

Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking

Jessica Gottfried Hesketh

INTRODUCCIÓN

Quisiera empezar por decir que John Blacking me parece un escritor y pensador extraordinario del cual he aprendido mucho. En cada revisión de sus textos se puede percibir con mayor claridad la profundidad de sus conceptos. Uno de sus planteamientos más importantes y reiterados señala que la música es inalienable de su contexto social; esta afirmación puede entenderse de diferentes maneras, todas con el mismo significado, pero con niveles de profundidad distintos. Al final de su libro *How Musical is Man?* se muestra como un investigador que no sólo permite la autocrítica en todas sus obras, sino que vincula el sentido y el sentir de la música a las necesidades humanas, tanto biológicas como sociales e incluso históricas. Ante preguntas como ¿qué es la etnomusicología?, ¿qué sentido tiene su quehacer científico?, ¿cuál es su objeto de estudio? John Blacking propone una forma de hacer ciencia de manera integral, con lo que da a esta disciplina un sentido, una dirección.

El título de este artículo quizás es pretencioso, pero antes que exhaustivo busca ser una guía de preguntas para plantear en una investigación. Lo que intentaré hacer es retomar los conceptos principales de su obra con la intención de dar continuidad a su búsqueda e inquietudes. Él lleva a cabo su investigación, plantea hipótesis y planteamientos en torno a la cultura *venda*, sin embargo los problemas que se propone resolver tienen que ver con la música como fenómeno humano, social y cultural de todas las culturas del mundo. Asimismo, los temas que trabaja y su manera de abordarlos se

han convertido en premisas que delimitan y ayudan a dirigir el quehacer científico de la etnomusicología.

Mi investigación se lleva a cabo en un contexto muy diferente al lugar en el que viven los *venda*, pueblo sudafricano con quien trabajó Blacking. Pero si la música y sus fenómenos son innatos a la psique humana y si Blacking propuso una forma de ver que se acerca al entendimiento de la música como una característica de la naturaleza humana, entonces es coherente transportar sus conceptos al contexto del *fandango* del sur de Veracruz.

Empiezo por exponer lo que Blacking define como “música”, a continuación expongo lo que Blacking espera de la labor del etnomusicólogo y cierro el primer apartado con su postura en cuanto a la terminología para referirse a la música del mundo y la diversidad de formas musicales que existen. En el siguiente apartado presento un resumen y explicación de las premisas de algunos de los conceptos recurrentes; las estructuras profundas y superficiales; la organización de principios extramusicales o no-musicales; la relación de la música y el lenguaje natural; la función de la música; y por último el concepto de identidad. Aunque Blacking no lo desarrolla, hace mención de aspectos de la pertenencia, de la *vendidad*, del ser *venda* o no serlo. Decidí agrupar estas afirmaciones en un apartado sobre la identidad, aunque advierto que dicho tema es de suma complejidad y no cuento con los elementos para desarrollarlo a profundidad. En el tercer apartado presento algunos temas derivados del trabajo de campo y la manera como podrían ser abordados desde el modelo que describo antes.

¿Qué es la música?

Uno de los temas que interesan a este autor y que considera fundamentales en la etnomusicología es la comprensión de las categorías nativas; una de ellas, variable de una cultura a otra, es lo que define un grupo social particular como música. Si vamos a hablar de John Blacking habría que empezar por decir que para él la definición menos ambigua de lo que es música es “la ordenación humana de sonidos”. En la música participan tanto los creadores como los escuchas y ambos ordenan los patrones sonoros según su formación cultural. Cada individuo ordena, distingue e interrelaciona el sonido según estructuras mentales que responden a las estructuras sociales sutiles que aprehende al ser parte de una sociedad particular, la cual a su vez clasifica y nombra la música según criterios previamente consensuados. Tanto el escucha y el músico como el compositor responden a un comportamiento estructurado en el cual el orden y la estructura musical de cómo ejecutan, componen o escuchan se encuentra en la mente antes de estar en la música.

Desde esta perspectiva la apreciación musical e incluso la ejecución no necesariamente requieren del estudio metódico de teorías musicales estandarizadas. La complejidad técnica de la ejecución, la armonía y otras categorías que sirven para calificar y clasificar una pieza musical pasan a un segundo plano si consideramos que todas las formas de música son resultado de las estructuras sociales de la cultura que las contiene y cada una engendra formas musicales particulares entendibles por aquellos que conforman esa estructura social. Por esta razón no hay formas musicales superiores ni inferiores, sólo hay sociedades que permiten mayor participación en la música, o en cuya organización social la música juega un papel prioritario, u otras más excluyentes o sociedades con mayor o menor variedad de formas musicales.

La tarea del etnomusicólogo

Para Blacking la ciencia de la etnomusicología debe responder al porqué y cómo de los fenómenos musicales. ¿Qué es la música? es una pregunta recurrente. Un conjunto de análisis exclusivamente musicales y el hecho de desmembrar obras musicales aisladas de su contexto social y los fenómenos sociales que las engendraron dará por resultado un conjunto de datos y conclusiones generalmente erróneas. Quedarse sólo en el nivel de un análisis musical jamás podría explicar el contenido de un pieza, ni podría explicar la razón por la que se prefieren ciertas escalas, la función expresiva de

la música, ni el significado de la música para los miembros de una cultura.

