Samaniego, Blanca
Lenguaje y sonido: Música y trance
Ciclo: Lengüajes V, 2016
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Lenguaje y sonido: Música y trance

Blanca Samaniego

RESUMEN: En cada cultura, en cada lugar y tiempo, la música se transforma a través de la propia comprensión de su existir y por la experiencia de estados matrices que emergen siempre de manera sorprendente, porque en ellos todavía no sabemos a dónde nos llevan pero después resultan tremendamente eficaces en el sentido que luego se descubrirá. Aquí creo que está la línea divisoria del sentido o sinsentido. La ritualización de esos estados matriciales, supuestamente desde la Prehistoria, trata de conducir al ser humano inmerso en el caos a un final beneficioso. A partir de esta experiencia, el cómo se conducen/inducen estados de trance y para qué fines es cuestión de la variación y ética culturales, dando cabida desde la entrega altruista del chamán sanador hasta el control de la comunidad por el miedo.

PALABRAS CLAVE: Prehistoria, Etnomusicología, Etnopsicoanálisis, Sujeto fronterizo.

Intervención: 4 de julio

Introducción

Tras unos siete años participando en el Seminario de Eugenio Trías en Madrid, en los que tratábamos de pensar la Ontología del *Límite*, Eugenio pegó un giro de atención hacia la música como acontecimiento simbólico y en la notación musical como otro lenguaje para su praxis, con la lectura de "El canto de las sirenas" (Trías 2007).

Mi trabajo estuvo y está centrado en la categoría *Matricial*, digamos, lo anterior al conocimiento de la (propia) existencia, el antes de la conciencia de un *Cosmos* (Trías 1994). Me pareció entonces que pensar en la música exigía abandonar –como centro del pensar- esa categoría matricial, para centrarnos en el acontecimiento simbólico en su plena expresión musical. Pero en la Coda filosófica, Trías nos recuerda los tres tipos de música que observó Paltón en la cultura griega, una relacionada con la educación y la ciudad, otra relacionada con las matemáticas, la astronomía y la estética, más abstracta, y una tercera, la música demoníaca que Platón trata en *Fedro* (Trías 2007: 810-822). Ésta es la música de la catarsis, música y danza cuyo protagonista es la falta ancestral en el ser humano, y que en el mundo griego se trató de manera ambigua, ambivalente. Trías no apercibe contradicción en cómo la vivieron los griegos respecto de las otras, en la perspectiva de Platón, pero nos remite a Gilbert Rouget, un etnomusicólogo francés experto en música del trance, para saber más sobre su naturaleza.

Samaniego, Blanca
Lenguaje y sonido: Música y trance
Ciclo: Lengüajes V, 2016
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Es ahí donde encuentro mi lugar, porque una de las teorías sobre la interpretación del arte prehistórico es la que apunta a la experiencia del trance como una de las más potentes y universales que puede haber dejado huella de su manifestación y creatividad desde los comienzos del arte. Es decir, cuando imagen, música y trance van unidos, podemos pensarlos como tres modos de expresión partícipes en un acontecimiento simbólico característico en una cultura, donde el conocimiento proviene de conjugar en el lenguaje metáforas (visuales y sonoras) sobre lo irracional y toma forma en la praxis para asimilarlo. En este, digamos, primer acontecimiento simbólico se declara, se hace evidente, un *Cosmos* (Trías 2007: 844-854), entendido como categoría de conocimiento que se hace cargo de lo irracional, con un lenguaje propio y una praxis propicia para aprehenderlo, ya sea ritual, pensamiento filosófico o ciencia.

Inicios musicales

Que la música y la palabra sean potencialidades interdependientes en la creación musical es un punto de partida que afirma la participación de lo racional y lo irracional en el acontecimiento simbólico. La cuestión de lo originario, como plantea Lévi-Strauss (1994: 111), entre el realismo y la convención, puede responderse en esta misma dirección: ambos modos participan en la expresión de lo racional y lo irracional. La convención surgiendo del encuentro/división ocurridos en la "intrusión" de lo irreal en lo real; el realismo, asimilando convenciones, sucede evocando lo irreal. Consideramos pues que Convención y Realismo participan en el acto simbólico de forma característica en un marco cultural, y cada uno destaca una parte de la "realidad" para el espacio-tiempo en que se construye, es decir, para la experiencia que los motiva.

En 2008 me planteaba la pregunta "qué es antes en el arte, la imitación o la convención," para ser respondida a través de imagen, música o palabra. O, si la música comienza con la imitación de la naturaleza. Ahora defiendo que el estado matricial hacia el sentido (previo al acto simbólico) no se manifiesta ni con la imitación ni con la convención, que el origen del sentido se encuentra en un indicio de comprensión de algo, indicio que insta a su repetición, para comprobar que el indicio es "cierto" y para provocar el encuentro con ese algo aún sin nombre.

