólo a la ejecución práctica, sino también a la mal llamada «recepción», que no es, en realidad, sino otra forma sutil de actividad.

Retomando, por tercera vez, el canto en el Valle del Jerte: ¿por qué no considerar por un momento, no ya el canto de roscas de gran abolengo modal, sino el modo más cotidiano en que las señoras cantan las canciones normales de misa? En mi diario de campo, durante el relato minucioso de una procesión de San Antonio, realicé la siguiente observación: a San Antonio, patrón de uno de los barrios del pueblo, le sacan en procesión un grupo de fieles, mujeres en su inmensa mayoría. En el interior del espacio de la capillita, el canto suena unánime, vigoroso. Son las canciones habituales del culto, que se saben a la perfección. Al salir fuera, sin embargo, se empiezan a hacer un lío con las interminables letrillas del Milagro de los pajaritos.

El cantar de las mujeres se caracteriza por tener un aire litúrgico. Destaca enfáticamente cada sílaba de la letra y privilegia la melodía en favor de la rítmica. Es un canto conceptual, contemplativo. Para ser cantado en gran grupo, pero carente de pulso; todo lo contrario de una marcha o un canto de trabajo. Eso se puede apreciar también en el carácter de estructura coral que le imprimen, inventando una larga cesura sobre cada silencio, entre frase y frase musical; así como en el tono casi declamatorio con que dicen el texto. El canto es un testimonio público de fe y devoción. La impostación de la voz es seria, sin frivolidades ni adornos. Los portamentos funcionan como anticipaciones de las notas por venir, ayudándose por su medio las cantoras unas a otras a encontrar las notas altas. Además tienen un valor expresivo, de dulzona manifestación de sentimiento.

En general, los hombres cantan muy distinto, en las ocasiones en que lo hacen. Eligen el registro más bajo, farfullando las letras. El cantar religioso de los hombres es vergonzoso, menos público. Se dejan representar por las mujeres. Por eso es siempre posible discriminar, al fondo de las voces femeninas, la voz singular e impostada del cura.



La distinción entre mujeres y hombres atraviesa toda la vida social. Mujeres y hombres tienen modos de narrar, modos de bromear, modos de sentarse y de discutir que los distinguen en su relación con la tradición recibida. Y también modos de entonar y de cantar que expresan esa diferencia, aún sobre el contenido tan poco «autóctono» del Milagro de los pajaritos. Aún más: el ethos particular de la piedad no está aquí expresado, al modo griego, en la escala —esta es una canción festiva que se escucha por todas las ferias de España—. El ethos va en otra parte: en el estilo vocal y la unción emocionada y testimonial de las señoras. En estos pueblos, las mujeres están investidas (o así se sienten) para manifestar la devoción de la comunidad entera (Cruces, 1994).

(b) Una segunda fuente de coherencia sociocultural se refiere a la existencia de homologías e isomorfismos entre mundo sonoro y mundo social: esquemas prácticos de acción/apreciación que ligan el hecho musical con otros órdenes de realidad. Evidentemente, el paradigma lo ha proporcionado la conocida asimilación de Levi-Strauss entre mito y música (1995). Pero hay otras propuestas, menos dependientes de un formalismo estructuralista; por ejemplo, Attali habla de los patrones musicales en Occidente como de indicadores prospectivos, anticipaciones de estructuras sociales por venir (1977). Y Small propone un paralelismo entre el surgimiento de la armonía funcional posrenacentista en Occidente, la idea objetivista de la perspectiva en pintura y las ideas, vertebrales en la ideología moderna, de la autonomía del individuo, la progresividad de la historia y la objetividad de la ciencia (cf. Small, 1989). Desde este ángulo, cabría sugerir que la orquesta moderna encarna, sin duda, el modelo musical más elaborado de cómo se entienden en Occidente la jerarquización funcional, la división del trabajo o las relaciones de poder.