Los análisis musicológicos de las obras de grandes compositores europeos suelen tener la pretensión de vislumbrar lo que pensaban o sentían los grandes compositores con el solo hecho de analizar las partituras. Algunos musicólogos aun llegan a plantear universales en el significado de ciertas secuencias de intervalos partiendo meramente de las partituras de compositores de diferentes momentos históricos a través de la teoría musical actual, que es a su vez resultado de un largo desarrollo histórico. Para Blacking los análisis de este tipo carecen de validez y son irrelevantes a nuestra ciencia en tanto no se hable del contexto social en el cual se desarrollaba el compositor. ¿Cómo se puede hablar de lo que sentía un compositor al componer una obra si no se toma en cuenta su estilo de vida y el momento histórico en el cual se desenvolvía? Se deben tomar en cuenta las convenciones estéticas del momento de componer una obra, se debe considerar que hay mucha música que nunca fue registrada y que influyó a todo compositor. Entonces para Blacking el etnomusicólogo debe recurrir en la historia de la cultura que investiga complementariamente al análisis musical actual para así poder aproximarse a entender la psicología de los músicos como parte de una sociedad. Blacking mira los fenómenos musicales desde un punto de vista etnológico, es decir, observa primero el presente, lo observable, para luego conocer la historia en función del presente y no al revés.

La tarea del etnomusicólogo es preguntarse por qué y cómo un estilo musical particular se comporta de una manera determinada; conocer el contexto de donde surge la música y relacionar la vida social y la cultura de un pueblo con la música que produce. Al realizar este tipo de trabajo el autor afirma que es posible acercarnos al porqué de la elección de ciertas escalas y a los patrones de orden sonoro que siguen los ejecutantes o compositores de cualquier género musical.

La música del mundo

Las teorías que afirman que la evolución de la música muestra que en un principio se ocupaban escalas diatónicas, luego pentatónicas y conforme evoluciona la cultura se desarrolla el uso de escalas heptatónicas, están equivocadas. Para demostrarlo Blacking muestra un par de ejemplos, como la música de China, donde se desarrolló la preferencia por una escala pentatónica después de haber conocido el uso y existencia de escalas “más grandes y mejores” (Blacking, 2000, p. 57). Asimismo los vendá usaban un xilófono heptatónico y flautas heptatónicas mucho tiempo antes de adoptar las

flautas pentatónicas de sus vecinos los pedi (*ibid.*) Para Blacking comprender los orígenes de la música es irrelevante en tanto esta investigación no ayude a explicar los fenómenos actuales, que los datos históricos no sean relevantes para entender con mayor profundidad la ordenación humana del sonido.

En el libro *¿Qué tan musical es el hombre?* hace una analogía entre la música europea y la africana. Afirma que la polifonía de la antigua música europea no es diferente a la polirritmia de la africana, pues en ambos casos cada individuo sostiene una melodía o ritmo diferente al de los demás músicos que tocan a un tiempo. La diferencia estriba en que la polifonía europea muestra variaciones melódicas “verticales” mientras que la polirritmia africana muestra variaciones rítmicas “horizontales”.

Blacking también rechaza la noción de una escala precisa que responde a leyes físicas del sonido. Quizá la escala que

conocemos en el mundo occidental no necesariamente responde a fenómenos físicos, puesto que las elucubraciones de la ciencia, que predica verdades absolutas, son consecuencia de una forma de entender y clasificar el mundo que está previamente determinado por una cultura.

Este investigador rechaza la noción de “música étnica”, “música folclórica”, “música popular”, “música culta”, etc., pues antes que tales definiciones etnocéntricas él propone que las distinciones entre diversas formas musicales se hagan con base en lo que las diferentes culturas consideran música o no-música. Otros autores proponen hablar de “las músicas” en plural, para no perder de vista la diversidad cultural del mundo.

Para Blacking no hay formas de música superiores o inferiores, sólo culturas en las cuales la música es participativa o culturas donde la música es excluyente. Es decir, como afirma el autor, el precio de ser parte de una cultura

que presume la complejidad de ejecución y composición de sus formas musicales es que la participación de la población general se limite a escuchar, mientras que en sociedades donde la música es menos compleja todos pueden participar y gozar de la música en sus vidas cotidianas. Por supuesto que esto no significa que en dichas sociedades no haya personas que tengan aptitudes excepcionales y que, dependiendo del sistema musical de esa sociedad particular, puedan desarrollar sus habilidades musicales de acuerdo a ese contexto y a esa sociedad.

En la sociedad occidental, por ejemplo, dedicarse a la música implica tenerla como profesión y esto a su vez supone competir por espacios limitados y manipulados por los medios de comunicación. En la sociedad vendeda, en cambio, la música es, según Blacking, prácticamente obligada e incuestionable para todas las personas, pues gran parte del quehacer comunitario gira en torno a ella. En México también hay regiones culturales donde la música es parte de la vida cotidiana y hay formas musicales en las cuales pueden o en ocasiones deben participar todos los integrantes de la comunidad. Un ejemplo de sociedad mexicana sumamente musical, en la que se lleva a cabo un evento abierto e incluyente, es el son jarocho del sur del estado de Veracruz.



El fandango jarocho es un evento incluyente en el que se incita a participar a los miembros de la comunidad desde pequeños. Desafortunadamente las condiciones económicas y políticas actuales limitan que el fandango y la forma de vida que éste conlleva se desarrollen libre y espontáneamente. Sin duda podemos afirmar que en el pasado este tipo de encuentros musicales eran más abundantes que ahora, pero sobre el tema de las transformaciones y condiciones socioeconómicas no ahondaremos en este momento. Lo que es de interés, por ahora, es que aún existen comunidades o familias en las cuales la música es de todos y para todos y el encuentro y diálogo comunitarios parte de la vida.

