PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 4 Año 2009

Revista Anual

I Jornadas sobre Conciertos Didácticos

CONSEJERÍA DE CULTURA Centro de Documentación Musical de Andalucía

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Consejo de Redacción

ALFREDO ARACIL (Universidad Autónoma de Madrid)
MARTA CARRASCO (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS (Universidad de Granada)
MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ (Universidad de Cádiz)
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ (Universidad de Cádiz)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)

Secretaría

Mª. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS
(Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Traducción de los Abstract: DIANA KELHAM

Depósito Legal: GR- **I.S.S.N.:** 1886-4023
Lugar de edición: Granada

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordina

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
Carrera del Darro, 29 18002 Granada
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical
www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60

CREATIVIDAD Y/O PATRIMONIO: MÚSICA CULTA VS. MÚSICA POPULAR

Modesto García Jiménez
(Área de Antropología, UCAM)

Resumen:
Podemos decir, sin temor a equivocarnos demasiado, que la música que llamamos popular y/o folclórica está, o ha estado históricamente, más ligada a ciertos rituales religiosos y civiles que la música que llamamos culta. Esta realidad, y otras circunstancias históricas han determinado una pretendida 'diferencia' entre una y otra, que afecta, más allá de a sus formas de transmisión –oral para la primera y escrita para la segunda-, a la creatividad o la recreación en cada caso. Este artículo indaga en las claves que han hecho posible hablar de esta distinción.

Palabras clave: música tradición oral, folclore musical, música culta, música popular, etnomusicología, zambra.

Creativity and/or heritage: highbrow music versus popular music

Abstract:
We could say, without fear of committing too great an error, that the type of music we call popular and/or folkloric is, or has historically been, linked to a greater extent to certain religious and civil rituals than what we call cult music. This fact and other historical circumstances have determined an intended 'difference' between both types of music, beyond that of the mode of transmission –oral for the former and written for the latter-, which affects the creativity or recreation of each. This article shall examine the key areas that have made this distinction possible.

Keywords: oral tradition music, musical folklore, classical music, popular music, ethnomusicology, "Zambra" (maintainers groups Moorish musical tradition).

Toda la música, como toda actividad artística, está en principio ligada a la dimensión creativa en el ser humano. Sin embargo, la sucesiva percepción de los modos y las maneras de estas prácticas, sujetas a los referentes tiempo y espacio, o dicho de otro modo, a la historia y a la parte –civilizatoria- de que hablemos, otorgan un especial sentido que difiere y se expresa en términos distintos, tantos que hace dudar de que todas las artes, todas las músicas compartan la misma naturaleza. En esta desigualdad referencial incide sobremanera el hecho de que toda manifestación apareja, además de su pura expresión, una incursión en la esfera social, a lo que hay que agregar una pequeña corte de rasgos que la marcan y definen.

¿En qué se diferencian la música culta y la que llamamos popular y tradicional? Podríamos preguntarnos en primer término, en beneficio del planteamiento que persigue este texto y aunque signifique obviar una consideración más de fondo, por una serie abundante de matices de corte histórico e ideológico que explican cómo la modernidad ha construido esa distinción a la que quiero referirme. Una respuesta de urgencia traería a colación argumentos que tienen que ver con el deleite frente a inercia, individual o colectivo, interpretación o destreza, creación o recreación, sublime frente a ordinario, extraordinario o cotidiano, exquisito o acostumbrado, original o repetitivo, excepcional frente a consabido… los haces serían prácticamente interminables. Y, sin embargo, a la luz de una de las corrientes de apreciación teórica sobre la naturaleza de la música[1] de más fuerza en la actualidad, la que considera esta naturaleza como una respuesta inherente a la condición humana, solo podemos decir que una y otra 'modalidades' contienen un significado histórico dispar, seguramente derivado de las funciones sociales disímiles y a veces opuestas que a lo largo del tiempo -y asociadas a los lugares- han tenido que cumplir.

[1] Sin remontarnos a antiguos tratados que evocaban el sonido cósmico o la música de las esferas como un todo que abarcaba las expresiones humanas, yo valoraría como fundacional del nuevo enfoque de la música como inherencia el libro de Jonh Blacking, *¿Hay música en el hombre?*, al que acompañan N. Weinberger y otros citados en el capítulo bibliográfico. Ver, además, página 4 de este mismo texto.

INTRODUCCIÓN

Puede decirse, en este orden de cosas, que la música de tradición oral (popular, folclore, etc.) está en buena medida subsumida por la dimensión ritual, o al menos todavía muy sujeta a contextos de producción y recreación social. Es muy posible que la dimensión creativa, como he dicho, a todas luces desigual entre música culta y popular, marque esta distinta naturaleza en lo que se refiere al tipo de rituales que soportan a una y otra modalidades. La música que llamamos popular tiene que contentarse con grandes dosis de creatividad en el nivel interpretativo, mientras que la música culta o de autor ya establece con anterioridad su naturaleza creativa pues ésta ya está en su propia génesis.

Durante mucho tiempo el carácter pautado, repetitivo, de fuerte impregnación ritual se ha constituido como el principal activo de la música de tradición oral, seguramente por la fuerza de uno de los principales postulados del folclore, el rescate (los muy invocados *survivals*). Hay una larga trayectoria que une aquella propuesta decimonónica de Williams Thoms[2] con la 'incansable' e ideológica labor de la Sección Femenina y los grupos de Educación y Descanso del Régimen franquista en nuestro país. En su génesis son dos asuntos bien distintos pero la historia se ha encargado de conformar con ellos un paralelismo contundente.

La vieja propuesta del Folk-Lore, que con tanto ímpetu prendió en los ambientes intelectuales de mediados y finales del XIX consistía *a priori* en un proyecto altamente sugestivo, entre otros atractivos porque venía acuñado desde un lenguaje vivo y 'popular' –si se me permite la expresión-, de términos anglosajones, frente a la encorsetada inercia de los cultismos –ethnos, anthropos, demos, polis, civis…- más apropiados para las nomenclaturas científicas. Así lo entendió, en el caso de España, el insigne Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" y en general la corte de intelectuales y científicos que mostró su entusiasmo en los primeros años de su salida a la superficie. Pero el sueño de Thoms, que hablaba de la posibilidad de construir a partir de las formas de la sabiduría popular una historia de la humanidad, fue con rapidez engullido por el tremendo terremoto nacionalista que embargaba la Europa de esa época, y pasó a convertirse en un desentrañamiento de las raíces que construyeran una identidad nacional. El folclore se convierte entonces en una estrategia identitaria y en una casi militancia. No es difícil en este estado de cosas que la parte creativa que toda expresión contiene estuviera oculta bajo la parafernalia de consecución política. Algo parecido puede decirse de las expresiones musicales populares que están en exceso unidas a un ceremonial ritual, religioso o laico. Parece que es consustancial a la idea de ritual la de pauta, repetición y por tanto la de ausencia de espontaneidad, y en cierto modo de creatividad.

De alguna manera, y ya metidos en estos discernimientos, poca diferencia ideológico-histórica existe entre las propuestas de folclore y etnografía, por más que

[2] William John Thoms (1803 – 1885) un *miscellaneous writer* inglés que a mediados de la década de 1840 lanzó la propuesta de Folk-Lore.

ésta última todavía disfrute de cierta pátina científica y de alguna prerrogativa disciplinal. En realidad los débitos ideológicos de la 'etnología' están claros y pertenecen a un tiempo y a un espacio muy concretos: Europa en el XIX y la idea del estudio de las sociedades exóticas. Nunca se habló de la etnia parisina, por ejemplo, o de la madrileña, la catalana, la romana, etc., pero sí de la gitana, la bantú, la kosovar… es decir, el término 'etno' es cautivo de una particular ideología, decimonónica y exotista, por más que sepamos que se perpetúa su utilización por falta de una nomenclatura más 'limpia'. Así, aunque todavía parezca osado decirlo, la etnomusicología, es de igual forma deudora del mismo trayecto ideológico-histórico, si bien todos pensamos en unos presupuestos mucho más modernos en virtud de los que la etnomusicología no sólo es el estudio de los exotismos musicales, sino de la enorme corriente de música popular y de transmisión oral.

En realidad, y paradójicamente, los dos términos aludidos definirían más ajustadamente la naturaleza del flamenco -pues es verdaderamente étnico, popular y sabio-, y sin embargo, incluso desde su salida a la luz, digamos, social, también a finales del XIX, su enorme caudal creativo -estético, artístico- lo ha constituido como radicalmente distinto del folclore y lo ha encumbrado a las modalidades más sugerentes y creativas, las claramente poéticas.

