



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 5. Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3»
Transculturaciones Musicales Mediterráneas

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ANGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Sones tibetanos en el mediterráneo catalán: La comunidad *Sakya Tashi Ling*¹.

Josep Martí

Institución Milà i Fontanals CSIC, Barcelona

En las cercanías de Barcelona, junto a la costa mediterránea, se halla una pequeña comunidad budista denominada *Sankya Tashi Ling*, seguidora del lamaísmo tibetano de tradición *Sakyapa*. La orden *Sakyapa* constituye una de las cuatro tradiciones mayores del budismo tibetano, y toma su nombre de un monasterio fundado en 1073 en el Tibet. La comunidad catalana *Sankya Tashi Ling* fue fundada hace quince años. La principal autoridad de la orden *Sakyapa* a la cual pertenece el monasterio del Garraf es Sakya Trizin, figura religiosa que se encuentra en la jerarquía inmediatamente después del Dalai Lama. En España existe otro monasterio de las mismas características en Huesca, concretamente en Barbastro. Para la comunidad catalana, formada básicamente por creyentes autóctonos pero con estrechas relaciones con la diáspora tibetana, la música juega un importante papel, tanto en el desarrollo de las actividades ceremoniales y rituales de su vida cotidiana como por sus funciones de representación hacia el exterior. Para ello, a lo largo de los años de su existencia, la comunidad ha ido asimilando técnicas musicales de índole vocal e instrumental propias de la escuela tibetana *Sakyapa*. El caso concreto, pues, de la comunidad *Sankya Tashi Ling* es uno de aquellos en los que las ideas religiosas o místicas son el principal vehículo de transmisión de unas músicas determinadas.

Desde 1996, la comunidad *Sakya Tashi Ling* ocupa un palacete de estilo premodernista situado en la comarca cercana a Barcelona del Garraf. La comunidad está constituida como asociación y se mantiene a través de las cuotas de sus miembros así como mediante las diversas actividades que organiza, especialmente cursillos relacionados en mayor o menor grado con el budismo (yoga, *taichi*, *reiki*, meditación...). Este tipo de monasterios tiene entre otras finalidades la de facilitar la práctica del *dharma* en occidente. En ellos se imparten enseñanzas, se posibilita el contacto directo con el Maestro y son lugares para poder practicar. La dirección del centro *Sakya Tashi Ling* está a cargo de un lama catalán, Jamyang Tashi Dorje (los miembros de la comunidad adoptan nombres tibetanos) formado en Francia y en la India. Aunque dentro del budismo no se practica el proselitismo, la comunidad *Sakya Tashi Ling* da una cierta importancia a su proyección exterior, de manera que a lo largo de 1999 visitaron el centro unas 20.000 personas.

En el 2000, año en que se realizó el trabajo de campo, la comunidad contaba con 18

1. Debo agradecer a la comunidad Sakya Tashi Ling las facilidades que me concedió para la realización de este trabajo. Sin embargo, por deseo expreso de la comunidad, no me fue posible efectuar grabaciones de sonido o en video de los diferentes rituales a los que pude asistir, circunstancia que obviamente limita el contenido de este artículo.

monjes y monjas aunque solamente nueve de ellos residían habitualmente en el monasterio. Además, la comunidad cuenta con unos 200 socios que, comprometidos o no con el budismo, participan en diferente grado en sus actividades. Todos los monjes y monjas deben seguir un ciclo de estudios impartidos en el monasterio que incluyen tanto la teoría sobre textos de *dharmā* como el estudio y la práctica de los rituales. Se trata de un monasterio de tipo *ngagpa* lo que implica que pueden convivir en él hombres y mujeres sin estar sometidos al régimen de celibato característico de otros monasterios lamaístas como los *tragpa*, también de la orden *Sakyapa*. Los monjes *ngagpa* acostumbran a llevar cabellos largos -a diferencia de los que siguen el celibato que se rasuran la cabeza- y se visten con un *shandab* de color blanco. Se afirma que la tradición *ngagpa* es más adecuada para los occidentales que la de los monjes *tragpa* porque los preceptos que tienen que cumplir en cuanto a su aspecto y comportamiento externo son menos restrictivos. No obstante, los monjes *ngagpa* una vez se casan y tienen hijos, no deben seguir residiendo en el monasterio a pesar de que sigan siendo considerados como miembros de la comunidad. La razón que se esgrime para ello es que los hijos deben crecer dentro del núcleo familiar.