ALGUNOS CONCEPTOS QUE EXPONE BLACKING

Estructura latente-estructura manifiesta

Para desarrollar el concepto de estructura latente, Blacking retoma al lingüista Noam Chomsky. Puesto que Blacking no la explica a profundidad considero necesario exponer aquí lo que entiendo por estructura profunda y superficial o, según la variedad de traducciones, estructura latente y manifiesta, respectivamente.

La estructura latente del lenguaje se refiere a la sintaxis, es decir a la forma gramatical de construir oraciones, que son al fin y al cabo ideas. Chomsky plantea que la estructura latente, universal a todas las lenguas y por ende al ser humano, es la lógica profunda que hace que al hablar se ordenen los conceptos de una forma particular. Esto quiere decir que a través de ella se hace la elección de colocar el sujeto antes del predicado o después; además permite al individuo saber qué artículos colocar y dónde. La entiendo como la estructura que, según la cultura o contexto en que un individuo aprende una lengua, se reproduce de acuerdo a cómo se aprendió y asimismo los semejantes del individuo la comprenderán al escucharla. “¿Por qué no podemos ordenar un conjunto de adjetivos de manera arbitraria? ¿Cómo sabemos cuáles están en el orden correcto y cuáles no lo están?”

Una explicación del tema publicada por la Universidad de Massachusetts señala que es:

la estructura que provee la información básica de quién le hizo qué a quién. Por ejemplo, en una oración como “¿María a quién vio?”, la estructura profunda es la estructura que representa el hecho de que el verbo “ver” toma un sujeto y un objeto, “María” es el sujeto y “a quién” es el objeto. La estructura básica se mantiene

independientemente del enfoque, tema o forma. Entonces las siguientes oraciones son esencialmente lo mismo:

¿Vio María a Juan?

A Juan es a quien María vio.

María fue quien vio a Juan.

A Juan, María lo vio.

Blacking toma el concepto de la estructura latente del lenguaje y lo transporta a la música, quedando entonces su definición de la siguiente manera: “[la estructura latente] determina qué sigue en una melodía y cómo una nueva idea puede ser expresada en la música, cuántas veces será repetido un patrón en cierta ocasión y por qué”.

Por otro lado ésta es su definición de estructura superficial o manifiesta: “[La estructura manifiesta es un conjunto de] convenciones culturales, la elección de escalas, modos, instrumentos, ensambles vocales y el reunir músicos, instituciones...”

Con estas explicaciones vemos cómo Blacking fundamenta que todo el comportamiento musical está estructurado bajo una lógica culturalmente dada. La música no es un lenguaje, sin embargo su analogía con el lenguaje radica en que comunica mediante una estructura y una interpretación semántica condicionadas por una estructura profunda, la cual a su vez está condicionada por el contexto cultural. La estructura superficial no requiere de mayor explicación, ésta se refiere, como señalo en la cita anterior, a lo que se presenta como evidente en la música. Es decir a las convenciones sociales explícitas, observables, tangibles, hasta cierto punto, teóricas, en su caso o que se hablan, el nombre y forma de una escala particular, sus características, el tipo y ordenación de cuerdas, etcétera.

La organización sonora del ser humano está opuesta a la organización social; el orden y estructura de la percepción; al orden y estructura de la cultura. Para cualquiera de las formas de ordenamiento de la mente humana y de la realidad social es necesario pasar por todos los niveles y, como un sistema, la transformación de cualquier elemento influye en los demás.

Para el etnomusicólogo, dice Blacking, una pieza musical o su estructura es una herramienta analítica para entender la estructura de patrones culturales. El etnomusicólogo puede usar la estructura superficial de una forma musical, entender su estructura, relacionarla con el contexto, para poder hablar acerca de la estructura profunda, que, por cierto, no afecta

únicamente la ejecución y composición musical sino diversos aspectos de la forma de ordenar la realidad.

Principios de organización no-musicales

Hay niveles en la cultura en que se expresa la estructura profunda; no son forzosamente musicales ni se encuentran en el ámbito del lenguaje, éstos son: la ordenación del espacio, las convenciones estéticas, la ordenación de la cultura material, el lenguaje corporal, etc. Son aspectos de la cultura que influyen y son influidos por estructuras profundas, son principios de organización *no-musicales* o *extramusicales* que afectan directa o indirectamente a la música. Un ejemplo de Blacking es la elección de la distancia entre las perforaciones de una flauta, que condiciona la organización de tonos y la escala que una flauta emite. La estructura profunda lleva al constructor de un instrumento a plasmar en él sus criterios, condicionados por la estructura profunda, y el resultado, los tonos y escalas que emite dicho instrumento, son ya del ámbito de la estructura superficial.

Otro ejemplo puede ser la guitarra frente a otros instrumentos de cuerda con afinaciones diferentes. Si se puntea la guitarra para componer una pieza, el resultado, por el orden de la afinación de las cuerdas, y la comodidad de las posiciones de los dedos, será una melodía que refleje la lógica del instrumento. Del mismo modo, si un músico compone una pieza en un requinto jarocho, cuya afinación de cuerdas tiene una lógica propia, correspondiente con la cultura que creó el instrumento, la composición será distinta, pues el instrumento ofrece posibilidades diferentes a la guitarra española. Tanto la construcción de un instrumento como su ejecución estarán condicionados por la estructura profunda. Los principios de organización que rigen a una guitarra son diferentes a los principios de organización que rigen a un requinto jarocho, la afinación como tal pertenece al ámbito de la estructura superficial, pero lo que ha llevado a lauderos y músicos a construir y afinar cada instrumento de una manera particular pertenece al ámbito de la estructura profunda.