ACTIVIDAD CREADORA: INDIVIDUALIDAD Y ANONIMATO

La historia del pensamiento ha tejido una dicotomía en virtud de la cual puede establecerse una distancia, la mayoría de las veces insalvable, entre dos polos que vienen definidos por los términos popular/culto, y una periferia en torno de ellos en la que giran otros como arte/artesanía, música/folclore, rural/urbano. No voy a entrar aquí en desentrañar las claves psico-sociales de tal fijación, que puede resumirse en la inclinación hacia el establecimiento de claves dicotómicas, duales, oposiciones binarias o percepción maniquea, como forma óptima de los mecanismos de pensamiento humano, sólo dejaré constancia de lo que creo una realidad, e intentaré reflexionar sobre algunas de sus inevitables consecuencias en el mundo de la música.

En la perpetuación de la dicotomía rural/urbano, residuo del viejo enfrentamiento entre lo jacobino y lo girondino que animó muchos de los postulados de la Revolución Francesa, como es claramente la consolidación de ese nuevo factor histórico que en la literatura ensayística se ha llamado 'las masas', desde A. de Tocqueville –aunque no explícitamente- y J. Ortega y Gasset hasta las últimas aportaciones de P. Sloterdijk sobre el tema, por no hablar de los clásicos y, a su vez, de las distintas reelaboraciones que la corriente romántica hace de esa dicotomía, una de las claves que actúa es la 'dificultad' de suponer al pueblo, vulgo, masa, la capacidad de crear artísticamente, aunque por contra si se le reconocen unas admirables y complejas formas de transmisión. Esto es así porque nuestra idea de arte no admite 'excesos' en el número, es decir, siempre se ha relacionado la actividad creadora con la individualidad; es más, en el mejor fundado de los criterios sobre la acción creativa es conveniente el exceso de individualización. El arte viene a ser para el pensamiento moderno la posibilidad de trascendencia del alma, de la vida interior, algo muy personal, intimo, individual, que de alguna manera sólo admite colectivizaciones en forma de corrientes o escuelas que aglutinan manojos de genios individuales. Al 'pueblo', como alma colectiva, se le ha negado siempre la capacidad artística y a duras penas se ha admitido que pueda poseer un torrente creativo, siempre matizando que se ha tratado históricamente más de un caldo de cultivo que de un factor histórico concreto. La idea de buena parte de los tratadistas sobre el arte, la literatura y la música 'popular', es que el 'vulgo' no crea sino que recrea. A criterio de los grandes de este campo –léase M. Pidal, Margrit Frenk, María Rosa Lida...- las creaciones populares son aportaciones particulares, personales, que luego son adaptadas al campo reproductor social de lo anónimo y popular. En principio, anónimo no significa carente de arte; pero su propia falta de

denominativo, a-nónimo, sin nombre, lo va a desterrar a lo ignoto, desconocido, y por lo tanto necesitado de 'alguien' que le dé razón, nombre.

Lo cierto es que cabe interpretar que la creación artística es personal y, sólo por una especie de eufemismo de conveniencia, atribuimos también esa capacidad al 'pueblo'. Esa es la idea cultista de arte, la idea renacentista que reordena la imagen del artista como personaje de la gran cultura. Hasta esa eclosión de la figura del artista y su consideración, su deslumbramiento social que se produce como digo en el Renacimiento, en coincidencia flagrante con las más enérgicas pruebas de la emancipación antropológica –ya se sabe, Copernico, la imprenta, los procesos de secularización, América...-, los creadores eran anónimos. Está claro que el arquetipo renacentista de artista se cimenta en el modelo clásico greco-latino, para el que la figura del artista se ubica en un terreno muy especial, entre el 'héroe' mitológico y el semidiós con facultades demiúrgicas.

Este análisis de las facultades creativas tiene un paradigma en los estudios sobre flamenco. No se sabe bien cómo, se dice, las formas musicales y literarias del flamenco son creaciones personales que luego se vuelcan al campo colectivo. Sin embargo, por este procedimiento resulta muy difícil, si no imposible, explicar los oscuros orígenes de esas formas y cómo prenden en ese 'campo colectivo' como si formaran parte de los sustratos prosódicos, de las maneras sintácticas elementales, de los esquemas básicos enunciativos. Pero, por lo dicho anteriormente, la historia del flamenco, oscura y misteriosa, ha hecho todo lo posible por exorcizar lo anónimo: Tío Luís el de la Juliana, El Fillo, El Planeta, El Ciego de la Isla, y todos los cantaores primitivos tienen sin duda más importancia por ese conjuro contra el anonimato que no por la propia biografía de los personajes, a la sazón, absolutamente desconocida.

EN TORNO A LA NATURALEZA DE LA MÚSICA

Como he dejado entrever con anterioridad, las últimas teorías sobre la naturaleza y las expresiones de la música parecen superar definitivamente la idea estructural-formalista de que se trata de una conducta culturalmente adquirida más que de una capacidad innata, por más que en el fondo de la idea estructuralista –claramente en el caso de C. Lévi-Strauss- las estructuras profundas compartidas en las expresiones humanas es una noción muy cercana a la de innatismo.

Las argumentaciones en este campo ganan carta de contundencia. Toda la corriente filosófica que pudiéramos identificar en torno a las tesis de H. Putnam, con la despampanante incursión de S. Pinker, el sostenido generativismo de N. Chomsky, o las últimas aportaciones de E. Trías sobre la esencia musical, junto con la encomiable obra de J. Blacking ya comentada, a lo que se unen los prestigiosos avances en la neurociencia ponen de manifiesto que evidentemente los términos en que se expresa el arte musical pueden ser -y son- arbitrarios, pero no lo es la

capacidad misma de modular como no lo es tampoco el efecto que crea la percepción de la música. Los extraordinarios avances en la neurociencia y en las ciencias del comportamiento y etología humana y animal, entre los que los relativos a la música son altamente significativos, se están convirtiendo en la más asombrosa contrastación de estas teorías.

En una conferencia que hace ya un tiempo Ricardo Canzio dictó en los Cursos Manuel de Falla[3], se nos informó a los asistentes sobre el estado de las investigaciones que se estaban llevando a cabo en una de las tribus bororo del Mato Grosso brasileño. El autor nos hablaba de cómo en uno de los ritos funerarios que analizaba, ante la imposibilidad de transcribir los sonidos de una cantinela mortuoria, en los que apenas diferenciaba frecuencia melódica ni tonal, tuvo que recurrir al sistema fonológico lingüístico y a su descomposición en alófonos, para llegar, a través de la evaluación de estos rasgos fonéticos, a una mínima conclusión de diferencia tonal; en definitiva, trabajaba aplicando el famoso esquema de Marvin Harris (propuesto anteriormente por K. L. Pike) sobre distinción de rasgos fonémicos y fonéticos, que en su transposición a hechos sociales llamamos *emic* y *etic*. Es evidente que Canzio va mucho más allá de una habilidad metodológica sustitutoria de las técnicas de trascripción musical, pues en realidad es una demostración de la teoría, muchas veces atisbada, de la connaturalidad humana de la música. En el esquema más simple posible, podríamos afirmar que la expresión musical es un producto netamente humano, pero también: en tanto que el hombre es capaz de reproducirla, en ella se reconoce como humano.

Bajo estos presupuestos, es necesario, desde mi punto de vista, ir construyendo una teoría general de la expresión musical en cuanto connatural –o congénita- de lo humano, en una aproximación parecida a la de Johan Huizinga sobre el juego –o lo lúdico- . Una teoría que establezca la proximidad de la expresión musical –la *modulatio*- con la función fática de la lengua y que ponga de relevancia la esencialidad de la función social que el canto (así como la danza) ha venido desempeñando desde tiempos ancestrales como reafirmación de lo humano[4]. Expresada como *clamo ergo sum* en uno de los vértices de la teoría de Marius Schneider sobre el asunto, éste la pone en relación con las dualidades antinómicas que originan y explican nuestra naturaleza: la luz y la oscuridad, el principio masculino y el femenino, el fuego y el agua, lo sonoro y lo mudo... Y explica, de este modo, cómo esa expresión sonora, reflejo de la *acústica esencial*, se ha constituido, muchas veces, vehículo de la comunicación con lo divino y sobrenatural, expresión de espiritualidad. En las cosmogonías de muchos pueblos

[3] XXIII Curso Manuel de Falla: "La música en España y América en la época del descubrimiento. Culturas musicales de Hispanoamérica". Universidad de Granada, Junio de 1992

[4] No he trabajado con exhaustividad el texto en el que B. Malinowski expone su idea acerca de la función fática del lenguaje, por hablar de un caso de aplicación de las teorías lingüísticas a lo social. Yo me refiero a un uso de la lengua que, más allá de su aplicación comunicativa inmediata, se puede establecer entre las funciones representativa, fática y metalingüística.

primitivos, la verdadera sustancia del universo, la inmaterialidad del origen y la voz de los dioses, se representa simbólicamente a través del sonido modulado. El canto, la música y la danza son, por ello, representaciones psicofísicas del cosmos: son cosmografías. Y es posible evocar una imagen preconsciente bellísima del hombre que domestica el grito y el ruido hacia el sonido.