El monasterio *Sakya Tashi Ling*, además de las funciones que le son propias, se involucra asimismo en actividades sociales y culturales: «*Sakya Tashi Ling* no tiene únicamente una práctica de Dharma, sino que es a la vez un vehículo de difusión cultural»² especialmente sobre el Tibet. Por esta razón, la comunidad alberga en su sede dos pequeños museos, uno de cultura tibetana y otro de arte contemporáneo.

Resulta interesante observar que en la comunidad existe un cierto complejo de inferioridad por el hecho de que todos sus miembros sean occidentales. Hablando sobre este tema, les gusta recalcar que en su monasterio hermano de Barbastro residen tres monjes del Buthan. De hecho, algunas de las críticas que se hacen hacia el monasterio del Garraf por parte de practicantes del budismo que no pertenecen a él van precisamente en esta dirección. Pero en su defensa, en la comunidad catalana se recurre con frecuencia al argumento de que «Buda nunca discriminó a hombres mujeres o etnias a la hora de explicar el Dharma, por lo tanto no hay diferencias entre sus practicantes»³.

Este complejo de inferioridad hace que se quiera poner un cierto empeño en la correcta imitación de las formas tibetanas, a pesar de que los miembros de *Sakya Tashi Ling* recalquen con insistencia que no hay que considerar su monasterio como una comunidad tibetana sino sencillamente como una comunidad lamaísta. Pero, de hecho, los miembros de la comunidad se asignan nombres tibetanos, y se cuida que el aspecto de su sede, por razones religiosas y/o puramente ornamentales se acerque en todo lo posible a la realidad de cualquier monasterio tibetano.

También, y quizá en parte por esta razón, se da una gran importancia a la disciplina del monasterio, disciplina que según las opiniones de la comunidad, se puede llevar incluso de manera más estricta que en muchos de los monasterios de la diáspora tibetana. Su vida

2. Entrevista a S.E. Luding Khen Rinpoche, «*Sakya Tashi Ling Informa*» 1, 1997, p. 3

3. Ibid.

monástica empieza a las siete de la mañana con el ritual de *tara*, ceremonia en la que durante algo más de una hora se reza y canta en colectividad. Tras el primer refrigerio se prosigue con el *karma-yoga*, denominación que alude a trabajos de índole diversa pero sobre todo de tipo práctico y que, de hecho, ocupa a los monjes la mayor parte del día. Al anochecer se realiza otra oración comunitaria, la denominada *puja de protectores*, también como la de la mañana de una hora aproximada de duración.

El visitante ocasional que atraviesa el lindar del portal que da acceso al patio de entrada del monasterio, lo primero que percibe es el canto tibetano que se emite a través de potentes altavoces, así como las vistosas banderolas de vivos colores que flanquean la entrada del monasterio con oraciones en sánscrito impresas:

«La música al Palau Novella [nombre que recibe el palacete sede de la comunidad] no deixa d'envoltar-nos, [...] la música budista tibetana, que acompanya les oracions que flueixen diàriament dels altaveus del nostre Monestir i que ho impregna tot de positivitat, o el so dels guerlins i radons, tocats perquè aquella música espiritual s'estengui en totes direccions».⁴

La música y su práctica tiene la debida importancia en la vida cotidiana del monasterio. Sus funciones básicas son las rituales. En las oraciones comunitarias, así como en los diferentes rituales especiales que se realizan a lo largo del calendario, no pueden faltar las características monodías tibetanas acompañadas en parte por algunos instrumentos musicales.