Otro medio de expresión en el cual la estructura profunda refleja los principios de organización de una cultura es en el cuerpo. La forma de bailar, la respuesta a diferentes tipos de ritmo o tipos de música está condicionado también por la estructura latente que ordena el universo de cada sociedad. El ritmo de la fiesta *dombe* de la cultura venda requiere que las mujeres que tocan los tambores permitan que sus cuerpos respondan libremente a la cadencia de la música, esa libertad del cuerpo y su forma de interiorizar el ritmo está condicionado por la estructura profunda de su cultura. El tema del cuerpo

como contenedor de ideología y como medio expresivo de la cultura es un tema recurrente trabajado por diversos autores desde distintos enfoques, entre ellos Alfredo López Austin en México o Galinier en París, por mencionar algunos.

La música y el lenguaje

Para Blacking la música no es un lenguaje, pero es como un lenguaje en su forma de ser estructurada. También es como un lenguaje porque comunica pero, como todo idioma, sólo comunica a quienes están preparados para entenderlo, a quienes conocen su vocabulario y estructura. Entonces, la música, lejos de ser un lenguaje universal requiere que quienes lo expresan y quienes lo perciben o escuchan cuenten con la preparación y conocimiento para comprender los mensajes de esa forma musical particular. Dichos mensajes son abstractos: las notas, los tonos y los ritmos tienen un contenido, pero este contenido no puede ser traducido al lenguaje natural, pues el contenido sólo se entiende en términos musicales. Para comunicar música hay que entender música, igual que para hablar una lengua hay que entenderla, conocer su estructura, sus reglas y las pautas que la distinguen de otros lenguajes musicales.

Con respecto a este tema Blacking, sin menospreciar el valor comunicativo abstracto de la música, se pregunta si no será el contexto y la actividad social lo que comunica y no necesariamente el conjunto de sonidos. Si vemos que para Blacking cualquier forma musical aislada de su contexto carece de mensajes y de significados, entonces podemos entender que la música particular de una cultura comunica mensajes a los miembros de ésta, quienes se desarrollan no sólo en un evento musical dado, sino en todos los componentes de la vida social y cultural del grupo que produce esa forma musical. Para las personas ajenas a dicha cultura los mensajes estarían vacíos de significado o bien su significado estaría deformado por su propio filtro cultural, no solamente porque su manera de ordenar el sonido es diferente sino porque el contexto cultural y la experiencia social de la música le son ajenos. En el siguiente apartado incluyo algunos ejemplos sobre este tema.

Por otro lado, donde se encuentran lenguaje natural y lenguaje musical es en la terminología para hacer referencia a la música, los términos que sirven para describir las convenciones, la construcción de instrumentos, la organización social, los tonos, afinaciones, escalas, canciones o piezas y demás aspectos de la estructura manifiesta o superficial de la música. Otro ámbito que el lenguaje natural abarca es la descripción de los sonidos emitidos, éstos son meras formas

de traducir al lenguaje natural las experiencias emocionales expresadas en la música.