Basta un ejercicio de antropología comparada para comprender su fundamento en las sociedades pretecnológicas o preindustriales de la actualidad; y sobra con evocar al cantor de versos talmúdicos, al bardo celta, al juglar, al almuédano, a las plañideras y un inabarcable etcétera, para comprender su naturaleza condicionante. De la misma naturaleza que este ejercicio sublime son todas las expresiones musicales, independientemente de su calidad artística, que forman parte de un ritual de reafirmación de comportamiento social, desde los cantos incomprensibles de mágica monotonía de los bororo, hasta la estridente combinación rítmico visual de una discoteca moderna. Cuando se habla de música como símbolo, no sólo nos referimos al hecho cultural de que unos resortes empíricos, unos sonidos o una melodía, tengan la capacidad de actuar como catalizadores de la serie de 'valores' que para un grupo social se propician como lazos o como claves que justifican una determinada conducta social.

De un trabajo de Jaume Ayats[5] sobre los eslóganes que se corean en las manifestaciones, donde con una brillante profusión de detalles de estructura

[5] AYATS, Jaume. "Troupes françaises, hors du golfe. Proférer dans la rue: les slogans de manifestation". *Ethnologie française*, T. XXII; págs. 348-368, 1992-93.

prosódico-musical analiza lo que él llama fórmulas lingüísticas con ritmo [rythmées], repetidas colectivamente numerosas veces sin utilización de una entonación unificada, y que sirven de mecanismos rítmicos análogos a los infantiles (remitiendo con ello a un trabajo del gran Constantin Brailoiu[6], de 1973, sobre la rítmica infantil), se pueden sacar como conclusiones que a través de las combinaciones fonético-rítmicas es posible llegar a una representación subliminal del grupo. Pero esto es así porque, más allá de la significación estricta de las consignas que se repiten en estos eslóganes, existe una capacidad encerrada en la esencia misma del canto que, a la manera en que nos explica Lévi-Strauss en su teoría de la 'eficacia simbólica', funciona siempre como aglutinador y proyector de una idea –reivindicación, aspiración, reafirmación-. Este potencial de la expresión musical está más cerca del canto como facultad primordial humana que de su desarrollo como lenguaje artístico, o incluso de su función como vía expresiva social; de ahí su proximidad a los sonidos y ritmos infantiles, que en su extraordinaria sencillez rememoran, y encierran en su esencialidad, esa facultad primordial. Por eso decía que el poder simbólico de la expresión musical no se sitúa sólo en unas determinadas formas rituales, sino que funciona en ellas como reflejo de una facultad esencialmente humana.

De la idea de sustancialidad homogénea de la expresión musical que vengo desarrollando no debe sacarse la conclusión de infravalorar las expresiones singulares, particulares y peculiares, pues en la diversidad reside la verdadera fuerza de los modos de entender la cultura. Como en la lengua, lo que aflora es su extraordinaria diversidad, que llamamos idiomas o dialectos, sin que por ello dejemos de comprender las claves inconscientes que conforman su naturaleza. La expresión singular se fragua en la región de las relaciones y las expresiones creativas; su sustancia no se ubica en la de la percepción, y menos en el pensamiento lógico, se produce en "la región del alma humana donde la multiplicidad de fenómenos y su carácter antinómico son aceptados, asimilados y unificados sin resistencia[7]".

EL EJERCICIO DEL PODER Y LA MÚSICA

Por otra parte, y en busca de su pleno significado social, tendremos que convenir en que la música y el baile, como otras manifestaciones evidentes de la ladera creativa social cotidiana, han sido un constante referente en el ejercicio del poder[8]. La posibilidad de aprehender y controlar estas manifestaciones ha creado siempre en el

[6] BRAILOIU, Constantin. "La rythmique enfantine. Notions liminaires". *Problemes d'Ethnomusicologie*. Géneve, Minkoff Reprint, 1973.

[7] SCHENEIDER, Marius. "L'Espirit de la Musique et l'Origine du Symbole". *Diogène*, 27; págs. 48-75, 1959.

[8] Paradigmático de este tratamiento son los textos de Gramsci. Puede verse también "Hacia una interpretación del modelo…", de Manuel Sánchez y "Entre el patrimonio y la acción…", de Modesto García, en *Música de tradición oral*. Ver capítulo bibliográfico.

Poder la sensación de haber capturado el alma social. No tengo que esforzarme demasiado en buscar ejemplos, son numerosos y cercanos. Ahí está todo el despliegue de subalternidad y medios que supuso el caso histórico de la labor de la llamada Sección Femenina de la Organización Nacional de Educación y Descanso, que a través de la institucionalización de una Organización de Coros y Danzas se apropió del enorme caudal de la música y de los bailes del patrimonio de tradición oral para dirigir hacia el Régimen político de la dictadura las expresiones 'populares' que aquellos generaban. Algo parecido se intentó también desde regímenes totalitarios respecto al arte y a la música que llamaré cultos en aras de mantener la explicación. Pensemos en el nazismo y su pretensión de impulsar un arte y una música –como también una cinematografía- neta y verdaderamente arios, o en las impresionantes y disciplinadas manifestaciones 'populares' en la antigua URSS o en cualquier otra dictadura. Claro que, en la misma senda y casi por el mismo argumento, puede decirse que la música es una de las estrategias, uno de los mecanismos de más claro efecto revolucionario y de reacción al poder establecido, y también aquí los ejemplos son claros y abundantes.

Me interesa especialmente, en este orden de cosas, es decir, la relación de las expresiones con el establecimiento del poder, una *sui generis* que consiste en una especie de reciprocidad de intereses entre las expresiones y el Estado, en la línea en que lo teoriza M. Fumaroli en sus tesis sobre el 'Estado cultural', o bien desde otra ladera las versiones sobre el *empowerment*; pero esta vez en torno al 'Estado subsidiario' visto como una de las mecánicas contemporáneas de consolidación de la autoridad –de los gobiernos- del Estado que se desarrolla en los cauces de la sociedad capitalista, global y de libre mercado: la propaganda convertida en publicidad, el control de los medios y el manejo de las expresiones culturales, y la utilización de las ayudas sociales públicas como estrategia de clientelismo político. Uno de los mecanismos de 'vasallaje' social que desarrolla el Estado subsidiario se expresa en esa presunta reciprocidad entre los 'beneficiarios' y el poder: 'tu me das cauce de actuación social y yo te doy manifestación colectiva'. Se produce una transacción, por más que los antropólogos hayamos pretendido vestirla de reciprocidad del don maussiana. Claro que, como en todos los términos de mercado, la transacción nunca es totalmente simétrica; en el sueño capitalista no es necesaria la simetría (o lo que es igual la equidad, el equilibrio) sencillamente tú 'ganas' aunque haya otros que 'ganen' más, lo cual no debe importarte porque tu parte ya está cumplida. *Groso modo* la filosofía capitalista es esa y la ley de mercado es un reflejo de ella: el mercado cubre las necesidades de muchos porque hay otros que en esa operación ganan mucho. Como quiera que sea, esa reciprocidad asimétrica es un claro mecanismo del estado subsidiario.

Recuerdo que a mediados de los años 70 [1970], cuando en España se produce la transición del régimen de Franco hacia la incipiente democracia, hubo un resurgir evidente de las 'manifestaciones de la cultura popular'. De alguna forma, quizá con ciertos matices de venganza, se activó una avalancha de exhibiciones del patrimonio de trasmisión oral, y en general de lo que definimos como patrimonio histórico no material. Es un fenómeno muy estudiado en el que convergen explicaciones

diversas: la ruptura de sometimientos y represiones sobre la identidad; la prisa por la modernización y la nueva estructura política y administrativa vislumbrada; la necesidad expresiva libre de los sentimientos, de las hablas y de los rasgos culturales; el deseo de conciliar herencia y desarrollo; la luz después del largo túnel... Inmediatamente empezaron a surgir nuevos marcos festivos y de encuentro para dar cauce a esa serie de manifestaciones que ya no se sujetaban. Nacieron festivales, encuentros, certámenes y mil formas de impulsar esta vena contenida. Había una especie de expectación implícita a todo aquel movimiento en el sentido de desconocer qué iba a suceder con la ecuación música popular/función social, y a la vez cómo evolucionaría la propia dimensión estética que tan afectada de maneras folclóricas hasta entonces estaba. Y también, aunque no de manera en exceso clarividente, nos cuestionábamos sobre cómo iba a ser la presunta subalternidad con el Estado subsidiario, por cierto, más que dispuesto, entusiasmado con estos irrefrenables estallidos 'populares'. La lección fue prístina, en dos sentidos que trataré de explicar.