Se da una cierta importancia a la música pero siempre sin perder de vista que su función básica es la ritual. En la comunidad *Sakya Tashi Ling*, no se entiende la música como teniendo una finalidad por sí misma sino siempre de manera complementaria y supeditada a sus usos ceremoniales. En palabras de uno de los monjes, «la música será un camino que nos ayudará a conseguir la calma mental, pero una vez estás en esta calma mental, lo mejor es el silencio». Aquello que interesa de la música a la comunidad budista estudiada es especialmente su posibilidad de generar energía:

«Allò que ens interessa no és tant els efectes de calma que fa la música, sinó generar energia, i aquesta energia s'ha de notar. Si no es nota, vol dir que no està generant energia i aquesta és la prova. Nosaltres no creiem que les vibracions tenen energia perquè ens ho ha dit algú, sinó que ho comprovem; si no ho comprovem és que estem fallant i aleshores hem de canviar de l'oració per generar aquesta energia.»⁵

Por lo que se refiere a la música de origen tibetano, su utilización en el monasterio se

4. «La música en el Palau Novella [nombre que recibe el palacete sede de la comunidad] no deja de envolvernos, [...] la música budista tibetana, que acompaña las oraciones que fluyen diariamente de los altavoces de nuestro Monasterio y que lo impregnan todo de positividad, o el sonido de los guerlins y radons [instrumentos tibetanos], tocados para que aquella música espiritual se extienda en todas las direcciones». *Música al Palau Novella*, «Sakya Tashi Ling Informa» 2, 1999, p. 8

5. «Aquello que nos interesa no es tanto los efectos de calma que produce la música, sino generar energía, y esta energía se tiene que notar. Si no se nota, quiere decir que no está generando energía y ésta es la prueba. Nosotros no creemos que las vibraciones tienen energía porque nos lo ha dicho alguien, sino que lo comprobamos; si no lo comprobamos es que estamos fallando y entonces tenemos que cambiar de oración para generar esta energía.» Opinión de un monje recogida en el trabajo de campo.

limita, con alguna excepción, a su uso ritual. Y dentro de las obvias limitaciones, se intenta, una máxima fidelidad de ejecución, de la misma manera que sucede con la recitación de las oraciones o la ejecución de los *mudras* que las acompañan.

Esta voluntad de fidelidad a las prácticas originales tibetanas se refleja incluso en la lengua utilizada en las oraciones. Todas ellas se realizan en tibetano a pesar de que los monjes de la comunidad no poseen conocimientos en esta lengua. Los textos se leen en una transcripción del tibetano adaptada al inglés o castellano.

Comentando este aspecto con los monjes, se me daba a menudo el ejemplo de algunas comunidades lamaístas francesas que no dudaban de servirse del francés para sus oraciones. Pero al respecto se me decía que, además de las diferencias lingüísticas que se pueden observar entre el tibetano culto y el vulgar, también se puede hablar de un idioma religioso tibetano con sus propias especificidades. El hecho de que se hubiera desarrollado un registro lingüístico especialmente pensado para su uso religioso hace que éste tenga una *vibración* especial, por su sonido intrínseco, que evidentemente se perdería si los monjes entonasen las oraciones traducidas a un idioma europeo.

El problema de la más o menos fidelidad con relación a aspectos concretos como la música o la lengua ritual lo encontramos en todas aquellas religiones que se han adaptado a un medio social diferente al de los orígenes. Observamos una problemática similar en la música de comunidades cristianas en África o Asia, por ejemplo, en las que la práctica de la religión, y más concretamente de su música, se debate entre la fidelidad a sus orígenes y la adaptación al nuevo contexto. La tónica general del monasterio *Sankya Tashi Ling*, no obstante, es la de intentar mantenerse fieles en el mayor grado posible a las prácticas originales tibetanas.

Los rituales cotidianos de la comunidad son básicamente las oraciones que se recitan a las primeras horas de la mañana, el *Tara* y al anochecer, la *Puja de protectores*. Generalmente, no se ponen impedimentos para que personas ajenas a la vida monástica tomen parte en estos rituales, aunque siempre de una manera pasiva. Los textos de las plegarias así como el aprendizaje de las melodías con las que son entonadas solamente son accesibles para los iniciados. Los monjes y monjas, sentados en el suelo a la manera tibetana cantan las plegarias propias de la tradición *Sakyapa*. Se trata de melodías entonadas de manera monódica, en un registro grave, con un ámbito reducido, tempo lento y ritmo generalmente medido. Las diferentes secuencias son marcadas mediante cortos interludios de música puramente instrumental en ritmo libre, que por regla general se realiza con los siguientes instrumentos: caracolas, tambor, platillos, campanillas y un oboe tibetano.