Song for Thinking [Gbaya] Rep. Central Africana (3') Las músicas con un carácter íntimo son esencialmente vocales, pero pueden ir acompañadas de instrumentos. Están destinadas más hacia los ejecutantes que al auditorio. Versan tanto sobre la llamada a los ancestros como de la mujer amada. Son tanto para planes como para meditaciones, como ésta titulada "Piere" ejecutada por dos hombres bgaya acompañados cada uno de una sanza y que forma parte de un amplio repertorio llamado "cantos para pensar".

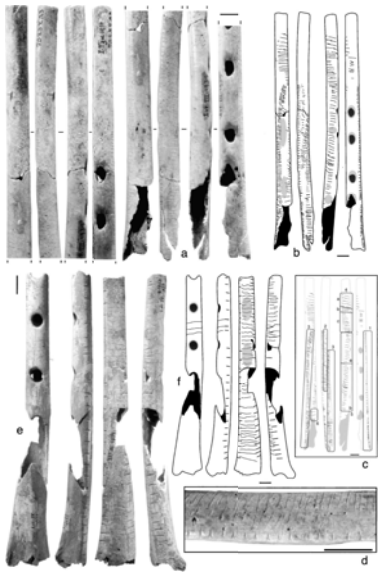
Esta repetición, no civilizada aún, informe, es el estado matricial por excelencia, cuando todavía no existe el icono ni el símbolo pero ya está presente un sonido, el causante de que nos pongamos en movimiento hacia el sentido. El ser humano puede hacer consciente esta necesidad de repetir una conducta, y tratará de canalizar esa búsqueda del conocimiento repitiéndola de manera ritual, es decir, depurándola en la dirección de la motivación.

Lo que nos queda de tiempos pasados es la huella de este ritual, aunque ignoramos si responde a un estado inicial o a una variación controlada dirigida a otra finalidad distinta de la original. Mostraremos los mismos ejemplos que en el seminario de 2008 desde la cuestión central: Si podemos apercibir la experiencia *matricial* en el hábito sonoro de otras culturas, que iniciara una repetición tal, individual o colectiva, que pudo dar lugar a una variación musical.

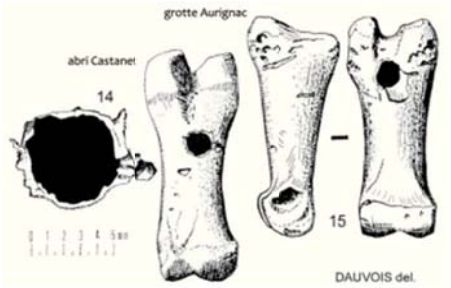
Instrumentos paleolíticos

Desde la Etnomusicología se asume la voz como instrumento musical primigenio y en todas las actividades, sea cual sea su trascendencia, como condición universal. En Arqueología, al margen del debate sobre la actividad musical neandertal por la presencia de posibles silbatos en niveles arqueológicos musterienses de La Quina (Francia) o en Lezetxíki (Guipúzcoa, España) datados en torno a 60.0000 BP (Mithen 2007), los restos arqueológicos indican que no hay evidencias de instrumentos indicadoras de una actividad musical estable hasta después del 40.000 BP, que es la cronología aproximada a partir de la cual aparecen silbatos y flautas en paralelo con la manifestación del arte rupestre, en la llamada cultura auriñaciense de Europa Occidental[1].

Nzombi (Rep. Central Africana) [AKA PYMIES] (1'). Dúo tocando el mobeke (un tipo de flauta) mientras vuelven al campamento después de una caza satisfactoria.



Flautas, Isturitz (País Vasco) (Buisson 1990)



Silbatos, (Dauvois 2005)

Flauta y placa de marfil grabada con una figura en movimiento, Geissenklösterle (Alemania) (Conard 2004, 2009, 2012)

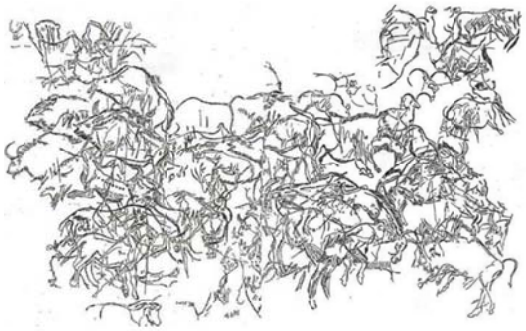
[1] Un catálogo sobre arte paleolítico muy recomendable es el editado con motivo de la exposición "Arte sin Artistas" en el Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares 2012, Madrid.

Además de estas primeras flautas, elaboradas con huesos de aves como el cisne o de marfil de mamut, y de los silbatos en falanges de reno, se conjetura la posibilidad de la percusión con, cuernas de reno o huesos con huellas de golpes, supuestamente sobre estalagmitas en cuevas que producen sonoridades distintas[2].