Pronto nació, en la recién estrenada situación un nuevo semblante, un personaje con la misma fuerza simbólica e icónica que tuvieron las grandes figuras del pasado: el 'guión' de la cuadrilla, el vate popular, el mayordomo de la hermandad, los costaleros, incluso el cura o el sochantre, el campanero o algo parecido. Esta nueva figura era 'el concejal de cultura' (nada que ver, no obstante, con la dimensión perversa que en la actualidad ha generado la del 'concejal de urbanismo').

No es ninguna burla ni trato de darle significado e importancia a esa figura como alegoría del triunfo de las formas democráticas en la España de los 80. En principio, cuando los grupos musicales mantenedores de estos actos de nuevo cuño introducían como novedad la figura del 'concejal de cultura' dentro de un tipo de coplas llamadas 'aguilandos', que consisten básicamente en repentizar (improvisar) unas letras sobre el esquema musical, a nosotros (me refiero a los que estábamos en aquel entonces interesados en una versión disciplinar de esas actuaciones) nos pareció una chanza más, un componente más o menos ingenioso del extraordinario caudal artístico que desplegaban aquellos grupos de gente que parecían haberse quitado de encima un peso de siglos al hacer desaparecer las formas folclóricas totalitarias y de disciplina falangista que habían tenido hasta entonces. Estas formas musical-literarias, de enorme tradición en casi la totalidad de la Península, que tomaban vida entre el rigor litúrgico y la creatividad popular eran, como pude comprender mucho después, una forma expresiva contundente, una señal de gran contenido comunicativo: nada es fortuito e inocente en lo que estas coplas comprenden y expresan.

La nueva figura adoptada en las fórmulas de saludo y en escalafón social de honor que estas coplas expresan –el 'concejal de cultura'- era, en su competencia con las figuras que tradicionalmente se cantaban, una lección magistral y una metáfora del cambio que se estaba produciendo. Introducir ese nuevo personaje significaba romper una lanza en favor de aquel manojo de ilusiones puestas en el nuevo modelo político y eran además en su explícito tono irónico una llamada de atención, nada cambia sólo porque reciba nuevos nombres, y lo que es más importante ¿qué deparan los cambios precipitados? Cuando 'El Chato' o 'El Chicharra', 'Cucharón', 'Candelas' o Blas el 'Cojo' mencionaban al concejal de cultura en sus muy honorables coplas de aguilandos, respondían en primera instancia a ese toma y daca de la reciprocidad asimétrica a la que me he referido anteriormente, se había producido o se estaba produciendo una revalorización de estas formas culturales de siempre, y ese reconocimiento siempre es agradecido, se apreciaba el tesoro patrimonial musical que había pertenecido a estas gentes durante siglos, y en el referente de agradecimiento se cambiaba al cura o al mayordomo por el concejal, con todo lo que ello pueda suponer. Entre el regocijo general provocado por las ingeniosas rimas que podía propiciar el nuevo término, la novedad de la palabra 'cultura' en las coplas de siempre, algún que otro gesto de complacencia de los que ostentaban el cargo, la condescendencia de las autoridades conocedoras de la múltiple rentabilidad de aquellas criaturas culturales que subvencionaban, los más ilustrados hablaban de *performance*, y aunque en aquellas primeras veces se pensaba más en una actuación un tanto extravagante al aire libre, a la manera de los muy novedosos grupos teatrales, lo cierto es que de alguna manera se puso el dedo en la llaga del verdadero sentido de estas prácticas –operaciones- sociales, la performatividad, es decir, lo que cobra existencia *per se*, a la vez que se actualiza, que se realiza o que se hace realidad. Es en definitiva un sentido diferente al de ritual, al de repetición de pautas y modelos tradicionales de comportamiento, de recreación folclórica; lo que al estado subsidiario que rentabilizaba estas actuaciones por el lado de la cohesión identitaria o la reproducción patrimonial le traía

verdaderamente sin cuidado y a los protagonistas no: con un leve cambio en la terminología (el mayordomo por el concejal de cultura) la producción creativa no sufre la más mínima alteración.

INGOBERNABILIDAD DE LO CREATIVO

Otra de las consecuencias de este nuevo fenómeno manifestacional fue la sorprendente fuerza con que aquel monstruo dormido durante décadas despertó, haciendo gala de su incontenible caudal creativo y demostrando de manera palpable que la dimensión ritual y su clara imbricación en lo social no restaban contundencia estética ni ponían en duda su clara naturaleza creativa. Los especialistas, imbuidos en aquel momento por la estética sugestiva de ese caudal creativo, por el descubrimiento de estas expresiones tan cercanas y desconocidas a la vez, no supieron -no supimos- advertir que el sentido social no lo poníamos nosotros con nuestros análisis más o menos acertados, sino que todo estaba ahí contenido en sus posibilidades y en sus realidades –en sus realizaciones, que es el verdadero efecto performativo-, y las posibilidades de transformación de sentido las imponía la misma práctica y no la forma en que nosotros la proyectábamos (divulgábamos). Una vez más, ante nuestra mirada de suficiencia científica, el propio objeto de estudio trascendía el estudio que de él se hacía. Y esta afirmación que parece tan evidente y tajante no lo es tanto, pues la explicación estructuralista de los hechos sociales llegó a enfatizar tanto la dimensión de desvelamiento de sentido que ocultó el hecho performativo de que el sentido se produce, se realiza conforme 'sucede', y no reside intrínsecamente en el acto de referencia.

En mi mirada retrospectiva, superado el 'fragor' de la investigación de campo, creo advertir ahora en aquel procedimiento analítico lo que R. Barthes llamó a menudo la "locura sistemática del hombre", y que en esa primera etapa del descubrimiento de la evidencia semiótica ocultó la verdadera dimensión de ésta, pues creíamos en el sentido foucaultiano de la extensión intelectual como dotadora de sentido, porque nos parecía que era una exigencia, una encomienda de los propios actores sociales a los 'estudiosos' del tema, cuando en realidad su sentido social nos envolvía y trascendía a todos, unos por actores y otros por observadores. Sencillamente, habíamos seguido confundiendo esas formas de expresión medidas, contenidas, con aquella vieja percepción romántica que mira con condescendencia al 'pueblo' que crea pero que verdaderamente no conoce el alcance de su creación hasta que el 'especialista competente' la pone en 'solfa' científica. Otra cosa bien distinta es la aparente infravaloración de lo propio por parte de sus protagonistas, la poca o nula importancia que los portadores de estas exquisitas formas de la tradición –pero, sin ninguna duda, intemporales- otorgan a lo que hacen y como lo hacen. No se trata en absoluto de falsa modestia ni de humildad forzada. Es, aparte de una consecuencia de la desatención histórica por estos patrimonios y, también en buena medida, del hecho de que estas manifestaciones han estado ciertamente unidas en el pasado a formas de vida pobres y a estrecheces económicas (justamente las que provocaron la

emigración generalizada de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX), y antes que una limitación debida al desconocimiento, un componente de su dimensión semiótica, una parte ineludible de su sentido social.

Aquellas y estas evidencias estaban llamadas a limar el maniqueísmo con que esa serie de dicotomías entre distintas manifestaciones musicales construida desde la percepción moderna, a las que he aludido, aparecen. La música popular no rinde en absoluto su dimensión creativa en beneficio de su alta carga de representación simbólica y soporte ritual; mientras que, otra vez paradójicamente, la música culta se encumbra como única hacia la consideración de sustento espiritual. Ambas son expresiones cuya dimensión semiótica está referenciada en significantes distintos, y en modos simbólicos de diversa extracción, pero eso no desmiente una naturaleza creativa y comunicativa común. En paralelismo con las demás formas expresivas y receptivas, esto es, comunicativas, podría hablarse del lenguaje verbal directo y de las formas lingüísticas poéticas; incluso de matices sutiles de diferencia entre la oralidad y la escritura; o, como he hecho con anterioridad, entre arte y artesanía, etc.

¿PERO DE VERDAD EL PASADO ES TAN DISTANTE?