De práctica cotidiana es asimismo la plegaria que se entona para bendecir las distintas comidas del día. Se canta también con texto en tibetano, pero a diferencia de las oraciones de los rituales de la mañana y del atardecer, en este caso no se pone impedimento alguno para que las ocasionales visitas de personas ajenas a la comunidad que pueden compartir las comidas -especialmente los fines de semana- participen activamente en la recitación de la plegaria. Para ello se les facilita siempre el texto, así como su traducción al catalán:

Oración para bendecir las comidas:

“Lama Sangye, Lama Chö,
de shin Lama Gedun te,
kunji jepo Lama de,
Lama namia chö par bul.”

“Om ah hung om ah hung om ah hung”

(“El Lama es Buda, el Lama es Dharma
Igualmente, el Lama es Sangha,
el Lama es el creador de toda felicidad:
todo esto, lo ofrecemos a todos los lamas.”)

La última manifestación sonora de corte ritual del día se realiza por la noche, una vez han finalizado ya todas las actividades del monasterio. De manera similar a las comunidades tibetanas, dos monjes se sitúan de pie delante de la puerta del monasterio y, de manera muy poco definida, emiten sonidos con las grandes trompas tibetanas por un espacio de unos cinco minutos, con la finalidad de pedir la protección del numen para la comunidad. Además de estos rituales de frecuencia diaria, en el monasterio se practican de manera ocasional a lo largo del calendario del año algunas de las principales ceremonias de la tradición *Sakyapa* como la de *Mahakala*, la ofrenda de *torma* a *Paiden Lhamo*, el *tsog de Vajrayoguini*, el *Ritual del fuego*, la ceremonia de *nagas*, etc., así como alguna otra como la de difuntos o incluso de boda, que aunque no prescritas por la orden, la comunidad considera de interés.

En todos estos rituales se utilizan para los interludios instrumentales propios de las plegarias los mismos instrumentos antes mencionados además del *damaru* y el gong. En el monasterio del Garraf existe asimismo la figura del *maestro de ceremonias*, función desempeñada siempre por un mismo monje, especialmente formado en todo lo que atañe a la vida ritual.

En el momento de efectuar el trabajo de campo, la comunidad contaba con los siguientes instrumentos, todos ellos importados: cuernos marinos, una pareja de trompas tibetanas y de *rgya-gling* (oboe), platillos, campanillas y diversos tambores, entre ellos varios ejemplares de *damaru*.

Generalmente se trata de instrumentos de fácil aprendizaje. La excepción la constituyen los aerófonos, instrumentos que sólo algunos de los monjes son capaces de ejecutar. Este es el caso concretamente del *rgya-gling*, un instrumento difícil de tocar que además exige la técnica de la respiración continua. Esta circunstancia hace que en las oraciones cotidianas en las cuales también interviene el oboe, éste se tenga que hacer oír muy frecuentemente mediante la ayuda de una grabación. En el momento en que se debe escuchar la música instrumental, uno de los monjes acciona la grabación con el oboe que se suma así al resto de los instrumentos. Los monjes de *Sankya Tashi Ling* acostumbra a hablar del *rgya-gling* sencillamente como de la *trompeta* (a pesar de que sea un instrumento de la familia de los oboes), y señalan sus paralelismos con la *gralla* catalana, no tan sólo por su sonido sino también por sus funciones de tipo festivo. Además de su uso en la música ritual, el *rgya-*

gling se utiliza por ejemplo para abrir paso de la comitiva del lama en situaciones especiales y con claras connotaciones festivas.

El hecho de que los miembros activos de la comunidad no sean muy numerosos hace que se encuentren con grandes limitaciones en el momento de las ejecuciones musicales. Así, por ejemplo, en el momento de realizar mi trabajo de campo, solamente había un monje que fuera capaz de hacer sonar el *rgya-gling*, a pesar de que la tradición tibetana estipula que estos oboes deben ser tocados siempre en pareja. Ello no obstante no se considera un impedimento importante. Según sus propias palabras, se debe perseguir la perfección, pero en la práctica del budismo lo más importante es la motivación, y tal como ya se ha indicado, la música se entiende siempre como un apoyo para las prácticas rituales, pero no una finalidad en sí misma. En el momento de tocar los instrumentos no se hace ningún tipo de distinción en cuanto al sexo o rango de la persona. De hecho, la única limitación es la de la competencia.