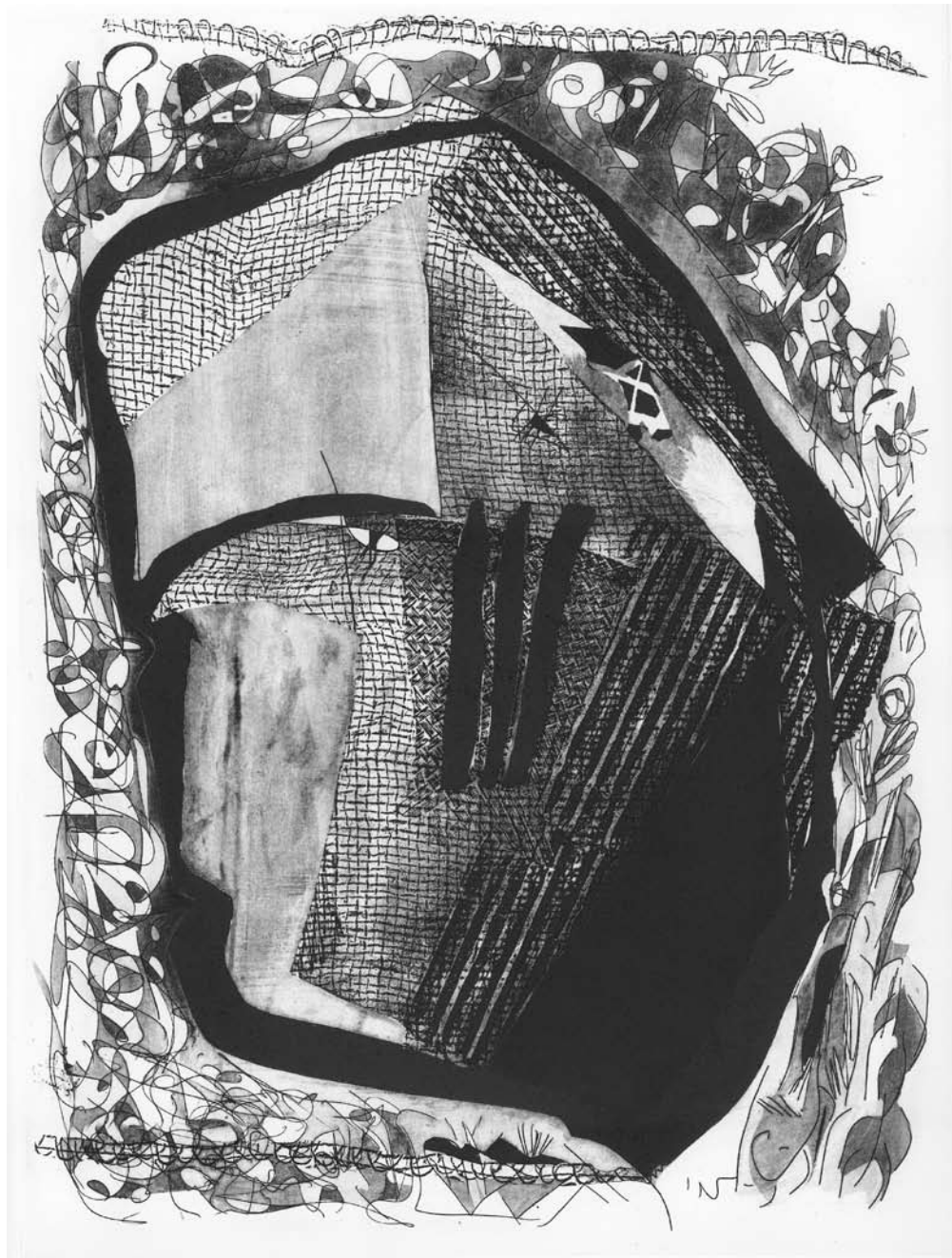
Otro nivel donde se interrelacionan el lenguaje y la música es el canto. En los cantos vanda los versos en un principio son verbalizados, como la enunciación de un texto hablado a lo largo de la narración, conforme la música se asienta e incrementa su intensidad, dicho texto se convierte gradualmente en canto. Esto ocurre no solamente en la música vanda sino en todas, incluso la jarocho. Del canto y su cercana relación al habla se puede deducir que la estructura que los conforma es similar, pero esta similitud no implica que formen parte del mismo lenguaje. Este ejemplo es sólo una manifestación de la cercanía entre ambas formas de comunicar.

Función de la música

Aunque la preocupación de Blacking y lo que él considera que debe ser el foco central de la atención de un etnomusicólogo es la forma y el contexto de un tipo de música, qué *es* la música y no los *usos* que se le dan ni para qué puede servir, la función de cohesión que tiene no debe ser obviada, pero más que ser foco de análisis, puede servir como un vehículo que lleve al investigador más allá de la forma evidente. Si el etnomusicólogo va a analizar la música para explicar un sistema musical como una parte relacionada a otros sistemas sociales, la función de la música, sobre todo en cada contexto social es muy importante.

La función social de la música suele ser la cohesión, reafirmar o relacionar más cercanamente a los integrantes de una comunidad con ciertas experiencias que cobran significado en su vida social y dan sentido a su experiencia cultural comunitaria. El contexto particular de cada forma musical puede considerarse como una *arena* donde se permite expresar posturas políticas, inconformidades, conflictos, desacuerdos, reconciliaciones y otros temas delicados que en el lenguaje cotidiano y en las relaciones sociales fuera del contexto de la música podrían ser juzgados, prohibidos o llevar a mayores conflictos. Sin embargo, antes de asumir la función general necesitamos

conocer la función de la música para los ejecutantes y para los escuchas. Hay temporadas en las cuales se toca un tipo de música o un conjunto de piezas que aluden a ésta en particular, en otro momento esas piezas no se acostumban



o incluso se prohíben. Hay piezas o estilos que no pertenecen a un momento circunscrito sino que sirven para que los músicos desarrollen su estilo o puedan componer piezas que no se relacionen con ninguna ceremonia particular.

En la sociedad vanda podemos ver varios ejemplos de formas musicales que son específicas para un evento particular, ya sea la iniciación de las mujeres u otras celebraciones rituales para los cuales hay un conjunto de piezas definido, fuera de dicho contexto ritual esas piezas no suelen ser ejecutadas

por nadie. Esto mismo lo podemos encontrar en México, uno de tantos ejemplos es la semana santa cora. En el estado de Nayarit se sabe que cuando en todo el pueblo los niños y muchachos empiezan a tocar las flautas de carrizo y los tambores es porque ha comenzado la temporada de cuaresma; el último día de la semana santa se guardan las flautas y tambores y no se vuelven a escuchar hasta el miércoles de ceniza del año entrante.

En Veracruz un ejemplo similar está en Santiago Tuxtla durante el ciclo navideño, desde el 12 de diciembre hasta el 2 de febrero se escuchan las pascuas, después del 2 de febrero no se deben tocar porque es de mala suerte, una manera de prohibición. Cuando inician las pascuas se le canta a la Virgen de Guadalupe, cuando se acerca la navidad se le canta al niño Dios y a la Virgen, en el año nuevo se le canta al viejo, para el 6 de enero nuevamente se canta al niño Dios y se termina el ciclo en el día de la Candelaria. La melodía de los cantos en cada parte de la temporada es la misma, los versos son los que varían ligeramente y las actividades y ceremonias en las casas, en la iglesia o en las calles también se van transformando, así como las decoraciones de las casas; por ejemplo, el momento en que se quita el nacimiento coincide con el término de las fiestas y es entonces cuando se dejan de cantar y tocar las pascuas.