Es necesario insistir en que este tipo de propuestas no son meras entelequias intelectuales o juegos de salón: tienen una dimensión social profundamente urgente para la antropología. Por ejemplo, A. Salazar, ante el fenómeno de la proliferación del sicariato en Medellín (Colombia) a finales de los años ochenta, se preguntaba: «¿Qué puede explicar que un joven de 16 años, de una familia aparentemente normal, asesine a un dirigente político conociendo las pocas posibilidades de sobrevivir o de salir libre?... ¿Qué los empuja a realizar actos en los que se mueren?». Tan interesante como el apremio de la pregunta es el hecho de que para responderla hubiera de servirse, entre otras cosas, de un rodeo por los gustos musicales de los chicos de las bandas —en definitiva, por la evolución en el tiempo de la cultura patriarcal antioqueña—. Salazar encuentra —de forma más o menos convincente— una vía de entrada a su peculiar sentido de la vida y la muerte en los usos de la salsa antillana por parte de los sardineros del sicariato. Y lo describe como «el reclamo de vivir plenamente el hoy, y la aceptación de la muerte como un hecho festivo». Desde esta clave parecen adquirir un valor local, reanclado, ciertos clásicos de la Fania como «Juanito Alimaña» o aquel «Día de suerte» de Willie Colón y Héctor Lavoe:

Pronto llegará  
el día de mi suerte.  
La esperanza de mi muerte  
seguro que mi suerte cambiará.  
Pero, ¿cuándo será?

Y así, escribe Salazar:

Se han hecho célebres los entierros de algunos fuertes de bandas, donde se mezcla la tristeza y el carnaval. Como el del Flaco, a quien los —compañeros tuvieron cuatro días en velación, tomando aguardiente, soplando y oyendo la música que a él le gustaba. Lo pasearon por las esquinas de su barrio y le pusieron salsa en la misa. Al Negro lo acompañaron los amigos hasta el cementerio con un mariachi. Al momento de descender el ataúd a la tumba interpretaron «Pero sigo siendo el rey» y soltaron tiros. A Cartón la gallada le bailó el velorio, y le repitieron hasta el cansancio su canción preferida: «Siempre alegre» (1990: 202-3).

(c) En un último plano, hay que mencionar la existencia de sinestesias entre el canal auditivo y otras modalidades de experiencia sensorial —un tema clásico desde los trabajos de Hornbostel sobre la unidad de los sentidos (cit. en Merriam, 1964). El concepto de sinestesia se refiere ya sea a la confusión efectiva entre los estímulos procedentes de distintos sentidos (lo que Merriam llama «sinestesia absoluta»), a la categorización de estímulos de una modalidad sensorial en términos propios de otra, o al tropo retórico que expresa figuradamente tales relaciones —como cuando hablamos, por ejemplo, de «la coloración» de un acorde, de un timbre «aterciopelado», o de una melodía muy «dulce»—. Frente al carácter analítico y tendente a la abstracción de otros canales sensoriales, es destacable el carácter predominantemente emocional, situado, contextual, de la escucha, precisamente en virtud de esta capacidad para la evocación y la asociación que entremezcla datos sensoriales diversos (Leepert, 1995). En ese potencial para la sinestesia residiría una de las mayores contribuciones de la escucha a una comprensión corporalizada del mundo social.

En el caso del rock analizado más arriba, es claro que los «significantes flotantes» a los que nos hemos referido tienen que ver con una concepción sinestésica de la escucha. La música se oye con el cuerpo. Para los participantes es inconcebible un concierto donde no se sientan empujones, se beba, se fumen canutos,

se lance agua con mangueras sobre la gente; donde no haya junto a la música algo de presión, de exhibición, de sudor y de sexo.

La noción de sinestesia nos permite replantear de otra manera el sistema del sonido: no ya como un «código» sino, sobre todo, como un procedimiento de evocación. Feld muestra, por ejemplo, la convergencia de la poesía, la música y el llanto como expresiones metafóricas, convergentes, del mundo ornitológico Kaluli. Al remitir unas a otras dentro de un sistema mítico, son capaces de evocar intensamente la muerte y el duelo, de atraer la presencia de los difuntos entre los vivos y de hacer llorar a los hombres y las mujeres Kaluli. Podemos, así, retornar a la idea de «sistema» musical, no como una fría algoritmia de tonos, sino como un denso universo al que sólo se accede a través de ellos (Feld, 1982; 1991).