En mi dedicación continuada al análisis de aquellos modos musicales que tanto defraudaron desde su entendimiento como rescate de unas formas ancestrales de nuestras más profundas raíces que fue el folclore y sus recreaciones, he disfrutado con ella como interprete, he intentado seguir su rastro en busca de un significado, y puse modestamente mi pequeña aportación en lo que de tránsito de unas formas a otras me tocó vivir. Estas músicas, con sus complejas formas de manifestarse, tienen en las comarcas del Sureste español una importancia excepcional[9], precisamente porque se detecta su significado social y porque, por otras circunstancias, no se acabó de perder ese fino hilo intemporal que conecta unas épocas con otras

[9] Véase más extensamente en el último epígrafe de este mismo capítulo.

sin que se produzca una discontinuidad insalvable. Aquí se ha pasado del violín de los últimos ciegos que mantenían por pura necesidad los bailes en las puertas de los cortijos más céntricos, a las guitarras en las manos de nuestros jóvenes en apenas un parpadeo, por encima de la terrible experiencia histórica de la emigración y a pesar incluso de ese constreñimiento a que obligan las modas, los medios y el mercado.

La música me ha proporcionado momentos para poder entender ese especial desvaimiento que no deja encarar la vida con fundamentalismos, el 'dulce olvido' de lo en exceso terrenal, la presencia de lo transido. Recuerdo especialmente dos situaciones que por sí solas puede que no pasen de lo anecdótico, pero de las que en un contexto más amplio y después de tanto tiempo se puede a mi entender sacar un atisbo de conclusión:

> Andrés Quesada, el maestro de Los Cerricos[10] desde hace unos nueve o diez años, tiene una perspectiva especial, observa estos lugares desde anclajes muy personales a los que dota de pinceladas de su particular facilidad para fabular, esa facultad suya de estar a cada momento, en cada situación por banal que sea en disposición de encontrarle los parámetros del mito, el dotar lo insignificantemente cotidiano de la naturaleza de lo memorable: le da a las cosas fútiles caché de perdurabilidad. A través de su enfoque singular y a propuesta suya de ver algo realmente interesante, tuve ocasión de asistir a una velada musical que vino a celebrarse en el bar de La Pájara, en Los Cerricos, aunque se me advirtió que era una cosa repetida si no todas las semanas si lo suficientemente a menudo como para ser regular; es decir, no era una reunión extraordinaria sino más bien todo lo contrario, aquellos cuatro o cinco amigos se reunían a menudo para hacer música. El panorama que encontré al llegar al bar era inaudito para alguien que haya visto de cerca alguno de los instrumentos que generalmente integran los conjuntos populares de música en estas zonas, que son además los más corrientes: guitarra, laúd, pandero y en todo caso violín, guitarro requinto y algunos platillos de bronce. Nuestros músicos en cuestión tenían un laúd y dos guitarras.
>
> Nosotros por nuestra parte cumplimos una especie de rito de adaptación que siempre se produce cuando se entra en el bar, ya sea para jugar una partida de cartas, para tomar unos chatos, o, como era el caso, para algo más especial. Este pequeño ritual consiste, en la mayoría de los casos, en unos despreocupados saludos al total de los presentes acercándose sin demasiado interés a alguna de las mesas con partida de cartas o con corro alrededor de la botella de vino, deteniéndose como más interesado con alguno o con algunos de ellos. Se pide algo y se saluda ya con más ánimo al tabernero y te sitúas a una premeditada distancia del grupo objetivo de tu visita que da a entender lo que buscas pero sin que se muestre

[10] Una aldea del municipio de Oria (Almería), de unos 300 habitantes y unas características poblacionales singulares, en la que se desarrolló parte de mi trabajo de campo alrededor del año 2000.

a las claras desde el principio. Conforme se fueron rompiendo los primeros recelos, fingidos o ciertos, fuimos integrándonos al grupo. Yo ya había notado como era lógico el cencerreo desafinado de los instrumentos que tocaban sin ningún convencimiento pero como respondiendo a una sutil obligación tácita: o sea, no había nada mejor, y había que hacerlo. Los instrumentos estaban destemplados y faltos de sus cordajes; las pocas cuerdas que llevaban atadas de cualquier manera estaban ya muy en desuso, y por encima del desafinamiento general sobrevivía un casi imperceptible sentido de un compás lejano que podría asemejarse con la buena voluntad de los oyentes a algunas piezas del repertorio popular. Tocaban una especie de pasodobles; mazurcas y valses, también. Entrados en calor, se me ofrecieron los instrumentos con el reconocimiento de los músicos de no estar demasiado afinados y yo decliné amablemente la invitación, primero por la imposibilidad que veía de sacar partido de ellos por la disposición especial de sus pocas cuerdas y luego porque compartí desde el primer momento su voluntad firme de hacer música aun sin los más leves rudimentos musicales. El laúd era manejado por un hombre moreno de edad madura, enjuto, pequeño y de cara aguileña, que de vez en cuando hacía gestos como de haber equivocado alguna pulsación y en su cara denotaba comprensión hacia sí mismo por estar falto de práctica. El de la guitarra principal es un hombre recio y robusto, no se había quitado la pelliza, fumaba un cigarro liado de tabaco de un buen aroma y se ponía la sonanta sobre la pierna izquierda con una grácil inclinación del cuerpo que le daba aspecto de ejecutante de conservatorio, y marcaba muy a destiempo pero con gran convencimiento los golpes del compás. La estampa era increíble, le habían ganado la partida a la ortodoxia organológica, a la seriedad armónica, a la música misma, y suplían con voluntad y gestos de circunspectos músicos antiguos las evidentes carencias interpretativas.

Muchos años antes yo ya había vivido la probada facilidad de los habitantes de Los Cerricos para llevar a cabo todo un ceremonial religioso-musical sin apenas instrumentos, éstos pocos sin cuerdas; sin recordar las letras ni la melodía de las coplas que habían de interpretarse y conjuntados como buenamente podían con un coro despistado de niños, sin embargo había una atmósfera verdadera de repetición ancestral del rito: era lo que había y así había que llevarlo adelante. Fue un año de aquellos en que mediada la década de los setenta nos habíamos empeñado en volver a poner en pie toda una serie de prácticas, de costumbres, de las que todavía sentíamos el aliento muy próximo. Era anormal que algo no deseado se nos estuviera escapando irremisiblemente. Decíamos que todo aquel olvido se debía al desmembramiento social que habían ido produciendo las sucesivas oleadas de emigración económica, ya no hacían falta aquellas muestras de arte en los bailes, todo interés parecía perdido por absorción de las extrañas aceras de los barrios obreros de las ciudades destino de la mayoría de los hombres y mujeres de la tierra. No había sitio para aquellas ceremonias antiguas que todo lo más despertaban una insoportable y melancólica nostalgia. Para colmo, la televisión, las radios, los casetes… ya no hacían

falta cuatro chalados intentando mantener ese calor que se diluía en estos nuevos aires de modernidad.

En el fragor de aquella batalla contra el olvido entrábamos a saco en regiones relegadas de la memoria donde a veces todavía pervivían venerables casos de cumplimiento del rito. Tal es el episodio que trato de relatar. Nosotros éramos muy jóvenes -quizá demasiado jóvenes- y teníamos conjuntado una especie de comando anti-olvido: íbamos con la despreocupación, con la natural irreverencia de la edad y con el descaro de cierta autoridad que las clases de solfeo y un empeño en revivir las formas musicales de la tradición nos habían dado en el tema de que se trataba aquella reunión: ayudar con nuestros conocimientos noveles a rememorar al menos la melodía de las llamadas *Coplas para las misas de gozo*, un género de la tradición popular verdaderamente hermoso y que había estado sólo unos decenios antes en plena y destacada vigencia. El grupo anfitrión nos recibió en el coro de la iglesia, una coqueta nave de crucero con todos los elementos ornamentales, arquitectónicos y litúrgicos de una iglesia mayor pero en una reducción de tamaño que la hace si cabe más íntima y grácil, y en sus proporciones un prodigio de armonía. El coro es pues como un pequeño juguete, el decorado de una gran aventura infantil. Allí en aquel espacio de un sosiego reconfortante nos esperaban los componentes músicos de la cuadrilla local, rodeando un viejo armonio integrado en las reducidas proporciones del coro y del templo. La edad de los del conjunto era, sin paliativos, desigual: dos o tres personas muy mayores y otros cuantos muy pequeños; los primeros sufriendo ya los achaques del tiempo y con dificultades serias en el ejercicio de la memoria, los segundos, por el contrario, todavía no tenían los rudimentos educativos necesarios para entablar con ellos la práctica que requiere la actividad para la que habíamos sido invitados. Todo el conjunto destacaba por una candorosa anarquía, no sólo por la desigualdad de la edad que lo convertía en dos polos inencontrables entre sí, sino también por un batiburrillo instrumental en el que se mezclaban las desbaratadas bandurrias con alguna mandolina rescatada de las profundidades de algún arcón demasiado tiempo cerrado y a la que quedaban algunas cuerdas de tripa que sin duda habían pertenecido a alguna sonanta aún más antigua, los niños y niñas de menor edad portaban una suerte de uniformidad en las guitarras, como si los reyes magos se hubieran puesto de acuerdo en uno de aquellos años, todas tremendamente destempladas o al menos no afinadas entre ellas; había también en aquella extraña rondalla algunas panderetas de plástico y un venerable violín al que era imposible mover el escaso clavijero. La conjunción armónica iba a ser imposible a todas luces, pues a la dificultad de afinación entre ellos mismos había que añadir la nuestra propia. Nos disponíamos a una tarea de investigación, restauración e interpretación musical sin contar apenas para nada con un mínimo organológico aceptable. Sin embargo, había una solemnidad en la disposición de aquel conjunto, una distribución y ocupación del pequeño espacio del coro al modo de una escenografía perfectamente planificada, se notaba una predisposición al

> ritual, era la inercia de una puesta en escena mil veces repetida. La estampa era de otro tiempo, independientemente de cómo sonara aquello (se lo pueden imaginar), y en la cara de los feligreses asistentes al acto religioso no había ni el más leve rictus de sorpresa o contrariedad, muy al contrario, todo respondía a unas pautas establecidas desde un hálito histórico, se cumplían los hitos de la ceremonia sin premeditación, sin el mínimo asomo de duda, con una naturalidad que aquel 'pequeño' detalle de heterodoxia musical no iba a menoscabar en absoluto. En los ojos líquidos de los viejos se notaba la satisfacción del cumplimiento de aquella mística encomienda.