La forma de la música: precisión, sentimiento y expresividad

Aunque tengamos la costumbre y nos parezca incuestionable que el proceso de creación musical pertenece al área de las artes, Blacking aclara que esto no es necesariamente aplicable a todas las culturas, ni a todas las formas musicales, pues algunas sociedades ubican el proceso musical en el área del parentesco o de organización económica o social.

Podemos ver el ejemplo de los venda, donde la creación musical quizá se centra más en las actividades sociales, comunitarias que se generan en torno a la música y no en la habilidad musical de algunos individuos, como en nuestra sociedad. De cualquier manera la población venda sí reconoce que hay músicos con mayores habilidades y no es sorprendente que éstos decidan desarrollarlas. Pero esto no implica que la música sea un arte, sino que continúa siendo una parte de la vida cotidiana y ritual, una parte de la organización social.

El hecho de que no sea un arte como conocemos en nuestra sociedad, de ninguna manera significa que no se lleve a cabo “con arte”, como diríamos, la ejecución de cualquier instrumento musical debe demostrar las habili-

dades del músico, debe realizarse con precisión y a la vez con sentimiento. Sin embargo, y entiendo que Blacking lo afirma, los criterios que definen si la música tiene sentimiento o no o si es lo suficientemente emotiva para entrar en trance, están condicionados por la estructura latente. Lo que nosotros llamamos arte también está condicionado por nuestra cultura y aun así requerimos de lo que Blacking llama “motivación extramusical”: la participación comunitaria y la aceptación e incitación de los líderes o demás músicos de alentar al aprendiz y de “enseñarle”, aunque este concepto como lo entendemos no se aplica ni en la cultura venda ni en la música jarocho. La motivación extramusical puede incluir todo tipo de acciones comunitarias que involucran e incluyen la ejecución musical, desde un ritual, la costumbre de realizar fandangos o como sería el caso de nuestra cultura las presentaciones en público.

La identidad en la música

Para los venda una definición de música es la creación de un espacio donde se recrea un tiempo diferente al cotidiano, ese tiempo y espacio recreado es uno de los elementos del “ser venda”. Parte de la experiencia musical conlleva un sentido de pertenencia, de apropiación al espacio recreado y es uno de los elementos que distinguen a un venda de un forastero.

La música venda tiene sus reglas; como en cualquier forma musical, existe un conjunto de pautas previamente establecidas. Éstas, aunque no siempre son explícitas, son como las reglas de un juego, no son arbitrarias, tienen un sentido, son coherentes con la función social que manifiestan y con la organización mental que yace latente. Para ejecutar música venda se debe *ser* un venda, crecer compartiendo la vida social y cultural venda desde la infancia, tener una educación en la casa que construya los cimientos de la identidad venda y con ellos, una forma de ver el mundo y asimismo una forma de expresarse con un instrumento musical.

Las mujeres que tocan los tambores durante el ritual dumbú no ensayan cada cuatro años antes de la ceremonia, ni tienen clases o talleres durante cuatro años para prepararse para tocar ese día. Encontrarse con un tambor en sus manos no es para ellas una novedad, saben perfectamente cómo seguir el paso y poder tocar el tambor “libremente”, tienen una profunda comprensión de la estructura, de la base rítmica, pues crecieron con ella. Tanto los principios de composición como los efectos de la música deben ser vistos por el investigador como la experiencia musical que puede esclarecer la experiencia social del ser venda.

El que un músico de otra cultura trate de comprender la lógica de una partitura vendá no le garantiza que la pueda interpretar como un vendá ni que pueda improvisar como lo hacen los vendá sobre la base que quizá logró entender.

Aunque entiendo que esta afirmación es correcta y que sin duda sólo un vendá puede interpretar una pieza musical de su cultura correctamente, en el presente etnográfico de principios del siglo XXI es importante considerar que las identidades de todos los pueblos se desdibujan y se mezclan con otras identidades. No dudaría que el ser vendá en la actualidad conlleve más elementos de los que Blacking menciona o incluso pudo haber hecho unas cuantas décadas.

El concepto de identidad es muy complejo. La manifestación de ésta en la música es indudable. El contexto social en el cual se desenvuelve un individuo forma su identidad y ésta a su vez ordena su pensamiento, que estructura la música que ejecuta. Sin embargo ¿es correcto afirmar que no son tan vendá o que lo son menos los individuos o familias que han emigrado a ciudades o pueblos fuera de su territorio originario? ¿Cuáles son las premisas que definen la identidad de las personas? ¿Es más vendá una persona que se crió en el territorio y que nunca participa en las ceremonias y ejecuta música ajena a su cultura que una persona que vive en una ciudad, que estudia bajo normas occidentales y sin embargo asiste a las ceremonias de su pueblo natal?

POSIBLES APLICACIONES DE LOS CONCEPTOS:

EL FANDANGO JAROCHO

Blacking propone que el etnomusicólogo al enfrentarse a una forma musical se encuentra con una herramienta que le ayudará a dilucidar la estructura profunda que determina la ordenación de los patrones sonoros que caracterizan esa forma musical particular, que asimismo lo puede llevar a conocer las estructuras sociales y patrones culturales de un pueblo, etnia o región. Para abordar esta difícil tarea no propone una metodología particular, pero sí enfatiza incansablemente que la música no puede ser desligada de su contexto.