Diversos autores vienen apuntando, a través del concepto de «paisaje musical» (soundscape), a esta capacidad del oído para marcar el contexto donde se desarrolla la vida de la gente. Dice Gell, que los Umeda atribuyen al sentido del oído un grado de credibilidad del que la vista, en el bosque tropical húmedo, lógicamente carece (1995). Y esta pregnancia de lo acústico no es sólo cosa de las espesas selvas. En sociedades modernas otros autores también han documentado el papel fundamental —aunque a menudo desapercibido o minusvalorado— de los sonidos que nos rodean de cara a configurar los límites simbólicos y culturales donde se desenvuelve la cotidianeidad (Thorn, 1997).

#### Contra-coherencias finales

El descubrimiento de los cuatro tipos de coherencia que he expuesto no está exento de problemas —de hecho, probablemente plantea más interrogantes de los que puede resolver—. Podemos resumirlos en (1) el problema de la cantidad de contexto; (2) el problema del estudio del desorden, y (3) el problema de la compatibilidad entre esquemas o niveles.

1. ¿Cuánto contexto es «el contexto» de una expresión? ¿Hasta dónde ha—bríamos de llegar en nuestra descripción para poder afirmar que hemos «contextualizado» una interpretación musical? ¿Cuáles son los elementos identificatorios de todo contexto? En realidad, debido al carácter recursivo y generativo de la expresión humana, las relaciones entre discurso y mundo social nunca están cerradas, predeterminadas. Nos enfrentamos, en consecuencia, a una discutida aporía de la pragmática (cf. Asad, 1986). En el caso musical, es precisamente este problema el que ha tendido a polarizar el estudio de, por un lado «la forma musical» y, por otro, «el contexto cultural», según una lógica estérilmente dualista. En definitiva, sería absurdo esperar que hubiera una solución cerrada —esto es, acontextual— al problema del contexto: siempre corresponderá al analista descubrir sobre el terreno «cuanto» contexto es el que necesita para iluminar el sentido de cada práctica expresiva.

2. El principio de inteligibilidad de la escucha que proponíamos más arriba es una hipótesis hermenéutica necesaria en el campo. Necesaria, pero no suficiente. Pues en los sistemas de comunicación humanos no sólo existe orden: existen también el desorden, el equívoco, la ambigüedad, el error, la mentira y —por hipótesis— hasta el caos. La cuestión es que, como observadores, nos es imposible determinar a priori el grado de desorganización de una estructura que no conocemos.

Hood mencionaba una anécdota significativa a propósito de una audición de flautas andinas durante un congreso. A la terminación de la misma, el joven que la presentaba se disculpó por lo que a él le parecía un tono terriblemente desafinado por parte de los ejecutantes —y a Hood un signo de inaudita pericia musical para conseguir mantenerse fuera de la afinación estándar del sistema temperado (1982: 87)—. En otros términos, el que el sonido se oiga como orden o como ruido depende de un patrón de coherencia interna que sólo puede ser descubierto desde dentro. Por ello, normalmente el trabajador de campo tiende a atenerse inercialmente a lo que Gellner llamaba el principio de «caridad interpretativa»: «el nativo siempre tiene razón». El problema es que no siempre tiene razón. Por ende, tampoco toca siempre afinado, ni es siempre un intérprete virtuoso de su tradición musical.