Yo no pude por menos que recordar a través de aquella escena las crónicas que relataban un momento histórico de especial trascendencia en estas tierras: la ordenación de la vida y las costumbres de los moriscos después de la conquista definitiva del Reino de Granada por las huestes cristianas y durante toda la centuria del quinientos. Rememoré mis entonces recientes lecturas sobre aquella época: los esfuerzos de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de la recién conquistada Granada, un verdadero humanista que luchó denodadamente por el reconocimiento de los derechos moriscos, y al final, simplemente, por la consideración de éstos como humanos; los textos reeditados por la Universidad de Granada sobre el Sínodo de Guadix de 1563, en el que tuvo gran influencia fray Martín de Ayala, de Segura de la Sierra, antiguo ponente del Concilio de Trento; y, en fin, todo el *maremagnum* de edictos, disposiciones, cédulas y pragmáticas para el dicho ordenamiento de la vida y las costumbres de los moriscos, muchas de las cuales –las relacionadas con los rituales musicales- recogió magistralmente Reynaldo Fernández Manzano en su libro, temprano y ameno, *De las melodías del Reino nazarí de Granada a las estructuras musicales castellanas*. Antes y después se produjo una nada desdeñable cantidad de trabajos en torno al tema que por supuesto no se agotó en esas publicaciones y que todavía hoy ocupa un importante lugar en el panorama de la investigación histórica[11]. De ello se ocuparon autores como Louis Cardaillac, Fernand Braudel, Marcel Bataillon en su ya clásico trabajo, Domínguez Ortiz, Márquez Villanueva, M. García Arenal, Bernard Vincent, González Urbaneja, Carrillo Alonso y, especialmente, Elena Pezzi; y éstos sin contar los ya afamados textos de Menéndez Pidal, Margrit Frenk Alatorre, Lida de Malquiel, y otros tantos.

Tengo presente, de manera especial, los relatos sobre la magnificencia que se intentó dar a las celebraciones del *Corpus Christi* en todos los nuevos territorios conquistados. Una fiesta de enorme repercusión social estructurada como un gran desfile de ostentación de los ejércitos triunfantes que para ser real requería en contrapeso la participación generosa de los derrotados. Sea como fuere aquellos desfiles procesionales tuvieron que ser fastuosos y fantásticos, y era muy del gusto de los propulsores de tales eventos el requerir la participación de los grupos mantenedores de la tradición morisca, fundamentalmente músicos y danzantes. Se

[11] Me ahorro mencionar a los clásicos Hurtado de Mendoza, Pérez de Hita, Mármol Carvajal…

promovían así grandes movimientos de estos grupos que acudían desde cualquier parte del antiguo Reino para participar en las más solemnes ceremonias. Las descripciones de estas fiestas y desfiles religiosos son sobrecogedoras y nos sitúan ante evocaciones de aquellos mundos fantásticos desaparecidos en la memoria de los tiempos; tienen más de rememoración de un episodio bíblico que de una celebración de la renacentista Europa que por aquellos tiempos surgía. Especialmente interesante al hilo de nuestro relato son las noticias históricas sobre otro de los actos litúrgicos que en aquella época sirvió de ensayo para la idea humanista de fray Hernando de Talavera de integrar a los moriscos del antiguo Reino de Granada en la nueva estructura social cristiana, idea que como sabemos murió prematuramente acuciada por un descarnado fervor por la limpieza de sangre, lo que costó la vida y en el mejor de los casos el destierro a miles de criaturas naturales de nuestra tierra:

En el famoso *Memorial* que hizo Francisco Núñez Muley para que se suspendiese la ejecución de la Pragmática dada contra los moriscos en 1566, entre un alegato descriptivo de muchas de las costumbres de los moriscos y su justificación, podemos leer:

> "…en tiempo del señor arzobispo don Hernando de Talavera [...] quien permitió la dicha zambra[12] acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del *Corpus Christi* […] y que habiendo pasado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ujíjar […] la dicha zambra le aguardaba en la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su Ilustrísima, hasta llegar a la iglesia, donde decía la misa, estando los dichos instrumentos y zambras en el coro de los clérigos, en el tiempo que habían de tañer los órganos, como no los había tocaban los dichos instrumentos (…)"

Está claro que se trata de un antecedente de las llamadas Misas de Gozo –sí, las mismas que hace un par de décadas nos congregaron en el coro de la pequeña iglesia rural de Los Cerricos-, y que por imponderables del destino han pervivido hasta la actualidad, incluso salvando, en su tiempo, las estrictas preceptivas del Concilio de Trento.

En realidad, en ésta, como en otras costumbres, había un estrecho parecido formal entre la tradición cristiana y la morisca, pues no en vano ésta se inspiraba en buena medida en parámetros mozárabes, lo que significa que al fin y al cabo ambas eran deudoras de una misma tradición. Las pruebas históricas de esta asociación son abrumadoras y pueden resumirse en las bases de la que yo llamo la 'tesis Simonet', que consiste en que, según este tratadista, Francisco Javier Simonet, una autoridad en la historia de la pervivencia mozárabe, el carácter masculino de las sucesivas oleadas invasoras musulmanas llevó a los varones que las integraban a tener que

[12] Zambra es el término histórico que designa a los grupos mantenedores de la tradición musical morisca.

desposarse con nativas de la Hispania visigótica y cristiana, y esta fue una mecánica que se repitió continuamente; de manera que, la que pudiéramos llamar cultura elitista árabe quedó secularmente en manos de los hombres; pero sin embargo la cultura doméstica fue siempre atesorada y transmitida por la mujeres. Este es el motivo, según la tesis que digo, por el que se conservaron de esa manera que ahora nos parece milagrosa las jarchas mozárabes, engarzadas en las moaxajas y en los zéjeles de impronta árabe, como es también la razón por la que pudo traspasarse la música andalusí, las llamadas *nubas*, en toda su integridad a los conservatorios del Norte de África, mientras que la auténtica música popular andaluza se resistió a ello y se disolvió entre otras formas vernáculas. El trascendente hecho, ya comentado, de que el primer arzobispo de la Granada reconquistada, Fray Hernando de Talavera, invitara a participar en los solemnes actos del *Corpus Christi* a las zambras moriscas de Málaga y Granada, significa, a todas luces, que el parecido entre una y otra tradición debería ser enorme y que, aún más, ambas compartían formas culturales y lingüísticas –y hasta incluso religiosas- similares.

LO URBANO COMO TRANSVERSALIDAD

Hemos visto hasta aquí algunos matices que establecen una distinción no sustancial entre la música de tradición popular y la que llamamos culta, incluyendo, aunque no explícitamente, el que seguramente es fundamental: el diferente modo de transmisión, oral para la primera y escrito para la segunda. Asunto que viene a corresponderse con el paradigma que resuelve la misma distinción entre escritura y

oralidad aplicada a la literatura en relación con los relatos orales, mitos, leyendas, refranes, etc. La música culta no sería posible, al igual que la literatura –de autor, escrita o, también, culta- sin soporte de la escritura, incluso cuando al hablar de música popular lo hagamos refiriéndonos también a la 'moderna', catalogada genéricamente también como popular (*pop*, *rock*, *blues*, *jazz*, *soul*, *raï*, *folk* y un largo etcétera). Si bien, en este caso, es importante matizar aspectos sobre su forma de transmisión/adquisición híbrida, que no viene dada hoy por los conductos transmisores tradicionales (la voz y los personajes dedicados a ello), sino fundamentalmente por la televisión y por los medios de reproducción audiovisuales, y en todo caso, por nuevas estrategias comunicativas no ajenas a la oralidad pero bien distintas de las 'tradicionales'.