El fandango de la región del sur del estado de Veracruz es una expresión cultural integral. En la música del fandango quedan plasmados una variedad de elementos de la organización social que lo contienen y que hacen que un jarocho sea jarocho. Hoy en día los elementos de organización social del fandango jarocho han rebasado los límites geográficos de la cultura que antiguamente se manifestaba a través del fandango, el ser jarocho no se circunscribe a un espacio geográfico delimitado. Las condiciones económicas, políticas y

sociales actuales que organizan la realidad de un jarocho, no son únicamente jarocho. El espacio habitacional de la gente de los ranchos y los pueblos se ha transformado aceleradamente en las últimas décadas y las transformaciones sociales conllevan cambios en todas las manifestaciones culturales, incluida la música. Para el etnomusicólogo en la actualidad es indispensable tomar en cuenta el contexto global. La idea que planteó Blacking con relación a los límites geográficos y su coincidencia con las fronteras culturales que determinan la forma de ordenación sonora quizás deba ser reconsiderada bajo el lente de la realidad actual. Blacking no reflexiona sobre los fenómenos globales, pues en el momento que desarrollaba sus investigaciones, los años sesenta y setenta, las fronteras culturales no eran tan difusas como se presentan frente al investigador actual. Blacking da algunos ejemplos de préstamos culturales ya sea de grupos étnicos vecinos o de la misma cultura occidental dominante, pero no profundiza acerca de lo que sucede cuando la estructura social vendá se transforma.

En contra del discurso de que las culturas locales tienden a desaparecer frente a los fenómenos globales, considero que los fenómenos locales se transforman, crecen, se adaptan a la realidad global. La base del planteamiento de Chomsky es similar, pues la escuela de la que salen los conceptos de estructura latente y manifiesta se llama “generativa transformacional”, por lo que podemos suponer que está contemplada la transformación social en distintos niveles.

Las transformaciones en la sociedad jarocho, por ejemplo, no se llevan a cabo únicamente en la superficie. Si la organización social condiciona la estructura latente, que organiza la base musical del fandango, y si el fandango está compuesto por una base estructurada sobre la cual se improvisa, ¿qué sucede con la estructura musical del fandango al haber cambios profundos en la estructura social de la cultura que lo interpreta?

Para responder a dicha pregunta partiendo de las premisas que expuso John Blacking debemos observar tanto la estructura social como la estructura musical de la sociedad o manifestación musical que el investigador se proponga conocer. Aunque el planteamiento es complejo, a continuación daremos un ejemplo de cómo la organización social en torno al fandango y la música de éste se relaciona.

Una aplicación tentativa de los conceptos

El fandango jarocho es una fiesta popular que se lleva a cabo en torno a un entarimado que es donde se ejecuta la percusión principal del ensamble de este género. Los instrumentos que lo conforman son principalmente cordófonos: jaranas,

instrumentos de rasgueo percusivo que llevan la armonía, requintos y/o guitarras de son que se puntean llevando la melodía, leonas o vozarronas que puntean los bajos y el zapateado que es la percusión principal.

Las denominaciones de los instrumentos así como las medidas y las afinaciones varían de un pueblo a otro, aun dentro de la región denominada Sotavento, en el sur del estado de Veracruz. La forma de construcción, las medidas y las afinaciones a la luz de las premisas de Blacking responden por un lado a las estructuras latentes, pues hay una preferencia y un gusto por una sonoridad particular que varía de una microregión a otra. Asimismo responden todas a una convención generalizada en toda la región en la que se nombra a la jarana más pequeña “primera”, le sigue la “segunda” y la de mayor tamaño es la “tercera”. Sin embargo, la jarana que en un pueblo consideran, por ejemplo, “tercera”, en otro pueblo se podría considerar “tres cuartos de tercera”. Estas convenciones corresponderían con lo que Blacking llamó la estructura manifiesta, pero como podemos ver éstas varían según las preferencias de cada pueblo, músico y laudero. Resulta entonces que están íntimamente relacionadas con la estructura latente.

En la región de los Tuxtlas, donde se ha llevado a cabo la investigación, hay una clara preferencia por instrumentos contrastantes, es decir “primeras” muy pequeñas y “terceras” muy grandes. En otros pueblos más hacia el sur de Veracruz, en las planicies cercanas a Minatitlán y Coatzacoalcos, las jaranas “primeras” son un poco más grandes y las “terceras” un poco más reducidas. La convención, la estructura manifiesta, es general para todo el Sotavento, pero la particularidad de las preferencias de cómo debe sonar el ensamble, la estructura latente, varía. Lo anterior es una generalización, pues en cada región podremos encontrar músicos y lauderos que, por su historia particular y quizás por los intercambios e influencias con otros músicos de regiones diversas, desarrollan preferencias propias.

El gusto o gozo de la música

Blacking señala como algunos puntos importantes en que se debe fijar el investigador: quién toca, quién escucha, cuándo se toca una forma musical y cuándo otra, quiénes participan y por qué.