En consecuencia, este «descubrimiento» amenaza constantemente con convertirse en la mera invención romántica de un Otro exótico. A menudo, vistos desde el lado de los músicos nativos, los etnomusicólogos han debido parecer unos personajes ciertamente faltos de todo criterio musical. Así, ironiza con foucaultiana acidez Kofi Agawu en su denuncia rotunda de «la invención del ritmo africano» por parte de los estudiosos de Occidente:

Junto con la retirada de la comparación (por parte de los etnomusicólogos occidentales en África) se da una retirada de la evaluación crítica de la actividad musical africana. La pía dignificación de cualquier ejecución, como si todas fueran igualmente buenas; de los instrumentos, como si todos estuvieran afinados de una forma «interesante» y no, sencillamente, desafinados; de todos los informantes, como si muchos de ellos no practicaran el engaño sistemático; y del canto tétrico, como si las entradas intempestivas y la heterofonía resultante no fuera el producto de la distracción o la borrachera: tales actos de mistificación están dirigidos a asegurar que al discurso sobre la música africana continúa faltándole aquel único elemento que le daría estatus científico y, por tanto, universal: un elemento crítico (1995: 386).

(c) Finalmente, cabe plantearse el problema de la compatibilidad entre las distintas formas de coherencia aquí presentadas. Holland lo ha formulado de forma muy bella: tenemos muchos esquemas, pero sólo tenemos un cuerpo (1992). ¿En qué medida la compatibilidad de esquemas puede representar un problema práctico para los agentes? En general, lo que el proceso social de una actividad cooperativa como la música parece mostrar es la imbricación y el intercambio constante entre unos niveles y otros —por ejemplo, el de los puros códigos gramaticales y el del «sintonizar», siempre que dos músicos tocan juntos. Pero habría que considerar también la hipótesis de que la relación entre planos pueda ser, en situaciones dadas, incongruente para los actores —que tengan, por ejemplo, que verse abocados a escoger entre la gramaticalidad del texto musical, la bondad de la interacción o la autenticidad sociocultural. La vida real nunca está ausente de conflictos y dilemas dolorosos, ni siquiera en el etéreo mundo de las musas (acaso la visceralidad que en nosotros suscita la contravención de nuestros gustos musicales sea un indicador de ello). El caso de las «estéticas de la transparencia» (presentado por Carvalho, en este volumen), con su característica tensión entre desvelamiento y disfrute, tal vez sugiera alguna de estas incompatibilidades.

De algún modo, los analistas de la música sufrimos también el problema dilemático de la elección entre esquemas. Reconstruir la coherencia musical en uno u otro de los niveles de análisis aquí presentados supondrá siempre adoptar estrategias alternativas de representación del Otro —las cuales lo gramaticalizan, lo textualizan o lo contextualizan de modos muy diferentes—. Sea como sea, con independencia de la forma que tome, esa presencia imborrable de la alteridad me parece el hecho constitutivo de la antropología de la música. Y es que, finalmente, tanto la antropología como la música son dos apasionadas artes de la escucha.

---

#### Ejemplos musicales

##### Ramo de San Roque (Piornal)

Al poderoso San Roque  
venimos a saludar  
para ofrecerle este ramo  
y sus glorias a cantar (bis).

En Montpellier nació el santo  
de sus padres estimados,  
por seguir a Jesucristo  
dejó bienes y regalos (bis).

Saliéndose de su casa  
por los montes y caminos,  
despreciando la riqueza  
y siguiendo a Jesucristo (bis).

Con aquella vigilancia  
que exige la caridad  
andaba muy cuidadoso  
de hospital en hospital (bis). (Etc...)

##### Canción del Barquero (Llanes)

Entrate en mi barca  
linda morenita,  
entrate en mi barca  
linda morenita.  
Si alguna de ellas  
cayera en el río  
fuera la esposita  
de Don Rodrigo.

Entrate en mi barca...  
Que tanto la estima  
su dulce amigo;  
Sácala barquero.  
Cuerpo garrido.

---

#### NOTAS

1. Debo estas ideas al clarinetista y compositor Wade Matthews, quien a lo largo de todo el texto espero que encuentre, traducidas a mi propio lenguaje, algunas de sus importantes enseñanzas musicales. También

estoy en deuda con otros músicos y antropólogos como Jose Luis Turina, Pablo Sorozábal, Honorio Velasco y Angel Díaz de Rada, de quienes aprendí el oficio de «sintonizar». La transcripción de las partituras a ordenador es de Víctor Nieto.