Ninguno de los monjes del monasterio de *Sankya Tashi Ling* posee formación musical. Tal como es habitual en los monasterios tibetanos, los cantos se aprenden de manera directa a través de los monjes más azezados y, especialmente, también aprovechando las visitas esporádicas al monasterio de monjes tibetanos o nepalíes que los instruyen en las prácticas rituales.

El *tono*, expresión que usan para referirse a las melodías de las plegarias, lo ensayan también mediante la ayuda de grabaciones que solamente son accesibles para los iniciados.

Por lo que hemos visto hasta el momento, está claro que la principal función que se otorga a la música en la comunidad

Sankya Tashi Ling es la ritual. Pero ésta no es la única. Íntimamente ligada a los usos rituales de la música se halla también la idea de la música como ofrenda y la música como fuente energética.

Dentro de los diferentes rituales, se realizan a menudo ofrendas a las «deidades». En ocasiones, estas ofrendas se materializan mediante pequeñas cantidades de alimentos que son expuestas en un altar o mediante la combustión de productos de diversa índole en la hoguera tal como sucede por ejemplo en el *Ritual del fuego* que se realiza de forma periódica. Pero la idea de ofrenda también se manifiesta en cualquier expresión musical de cariz ritual. En algunas oraciones se pronuncia explícitamente la palabra *música* como objeto de ofrenda, y es que, tal como me dijo directamente uno de los monjes, «la música es un momento de ofrenda».

En líneas anteriores ya he mencionado el hecho de que una de las razones por las que la música es importante para la comunidad budista estudiada es su capacidad de generar energía. Ésta es, pues, otra de las funciones que se otorgan explícitamente a la música. La música como medio para alcanzar estados anímicos apropiados para la práctica del *dharma*. Se concibe la música como una fuente energética que facilita al creyente que alcance un «estado de calma», beneficioso para sus prácticas devocionales.

«El budisme el que busca és la felicitat, dins de la felicitat hi ha una parcella que és la pau, la calma mental. Hi ha sons que calmen i sons que estressen. Nosaltres intentem potenciar els que calmen i els que estressen, a no ser que sigui un so puntual com el que podria ser el

de las trompetas [se refiere al sonido de las trompas con funciones apotropaicas] en algún momento, són sons que ajuden al calma mental».⁶

Si estas tres finalidades mencionadas, la música como ritual, como ofrenda y como fuente energética, son cuestiones centrales por lo que respecta a la manera cómo se entiende la música en esta comunidad y, por ello, todos los monjes son plenamente conscientes de ellas, encontramos también otras que no por ser menos tematizadas carecen asimismo de importancia.

Concretamente me refiero a la música como marca de identidad y como objeto estético. La música sirve para distinguir o identificar grupos de personas que comparten unos mismos valores, aquellos valores precisamente que son representados por la música en cuestión. Las músicas religiosas nos ofrecen siempre numerosos y claros ejemplos para ello. Por esta razón no es de extrañar que las religiones vean en sus músicas verdaderos estandartes de su credo y que cuando una religión se halla fragmentada en diversos grupos o sectas, cada una de estas subunidades se diferencie muy a menudo musicalmente de las otras para de esta manera reforzar sus propias marcas de identidad. En el budismo no faltan numerosos ejemplos para ello, como es el caso de los diferentes tipos de *shômyô* japonés que hallamos según la tradición budista de que se trate. Éste es también el caso por lo que se refiere a la orden *Sankya*. La comunidad catalana de *Sankya Tashi Ling* es perfectamente consciente de que el tipo de cantos que practican constituye un rasgo específico del colectivo: «Cada tradició marca el seu to, cada monestir té el seu to, el lama marca la tradició. Sense entendre el que diu però simplement escoltant el to pots entendre a quina tradició pertany.»⁷ Pero evidentemente, la música para ellos sirve como marca identitaria no tanto para distinguirlos de otros grupos de afiliación budista, hartamente escasos en occidente, sino especialmente del contexto católico propio del entorno social en el cual se hallan. Muy sintomático es, por ejemplo, el hecho de que durante los fines de semana, los únicos días en los que el monasterio abre sus puertas a visitantes externos, los cánticos tibetanos resuenan sin descanso por los altavoces exteriores de la sede.