No es éste el momento de entrar en profundidad en estos aspectos, que por sí solos requerirían un estudio más completo dada su enorme importancia como nuevas formas de la comunicación, pero sí me detendré en uno de los componentes que considero de mayor trascendencia: la deriva moderna hacia la generalización de comportamientos –proyectivos y perceptivos- y formas de vida que toda una larga tradición sociológica denomina urbanos[13]. Y lo haré sirviéndome de dos ejemplos: el flamenco y la música y los ritmos negros en Brasil y EEUU fundamentalmente, pero también en Cuba y en otros sitios.

El flamenco era a mediados del siglo XIX un conjunto de casi salmodias, de recuerdos melódicos, romances, tonadas, plañideras, más un puñado de modalidades festivas, cuya aparente sencillez encerraba cotas de extraordinaria habilidad musical –puro compás-; algo de enorme impronta primitiva, anclado en regiones atávicas de la memoria colectiva de los gitanos andaluces, que se veían obligados a reproducir por un mecanismo de la memoria que suplía la historia escrita de ese pueblo, algo que se correspondía con la práctica de ese potencial civilizatorio que tiene la oralidad para sustituir las crónicas escritas que existen en otros pueblos. El gitano era iletrado, sin historia plasmada en textos, de ahí que los resortes orales de la memoria colectiva funcionaran como sustituto de esa carencia, además de que era posible expresar la queja, el dolor, la tragedia de tantos siglos de persecución y de penas. Pero a su vez, la figura del transmisor de experiencias vivenciales (históricas) a través de la oralidad –en el caso que analizamos, el cantaor- era especial y singular pues unía a sus conocimientos de las oscuras fuentes de la memoria unas dotes interpretativas y artísticas innegables. A esas fuentes primigenias hay que unir la probada facilidad de absorción y recreación de formas ya existentes que el gitano atesora.

Aupado por el interés de algunos intelectuales de la época finisecular decimonónica, y por unas circunstancias socioculturales adecuadas (pensemos que en esa época se

[13] Desde R. Redfield, O. Lewis, la Escuela Sociológica de Chicago y los representantes franceses como H. Lefèvre hasta las últimas aportaciones de A. Signorelli, J. Martín-Barbero, G. Amendola, etc. Pero sin desdeñar, por su enorme importancia como aportación a la historia del conocimiento, toda la producción literaria y cinematográfica sobre el fenómeno.

desarrollaban con mucha fuerza las corrientes folclóricas, no en el sentido que hoy tiene el término, sino en el de las Sociedades de Folk-Lore, y nacía la antropología como ciencia de lo exótico, de lo extraño, a la vez que se aupaban en el panorama científico la creación de museos de curiosidades y antigüedades –germen de los de artes y costumbres populares-), como también por el despunte de una perspectiva de explotación económica, es decir, por serios visos de convertirse, por todo lo dicho anteriormente, en espectáculo, en entretenimiento de otros que pagarían por verlo (estamos también en el momento en que aparecen los cafés-cantante, el cabaret, los *music hall*), el flamenco, esos cantes y bailes de absoluto valor ritual y simbólico, sufren lo que hoy llamamos una transustancialización, es decir, dejan de significar una cosa para pasar a proyectar otra, dejan de cumplir unas funciones y adoptan otras a veces muy distintas.

Los gitanos, al contrario que otras etnias u otros grupos poblacionales reducidos a homogeneidad por el poder, o digamos que por la sociedad hegemónica, siempre habían sido urbanos, en lo que la época permitía como tal. Aunque parezca una contradicción, el nomadismo de las tribus gitanas estaba más próximo al espíritu urbano que al rural, en principio por la sencilla razón de que lo rural es un cuerpo compacto, homogéneo, si perdonáis la redundancia, corporativo; la ciudad tenía algo más de heterogeneidad, de dispersión, de masa, lo que para un pueblo perseguido significa más posibilidades de pasar inadvertido, de perderse en la confusión del río revuelto de la vida urbana. El Puerto de Santa María, Jerez, Cádiz, Sevilla, Lebrija... todos ellos eran comparativamente grandes centros de transacción, de comercio, eran centros urbanos. La secuencia que liga interpretación artística, singular, individual –son las características del transmisor oral, del cantaor-, con la posibilidad de espectáculo en un marco de vida urbano, hizo posible la eclosión de ese gran fenómeno musical con ribetes de especificidad social que es el flamenco.

El flamenco desmiente y socava la directriz moderna en virtud de la cual se establecen las distinciones entre música culta y popular, entre otras cosas porque evidencia que creatividad no es únicamente correspondiente con cultismo, y que no sólo en la escritura es posible registrar el matiz creativo. Antes bien, otorga carta de naturaleza creativa a los modos orales, destruye la certeza del emparejamiento reiterativo-ritual, y siembra dudas muy serias –que más que dudas son estremecedoras evidencias- de que existan, plenamente establecidos, los lenguajes estéticos. Además, y en esto radica su fuerza insobornable, es capaz de remitir a un origen, a una naturaleza esencial en la que los sonidos, el grito, la expresión, el silencio y el escalofrío cohabitan. Podríamos decir, en el sentido que mantiene el párrafo anterior, que la transustancialización sufrida potencia la dimensión estética en perjuicio de la ritual.

Para el segundo caso, la música negra en Brasil, voy a seguir los comentarios que Jesús Martín Barbero, profesor de la Universidad del Valle (Colombia), vierte en su artículo "Dinámicas urbanas de la cultura", en el que dice entre otras cosas que la hipótesis planteada por tratadistas de este campo es que los amos de las haciendas azucareras de Brasil negaron a los esclavos negros toda actuación social excepto la

práctica de sus ritos musicales-religiosos. A lo largo de la Historia se ha repetido a menudo este hecho de dejar a los excesivamente oprimidos una válvula de escape que suele ser la práctica de sus ritos, lo que contradictoriamente supone a la larga un peligro mucho mayor de rebelión contra los explotadores, sin embargo como medida profiláctica inmediata es muy eficaz. Los negros se agarraron a esa única práctica permitida que en aquel forzado ambiente vino a funcionar como receptáculo de todas las aspiraciones reprimidas de libertad y también como laboratorio de todas las decepciones y las tragedias del esclavismo. Así, la música, como cualquier arte sometido a la permanencia en un *gueto* dentro de un ambiente extremadamente hostil, adquiere la fuerza de tabla de salvación de un colectivo más o menos marcado étnicamente que canaliza en ella toda su fuerza por la supervivencia cultural, en este caso además por la supervivencia física. El resultado histórico de aquel episodio es todavía de alcance imprevisible, y su fuerza definitiva le es insuflada por el choque cultural, el mestizaje y la hibridación de intereses, de estilos, de expectativas... de lo que en definitiva caracteriza al tipo de interacción que llamamos urbano.

No es la primera vez que se reflexiona, y desde diferentes perspectivas, sobre la música como reflejo y expresión de los procesos históricos que nos llevan a hablar de lo urbano como un tipo de relaciones, como unas maneras de vivir y de relacionarse socialmente. Estos dos casos aquí tratados son muy representativos de esta preocupación, pero hay otros ejemplos muy claros en los que la música actúa no sólo como motor de cambios, como es el caso del "rai" en países del Magreb, sino que en muchos casos son las nuevas modalidades musicales hijas, consecuencia de esos cambios sociales. Los ejemplos más claros, en lo que a nuestro entorno cercano se refiere, son el tango argentino y el fado portugués, que asumen carta de naturaleza como géneros musicales cuando en el medio urbano concurren modalidades de otras procedencias y tradiciones para dar el resultado de esa otra totalmente nueva y específica y que es producto del nuevo estilo que impone la nueva relación social urbana.

NUEVOS CAMINOS

En el caso que yo propongo, que trata de poner en relación –de oposición, complementariedad o de la propia imposibilidad de distinción- las tipologías sociales y los modos de la música, convergen diversos haces nocionales que podemos, a modo de ensayo, arbitrar de forma dicotómica: la relación de proporcionalidad inversa según la cual la música de mayor implicación social goza de menor dimensión creativa; la individualidad creativa –el autor- frente a la manifestación colectiva –lo anónimo-; la dispersión intrínseca a los modos habitacionales urbanos que desintegra la <solidaridad mecánica>[14] y que, desde perspectivas de percepción modernas parece conferirle o no la impronta de artisticidad; el deleite estético frente a la participación ritual, o la experiencia

[14] Según la idea de Durkheim.

estética frente a la simbólica y representacional. Entiendo que las últimas corrientes avanzan hacia una esteticización de las músicas populares llamadas 'de raíz' o del sustrato folclórico, mientras que las músicas populares modernas colonizan el gusto y el mercado; y entre ambas la música clásica o culta que lucha por mantener su lugar. Supongo que las diversas circunstancias sociopolíticas de las diferentes tradiciones nacionales impondrán una evolución distinta a sus propias músicas orales y tradicionales: no es lo mismo el caso de la vigorosa música irlandesa o la norteamericana que la griega o la ucraniana.