2. Traducción de Francisco Cruces.

#### Referencias bibliográficas

- ABELES, M. 1990. *Anthropologie de l'Etat*. Paris: Armand Colin.
- AGAWU, K. 1995. «The invention of 'African Rythm». *Journal of the American Musicological Society*, 48: 380-95.
- ASAD, T. 1986. «The concept of cultural translation in British Social Anthropology», en J. Clifford y G. Marcus (eds.), *Writing cultures: the poetics and politics of ethnography*. San Francisco: University of California Press.
- ATTALI, J. 1977. *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CERTEAU, Michel de. 1979. *L'invention du quotidien. I arts de faire*. Paris: Union Générale d'editions.
- CRUCES VILLALOBOS, F. 1994. *Formas de relación con la tradición. Un reestudio de rituales en el Valle del Jerte*. Asamblea de Extremadura.
- CRUCES VILLALOBOS, F. 1995. *Fiestas de la ciudad de Madrid. Un estudio antropológico*. Tesis doctoral. Madrid: UNED.
- DIAZ DE RADA, A.; CRUCES, F. 1994. «The Mysteries of Incarnation. Some Problems To Do with the Analytical Language of Practice», en K. Hastrup & P. Hervik (eds.), *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London: Routledge.
- FELD, S. 1974. «Linguistics and Ethnomusicology». *Ethnomusicology*, 18 (2): 197-218.
- FELD, S. 1982. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- FELD, S. 1991. «Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum», en D. Howes (ed.) *The Variety of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, 79-99.
- FERNANDEZ, J. W. (ed.). 1991. *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press.
- GARCIA MATOS, M. 1978. *Magna antología del folklore musical de España*. Madrid: Hispavox.
- GARCIA, J. L.; VELASCO, H. et al. 1991. *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GELL, A. 1995. «The Language of the Forest: Landscape and Phonological Iconism in Umeda», en E. Hirsch y M. O'Hanlon, *Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Oxford: Clarendon Press.
- HERNDON, M. 1974. «Analysis: Herding of Sacred Cows?». *Ethnomusicology*, 18 (2): 219-62.
- HOLLAND, D. 1992. «The woman who climbed up the house: Some limitations of schema theory», en T. Schwartz, G. M. White y K. A. Lutz, *New directions in psychological anthropology*. New York: Cambridge University Press.
- HOOD, M. 1982. *The ethnomusicologist*. New York: McGrawHill.
- KOLINSKI, M. 1978. «The Structure of Music: Diversification versus Constraint». *Ethnomusicology*, 22 (2): 229-244.
- LEEPERT, R. 1995. *The sight of sound. Music, representation, and the history of the body*. Berkeley: University of California Press.
- LEHRER, A. 1982. «Critical Communication: Wine and Therapy», en L. K. Obler y L. Menn (eds.), *Exceptional Language and Linguistics*. Boston, Mass.: Academic Press, 67-80.
- LEVI-STRAUSS, C. 1987. *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- LOMAX, A. 1962. «Song Structure and Social Structure». *Ethnology*, 1: 425-451.
- MERRIAM, A. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- MEYER, L. 1971. «Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music», en D. McAllester (comp.), *Readings in Ethnomusicology*, 269-276.
- NETTL, B. 1996. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- ROUGET, G. 1968. «L'Ethnomusicologie», en J. Poirier, *Ethnologie Générale*. Paris: Encyclopédie de la Pléiade.
- SALAZAR, A. 1990. *No nacimos p'a semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: CINEP.
- SCHULTZ, A. 1977. «Making Music Together: a Study in Social Relationship», en Janet L. Dolgin; David S. Kemnitzer; David M. Schneider (eds.), *Symbolic Anthropology. A reader in the Study of Symbols and Meanings*. New York: Columbia University Press, 106-118.

SMALL, C. 1989. Música, sociedad, educación. Madrid: Alianza.

THORN, R. 1997. «Hearing is believing». Resonance, 5 (2): 11-14.

VELASCO, H. 1990. «El folklore y sus paradojas». Revista de Investigaciones Sociológicas, 49: 122-144.

---

[Subir >](#)



TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

x?