En un gran número de músicas religiosas, es el desfase cronológico aquello que les imprime unas claras señas de identidad. Así, por ejemplo, para los judíos Lubavitcher, muchos compositores expresan la espiritualidad componiendo según el estilo de los siglos XVIII y XIX o adaptan convenientemente melodías actuales, de manera que parezcan antiguas⁸. La atracción que suscita el canto gregoriano como manifestación de espiritualidad entre amplios sectores de la comunidad católica se debe en parte también a su desfase cronológico. Dentro de una misma cultura, el desfase cronológico constituye una de las principales

6. «El budismo lo que busca es la felicidad, dentro de la felicidad existe una parcela que es la paz, la calma mental. Hay sonidos que calman y sonidos que estresan. Nosotros intentamos potenciar los que calman y los que estresan, a no ser que sea un sonido puntual como el que podría ser el de las trompetas [se refiere al sonido de las trompas con funciones apotropaicas] en algún momento, son sonidos que ayudan a la calma mental». Opiniones de un monje recogidas en el trabajo de campo.

7. «Cada tradición marca su tono, cada monasterio tiene su tono, el lama marca la tradición. Sin entender lo que dice pero simplemente escuchando el tono puedes entender la tradición a la cual pertenece.» Opiniones de un monje recogidas en el trabajo de campo.

8. Cfr. Ellen Koskoff, «Contemporary Nigun Composition in an American Hasidic Community», *Selected Reports in Ethnomusicology* 3/1, 1978, pp. 157-158.

marcas de diferenciación entre músicas religiosas y seculares. En el caso de la comunidad *Sankya Tashi Ling*, no obstante, más que el desfase cronológico, es el «desfase» espacial aquello que imprime carácter y personalidad a su música, permitiendo de esta manera ejercer sus funciones como marca de identidad.

Está claro que el uso interno de la música dentro de la comunidad se reduce básicamente a sus funciones rituales y ceremoniales. Pero en los momentos de proyección exterior del monasterio, las cosas son diferentes. La música que se escucha por los altavoces en las horas de visita de curiosos y simpatizantes, actúa claramente como señal de identidad. De aquí, por ejemplo, que entre los diferentes productos dispuestos a la venta que se ofrecen a los visitantes en una de las dependencias del monasterio: desde libros sobre el budismo y el Tibet hasta objetos rituales y de devoción de diversa índole, desde las típicas varillas de sándalo hasta amuletos, no falten también una variada gama de discos de música budista de las principales tradiciones musicales tibetanas y japonesas. Dentro de las diferentes actividades de proyección exterior del monasterio, también se cuenta con la organización de conciertos tanto de música tibetana como de música india -un tipo de música que aunque muy diferente a la tibetana, ocupa posiciones próximas a ella dentro del espectro semántico de la mentalidad occidental. Estos conciertos se realizan tanto en el mismo centro o bien en otros espacios de la ciudad de Barcelona.

Los monjes de la comunidad *Sankya Tashi Ling* no consideran la música que se practica en el monasterio como una finalidad en sí misma, por lo que, a primera vista, parecería quizá inapropiado hablar, en este caso, de la música como objeto estético. Pero la pertenencia de los miembros de la comunidad a dos mundos diferentes, el que representa el lamaísmo tibetano y el de su propia sociedad occidental les hace ver en ocasiones las cosas algo diferentes:

«Nosaltres occidentals sembla que donem una mica més d'importància a tot això [se refiere a las cuestiones estéticas]. Els tibetans quan comencen a fer música, comencen i s'ha acabat, o almenys això és el que sembla. De vegades, ens reunim i toquem tots els instruments al mateix temps i discutim sobre com pot quedar millor (posar una mica més de potència a les caracoles, per exemple, o el tambor, -pica el tambor més al mig perquè aquí no se sent...). Ells no sé si ho fan però nosaltres almenys intentem que el resultat final no et faci mal a l'orella»⁹.

Conversando sobre los diferentes rituales, en ocasiones, los miembros de la comunidad no pueden evitar de caer en consideraciones de tipo estético que nada tienen que ver con el contenido religioso de las prácticas rituales. Hablándome de la *puja del fuego*, por ejemplo, un ritual que se realiza diversas veces al año en el que en una gran hoguera se van quemando diferentes ofrendas, uno de los comentarios más repetidos era su vistosidad.