Observando este criterio, el caso de la música de tradición oral y su evolución en España, y más concretamente en el sureste peninsular, es altamente sintomático de esta serie de relaciones dicotómicas de las que habla el párrafo anterior. Sobre todo porque en él convergen buena parte de los rasgos a los que me he referido y que ilustran esa pretendida diferenciación entre música culta y música popular que propongo.

En principio, el panorama actual de las músicas de tradición oral hay que ponerlo en relación con el desmembramiento social que sufrieron las poblaciones rurales en esa vorágine de la emigración como fenómeno fundamental en la España de las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo; el agotamiento de las formas subordinadas tradicionales de trabajo y el nacimiento del espejismo español del desarrollismo y el papel de la Sección Femenina y Educación y Descanso. Esta última, una de las más claras transustancializaciones de las expresiones 'populares', pero forzada, dirigida. Lo cierto es -y esto es algo perfectamente observable, con independencia de las lecturas cualitativas que podamos hacer sobre unas formas de vida u otras- que estas manifestaciones de la música popular que tanto significado social tenían hasta hace unas décadas, y en las que se reflejaba unas dimensiones muy importantes de las comunidades que las ponían en práctica, como son la lúdica y las de cortejo y emparejamiento, las de reafirmación de unos mismos modos de convivencia, la reproducción constante de rasgos de identidad... han sufrido una transformación profundísima, y no sólo en sus formas, que también, sino en el sentido social que las hacía vivas, en su propio significado, en su naturaleza misma. Ahora esas manifestaciones no son posibles sin público, sin espectadores –antes lo eran sólo con participantes-, su puesta en escena satisface sólo un ego pretendidamente creativo; en realidad solo se hace imitando los modelos de *show* televisivo. Se dan dos coincidencias muy a tener en cuenta: por un lado, se reproduce el modelo de *performance* que imponen los medios de comunicación, y, por otro, se entabla un juego de reciprocidad y contrapartida con el *establishment* que tutela y subvenciona los nuevos escenarios de la música popular, en el sentido de esa alimentación de ida y vuelta que es la disponibilidad organizativa por un lado y la gozosa participación de la gente por otro, en la que ambos se benefician mutuamente. Pero es que, hasta en otra vuelta de tuerca más que hoy es que los jóvenes se apropien de esas músicas y la usen fuera de los circuitos impuestos, es decir por el puro placer de hacer música, de pasárselo bien, la tendencia no sería volver a las raíces, a lo auténtico, como cabría pensar en ese retomar la música, sino que por el contrario es otra reafirmación de este avance hacia las claves urbanas, pues la música se reutiliza aquí

como un desafío y como un aglutinador eventual, transitorio, sin intención de perpetuar nada: hoy puede ser esto y mañana otra cosa bien distinta. Es decir, contiene y proyecta las características de las que hablamos para referirnos a la naturaleza de lo urbano, y de paso a las de los nuevos rituales de la contemporaneidad. El primero, según el argumento que mantengo, lo acerca a los mecanismos creativos y estéticos, y los segundos a su contexto de nuevo sentido.

Vengo a poner de evidencia algo que M. Augé manifiesta acerca del carácter del ritual en esa especial tensión entre alteridad e identidad que en él se da (frente a esa otra dicotomía entre estructura y comunidad señalada por V. W. Turner). En los rituales modernos que la música tiene presencia el plano de la alteridad hegemoniza el sentido, y lo hace desde al menos dos lados que se solapan e interactúan. Por uno, el hecho de que la actitud de los que allí están y actúan ya no viene provocada por la necesidad de congregación o de representación simbólica que tiene todo ritual, o que creíamos apreciar en ellos, sino que ahora se trata de una presencia cargada de voluntariedad. Voluntad en el sentido físico y metafísico, es decir no existen lazos de inercia social más que aquéllos que designan un elemento cultural lo sacan de sus marcos tradicionales y lo traen a la actualidad como útil de un acto por el gusto mismo del acto. El acto por el acto... y, hasta, el rito por el rito. Y sin embargo, aunque pueda objetarse que no, lo siguen siendo: son rituales de la modernidad, cargados de sus especiales características de eventualidad y transitoriedad. Pueden existir aquí serias objeciones sobre la idoneidad de hablar de rituales –aunque sean de la modernidad- sobre todo al relacionar tanto sus aspectos formales como por sus finalidades con las características canónicas de ritual. Lo claro es que seguramente con otros aspectos y otros fines, y hasta con otras características componenciales, lo que se pone en juego en estos "universos de reconocimiento" según la afortunada terminología de Augé (1994, en español 1998) es esencialmente lo mismo en unos casos (los de la modernidad) y en los otros (los estudiados tradicionalmente por la antropología). Se trata de otra lectura de la relación rito/mito en la que está fundamentada su propia definición, y en la que esa tensión entre alteridad e identidad viene a resolverse en una identidad de intereses, y de intereses circunstanciales que tienen su lugar y sus momentos entre una identidad relativa (en el sentido en que son diversos sus niveles) y una identidad momentánea (como consecuencia misma de ese relativismo). El mito es claramente una referencia patrimonial, es decir, está constituido por aquellos rasgos que hemos venido conformando como una pertenencia que podemos utilizar como argumento y como proyecto identitario.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Th., 2003, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal

AUGÉ, M., 1998, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa

AYATS, J., 1992, "Proférer dans la rue: les slogans de manifestation", en *Etnologie française*, T. XXII

BLACKING, J., 2006, *¿Hay música en el hombre?* Madrid, Alianza

BOULEZ, P., 1990, *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila

BRAILOIU, C., 1973, "La rythmique enfantine. Notions liminaires". *Problemes d'Ethnomusicologie*. Géneve, Minkoff Reprint.

CHOMSKY, N., 2003, *Sobre la naturaleza y el lenguaje*, Madrid, Cambridge U. P

CRUCES, F. & otros (eds.), 2001, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta

FERNÁNDEZ MANZANO, R., 1985, *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas…*, Granada, Diputación

GARCÍA JIMÉNEZ, M., 1998, "*Homo modulans*: sobre dinámica musical", en Molina, P. y Checa, F., *La función simbólica de los ritos*, Barcelona, Icaria

GARCÍA JIMÉNEZ, M. (Coord.), 2008, *Música de tradición oral*, Almería, IEA

GRAMSCI, A., 1971, "Observaciones sobre el Folklore", en *Cultura y Literatura*, Barcelona, Península

HERRERO, G.: *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz.* Granada: Editorial Don Quijote, 1991

JANKÉLEVITCH, V., 2005, *La música y lo inefable*, Alpha Decay. Barcelona

JUSLIN, P. & SLOBODA J. (eds.), 2001, *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford University Press

LÉVI-PROVENÇAL, E., 1969, *La civilización árabe en España*, Madrid, Espasa Calpe

MANNING, Frank E., 1985, "The performance of politics: Caribbean music and the anthropology of Victor Turner", *Anthropologica* 27(1-2):39-53.
----------, 1988, "Anthropology and performance: The play of popular culture", *Play & Culture* 1(3): 180-190.

MARTÍN-BARBERO, J., "Dinámicas Urbanas de la Cultura", en http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm

MARTÍN MORENO, A., 1985, *Historia de la Música andaluza*, Sevilla, EAU

PERETZ, I. & ZATORRE, R. J. (eds.), 2003, *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press.

SCHENEIDER, M., 1959, "L'Espirit de la Musique et l'Origine du Symbole". *Diogène*, 27.

SLOTERDIJK, P., 2001, *El desprecio de las masas*, Valencia, Pre-textos.

TRÍAS, E., 2007, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Círculo de Lectores

VALLS, M., 1980, *Para entender la música*, Madrid, Alianza

WEINBERGER, N., "Music and the Brain. What is the secret of music's strange power?", en *Scientific American*, November 2004

Descripción del reino de Granada bajo la dominación de los naseritas: sacada de los autores árabes y seguida del texto inédito de Mohammed ebn Aljatib por Francisco Javier Simonet. Madrid: Imprenta Nacional, 1860

Los moriscos del Reino de Granada: según el Sínodo de Guadix de 1554 / Edición de Antonio Gallego Burín, Alfonso Gámir Sandoval 1968. [Reedición facsímile con estudio preliminar por Bernard Vincent, 1996] Universidad de Granada