Ubicados en el presente, partimos de un contexto en el que el son jarocho ha incidido en los medios de comunicación y hay un auge internacional de este género musical así como del fandango, la fiesta que lo engendra. En la región de los Tuxtlas, una región urbanizada pero relativamente aislada por

su ubicación geográfica, hasta hace poco tiempo los músicos que participaban en los fandangos eran personas cuyo gusto por la música era un aspecto secundario en la vida cotidiana. Aunque un músico fuera el mejor de la región, esto no quitaba que tuviera que trabajar la milpa o el cañaveral o en la ganadería para mantener a su familia o a sí mismo. El oficio de músico como tal no existía, la posibilidad de vivir de la música, de ser músico de tiempo completo es un fenómeno que acompaña el desarrollo de los medios de comunicación, la grabación de discos, la radio, los eventos en escenario. En este sentido podemos ver que una profunda transformación económica sin duda afectará la ejecución musical.

En el pasado el músico invitado a amenizar un fandango no cobraba, sólo se le daba de comer, de beber y gozaba de un lugar privilegiado en el grupo social. Cuando éste aceptaba la invitación, lo hacía por un compromiso con la persona que daba el fandango, con el santo, en el caso de los velorios o por el gusto de reunirse a tocar con otros músicos y el gusto de ser escuchado. Ahora las relaciones mercantiles han transformado la organización en torno al fandango y la actitud de los músicos en torno a él. Al respecto hay un amplio conjunto de ejemplos donde podemos ver cómo la organización social incide en la organización musical. Uno de los más evidentes podría ser la organización de grupos cerrados, con nombre, que se forman para grabar discos, para llevar a cabo giras y presentaciones de escenario. Aunque algunos músicos prefieren formar grupos que representan a la familia como tal, esto no coincide con la lógica de las instituciones y disqueras, pues de preferencia los grupos tienen un número de integrantes fijo y un nombre comercial que no se limite al apellido del grupo, Los Domínguez, por ejemplo.

Entonces a las preguntas que plantea el autor central de este trabajo ¿quién toca?, ¿por qué?, ¿quién escucha?, las respuestas pueden ser extremadamente complejas o de lo más simples. Por el lado simple la respuesta de la mayoría de las personas que juegan un rol definido en el fandango, digamos cantar, sería que cantan en el fandango por gusto, porque lo saben hacer, porque “se fueron enseñado” y principalmente por que les gusta. Esto es verdad, sin duda ésta es la razón principal para la participación en el fandango: el gusto. Pero el gozo o el gusto son resultado de la ordenación de la percepción y de la organización sonora del ser humano, ambos componentes de un sistema integral que hemos llamado estructura profunda.

El lado complejo de la pregunta: quién participa, cuándo y de qué manera, implicaría conocer de antemano la organi-

zación social de un pueblo, sus jerarquías, la posición de cada uno de los músicos en la sociedad y su papel en el fandango, es este nivel donde las relaciones mercantilizadas habrán afectado profundamente la naturaleza del fandango.

CONCLUSIÓN

Los objetivos de este trabajo eran dos, primeramente exponer algunos conceptos de la obra de Blacking y en segunda ver si sus planteamientos podrían ser aplicados a una investigación concreta, que en este caso fue ejemplificado con la tradición del fandango jarocho. Según lo expuesto, las premisas de Blacking pueden construir un cuerpo teórico para hablar del fenómeno del fandango, sobre todo en el sentido que ayuda a formular preguntas de investigación. Este autor deja de lado la función de la música, ésta es una de sus particularidades y con lo que muchos otros autores no coinciden. Sin embargo, su gran aporte es intentar comprender la relación entre la sociedad y sus manifestaciones musicales distinguiendo entre los aspectos que responden a las estructuras latentes y las estructuras manifiestas. Además, algo en lo que coinciden otros etnomusicólogos como Bruno Nettle, Mantlehood y otros es concebir cada fenómeno musical en sus propios términos desde el contexto que lo crea y asimismo concebir la música en plural: las músicas.

Para concluir presento algunos problemas que han ido evolucionando como proyecto de investigación sobre el son del fandango jarocho tomando como base teórica los conceptos de Blacking:

1) ¿Qué es el fandango? Intento responder primero en términos musicales y en segunda instancia en términos sociales, refiriéndome únicamente a los aspectos pertenecientes a la estructura manifiesta o superficial.

2) ¿Cuál es la estructura latente que crea y mantiene el fandango y qué elementos la conforman?

3) ¿Qué le sucede a la ordenación humana del sonido cuando la estructura social se transforma? ¿Qué transformaciones podemos ver en una selección de contextos donde se realiza el fandango?

4) ¿Cuáles son los elementos que conforman la identidad en el fandango? ¿Es el fandango exclusivo de la identidad jarocho? ¿Es posible que un músico ajeno a dicha cultura reproduzca los patrones de ordenación sonora meramente por ser participante asiduo del fandango?•

Bibliografía

- Blacking, John, *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 2000.
- , “El análisis cultural de la música”, en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.
- , “Deep and Surface Structures in Venda Music”.
- Nettle, Bruno, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1983.

Consultas de internet

- Harvard Gazette Archives. Theoretical Linguist Huang Exposes the Roots of Language By Ken Gewertz March 21, 2002, <http://www.news.harvard.edu/gazette/2002/03.21/03-huang.html>
- Peggy Speas, University of Massachussets, <http://www.linguistlist.org/-ask-ling/archive-most-recent/msg08950.html>

JESSICA GOTTFRIED HESKETH estudió etnología en la ENAH; es maestra en etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Ha investigado sobre antropología urbana y rituales cora, huichol y mexicaneros en la zona de Nayarit; además estudia el fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla (Veracruz). Es investigadora del CENIDIM del INBA.