9. «Nosotros occidentales parece que damos un poco más de importancia a todo esto [se refiere a las cuestiones estéticas]. Los tibetanos cuando empiezan a hacer música, empiezan y se ha acabado, o al menos esto es lo que parece. A veces, nos reunimos y tocamos todos los instrumentos al mismo tiempo y discutimos sobre cómo puede quedar mejor (dar un poco más de potencia a las caracolas, por ejemplo, o el tambor, -golpea el tambor más en el medio porque aquí no se oye...). Ellos no sé si lo hacen pero nosotros al menos intentamos que el resultado final no te haga daño en el oído».

Evidentemente, desde el punto de vista musical, no basta el hecho de que una comunidad religiosa cuyos componentes son íntegramente europeos se sirva de música de origen tibetano para sus prácticas rituales para hablar de hibridación. De hecho, dado el valor primariamente ritual otorgado a las prácticas musicales, la comunidad intentará tratar esta música con un máximo de fidelidad, de la misma manera que se hace con los textos devocionales que incluso se cantan en tibetano. Las diferencias que podamos observar entre sus cánticos y los de otros monasterios *Sakya* orientales serán más debidas a las insuficiencias o limitaciones de tipo técnico que a modificaciones voluntariamente entendidas e introducidas. Pero ello no tiene que ser forzosamente así cuando la intencionalidad en la producción musical escapa a los imperativos de corte ritual.

En el año 1999, la comunidad creyó de interés grabar un disco con algunos de los cantos tibetanos utilizados en las prácticas litúrgicas del monasterio. La grabación, titulada *En busca de la felicidad. Cantos tibetanos*¹⁰, no estaba pensada para las prácticas devocionales propias del centro sino, especialmente, para toda aquella persona ajena al monasterio que, de una manera u otra, se interesase por la escuela budista *Sakya*. El caso concreto de esta grabación nos permite entrar de manera clara en el ámbito de la hibridización.

El disco editado consta de seis piezas, todas ellas de uso devocional excepto la última, una composición realizada por un simpatizante de la comunidad como homenaje a *Sankya Tashi Ling*. A pesar de su contenido, el disco no fue concebido de hecho para usos devocionales sino para acercar a toda persona interesada a la realidad del monasterio, tal como se explicita claramente en una nota aparecida en la revista que publica la comunidad: «[El disco] hará posible el acercamiento a muchos hogares de las bendiciones del linaje Sakyapa»¹¹. El carácter musicalmente híbrido de la grabación se reconoce asimismo de manera abierta en el texto que acompaña el disco:

«Estamos plenamente convencidos que con sólo escuchar estas oraciones seremos capaces de sentir la calma interna que estos maestros nos conceden. Para acercarlas a quienes no están habituados a ellas, se han usado instrumentos musicales occidentales, siguiendo el carácter del mensaje de S.S. el Dalai Lama, de introducir elementos de las diferentes culturas por donde se propaga el Dharma. Hemos trabajado manteniendo estrictamente la tradición conjuntamente con el compositor Abelardo Oquendo, nuestro hermano vajra, para poderos presentar este álbum».

«*En busca de la felicidad* es la unión de una tradición milenaria con los modernos instrumentos que se utilizan hoy en día para la meditación y la relajación, la música conocida como New Age»¹².

Todas las diferentes piezas, algunas de ellas de uso frecuente dentro de la vida monástica de la comunidad, son ejecutadas por el coro de monjes de manera monódica y con textos en tibetano. En el disco, no obstante, estas piezas reciben un tratamiento armónico y tímbrico completamente alejado de lo que es habitual en la práctica musical tibetana. Se acompañan

10. Oquendo Music Publishing, BMI, LCR-046CD

11. Jamyang Tashi Dorje, *Editorial*, «Sakya Tashi Ling Informa» 3, 2000, p. 1

12. Texto de la cubierta del disco.

por un sintetizador y en ocasiones también por guitarra, a pesar de que en la tradición musical religiosa tibetana los cordófonos no tienen ninguna presencia. Los característicos interludios instrumentales de los cantos tibetanos, que también se efectúan en la práctica cotidiana del monasterio, no son tomados en consideración en la grabación, y el papel de los instrumentos propiamente tibetanos tienen en ella un papel muy secundario. De hecho, en su conjunto, aparecen solamente en la última pieza compuesta expresamente como homenaje a la comunidad.

El acompañamiento de sintetizador con imitación de instrumentos de orquesta (cuerdas, flauta, oboe, etc.) ayuda a contrarrestar la característica monotonía de los cantos rituales. También con esta finalidad, en determinados pasajes de algunas piezas se recurre a la modulación, tanto del acompañamiento instrumental como de las voces, algo que no hallamos en la práctica habitual de los cantos. Especialmente interesante es la última pieza, la única que no podemos considerar devocional. En esta pieza, intervienen los siguientes instrumentos de la tradición tibetana: cuerno marino, trompa tibetana, *rgya-gling*, platillos, campanilla i tambores, entre ellos el *damaru*. En esta composición, junto a la monodía característica del canto religioso y los timbres de los instrumentos tibetanos, se ensarta la melodía de la canción tradicional catalana *El cant dels ocells*, una canción con acusados rasgos de emblematicidad para Cataluña¹³, al mismo tiempo que, además de la guitarra, se escuchan también imitaciones de instrumentos habituales de la orquesta occidental.

La presentación del disco se corresponde a los criterios habituales dentro de la producción discográfica actual. La portada muestra una foto del coro de monjes, y en la contraportada aparece la imagen del arreglista y también compositor. Este disco no se difunde mediante canales de distribución profesionales sino que se adquiere en primer lugar en el puesto de venta de objetos religiosos y librería del mismo monasterio.

Los usos de la música tibetana dentro de la comunidad budista de *Sankya Tashi Ling* constituye un ejemplo más de la siempre más acusada cultura caleidoscópica de la sociedad moderna. Evidentemente, no estamos hablando en este caso de un fenómeno masivo, pero la realidad es que en nuestra actual sociedad, además de las manifestaciones musicales que conciernen a miles de individuos, no faltan tampoco numerosos ejemplos de culturas musicales que, ajenas al *mainstream* y a la tradición local, se van estableciendo gradualmente en los ámbitos urbanos o de influencia urbana. Se trata de ámbitos socioculturales generalmente con una visibilidad muy reducida y que ocupan nichos muy concretos dentro de la cotidianidad urbana. Pero es especialmente debido a su existencia que hoy debemos hablar de la creciente pluriculturalidad de la sociedad. Los cada vez más variados grupos de inmigrantes intentan reproducir sus modelos culturales, y por ende también musicales, en los espacios que van ocupando dentro de la sociedad de acogida. En Barcelona, por ejemplo, la comunidad magrebí, pakistaní, filipina, peruana, etc., van tejiendo sus redes sociales y culturales en las que no acostumbran a faltar actividades musicales. Los procesos migratorios constituyen sin duda alguna uno de los principales factores genera-

13. Cfr. Josep Martí, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000, pp. 146-148

dores de pluriculturalidad, pero no son los únicos. El caso concreto de la comunidad budista de *Sankya Tashi Ling* en la cual se ha centrado este artículo constituye uno de estos ejemplos. En este caso se trata de un grupo autóctono que, por razones de sus creencias, ha introducido y adoptado un sistema musical procedente de una cultura diferente -la tibetana- que no entra en conflicto con su universo musical habitual sino que sencillamente, por sus funciones específicamente rituales, constituye un mero añadido. Pero este *añadido* puede a la larga reclamar también una mayor proyección social, y para esta finalidad, el grupo no duda en servirse de los mecanismos conscientes y voluntarios de la hibridación, tal como ejemplifica a la perfección el disco editado por la comunidad de *Sankya Tashi Ling En busca de la felicidad. Cantos tibetanos*.

Bibliografía citada:

- KOSKOFF, Ellen, «Contemporary Nigun Composition in an American Hasidic Community», *Selected Reports in Ethnomusicology* 3/1, 1978, pp. 153-173.
- MARTÍ, Josep, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Barcelona: Deriva, 2000.
- «Sakya Tashi Ling Informa» (Boletín informativo de la comunidad), núms. 1, 2 y 3, correspondientes a los años 1997, 1999 y 2000.