Se proponen las cuevas como el medio propicio para el estímulo que discurre entre el silencio y los armónicos sonoros, porque en este entorno de aislamiento su percepción es más clara y sensible. Y no debe ser casual que el arte paleolítico se encuentra preferentemente en ellas, concentrando lugares rituales que evidencian la expresión de un *Cosmos* como el ejemplo del palimpsesto grabado en la cueva Trois Frères (Francia), donde una figura híbrida entre bisonte y humana parece tener un arco musical agarrado por la boca. Este instrumento combina la vibración de una cuerda tensada y su resonancia en la boca.

Así, los inicios musicales se relacionan con el trance chamánico, la declamación y la danza ritual porque se sugieren en el arte paleolítico (Lewis-Williams, 2005). Y, aunque la inspiración en la naturaleza es también un argumento para el inicio de la música, la arqueología sólo puede considerarlo como una posibilidad a partir de los silbatos y flautas, elaborados con huesos de renos y aves.

El arco musical o arpa de boca (1' 20")
"Fertilidad". Grabación "El canto de las piedras", 2001.



Trois Frères

La figura híbrida se interpreta como un chamán tocando el arco musical.

Arco musical africano

La lengua y motivos musicales

Hemos elegido una muestra afro-asiática ordenada por el protagonismo de la voz y la lengua hablada, en relación al sonido y la experiencia musical.

[2] Otros instrumentos, raspador, rombo, en: *http://www.hominides.com/html/dossiers/musique-prehistoire.php* o también en *http://donsmaps.com/musicalinstruments.html*.

Samaniego, Blanca
Lenguaje y sonido: Música y trance
Ciclo: Lengüajes V, 2016
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Voz-Instrumento-Voz

La representación del lenguaje oral en la música es otra forma de expresión donde la convención oral se traslada a los sonidos-sin-palabras sin perder el sentido: el instrumento imita o se funde con la voz. Las formas culturales de este acto cambian, en parte, por la lengua hablada, y en parte por la sonoridad del instrumento utilizado, porque sugiere su capacidad para la convención oral. El resultado puede ser tanto un tema trascendente como un juego, por ejemplo, los cantos inuit.

La mayoría de las poblaciones centroafricanas hablan lenguas tonales (familia niger-congo kordofán) en las que cada sílaba está afectada por una altura pertinente. Así, los tambores de madera se afinan como instrumentos parlantes, además de su función musical tienen la de comunicar mensajes entre aldeas.

Dummed Message [BANDA-LINDA, Rep. Central Africana] (4'46") La lengua linda recurre a tres alturas y los tambores tratan de reproducir los tonos de la lengua y el ritmo de locución. Los mensajes se trasmiten preferentemente por la noche. Trata del aviso a un hombre de la aldea sobre el nacimiento de un niño y de la alegría de tenerle de vuelta.

La República de Tuva (noroeste de Mongolia) pertenece al territorio de nómadas esteparios de lengua altaica, rama túrica con proximidad al turco (Anatolia) y al tungús (Siberia).

UBUWEB Throat Singing Sigit [TUVA] (2' 55") Estilo Sigit cantando con khomuz (arpa de boca de origen turco), por Oleg Kuular. El arpa de boca es transformada en voz humana, mientras el canto de garganta suena como el arpa de boca. Se funde el canto de garganta y la sonoridad del arco musical. Se acompaña de cítara.

1. Voz-Armonía

La lengua-y-sus-armónicos, canto difónico mongol. Aquí, respiración silbante y hablar con la voz ronca y fuerte, con sílabas y onomatopeyas, que nos acercan a la sílabas-sin-sentido pero totalmente plenas de sonoridad simbólica.

The Khöömiy Lesson [MONGOLIA] (2' 48") Ejercicios para el canto difónico. Vocales: a e i o u ô û. Sonidos de garganta y pectoral.

A continuación, un ejemplo de canto estilo kargiraa, característico al hacer vibrar las cuerdas vocales y las ventriculares, ejecutado en tono bajo y muy rico en armónicos. Algún kargiraa sugiere una relación con el canto Tántrico "sobretono" de monjes Tibetanos Budistas".

UBUWEB Tuvan Throat Singing Kargiraa [TUVA] (1' 22"). Dueto Artii-Sayir, por Tumat Kora-ool y Andrei Chuldum-ool, 1927. Con una palabra onomatopoética, que significa "hablar con voz ronca", se caracteriza por un sonido básico extremadamente bajo con resonancia pectoral, larga, incluso en el aliento, continuo y en las vocales abiertas como "aah," "ooh," "eh," y "oo" (como "embriagado").

2. Voz-Melodía-Polifonía

La lengua tonal-melodía, alternando sonidos vocales de pecho y de cabeza, con el principio de variación tonal (partes melódicas en heterofonía, polifonía tonal y modo yodel). El principio de variación musical dice que la equivalencia de octavas en la composición melódica significa que cualquier nota en cualquier parte puede ser remplazada por su octava equivalente. Esta práctica está íntimamente asociada a la técnica yodel característica de la vocalización pigmea (República Central Africana). Las composiciones pygmeas se dividen en partes melódicas que responden a mensajes distintos y pueden desarrollar partes polifónicas, modo responsorial o derivar en una melodía simple.

Bobangi [AKA PYMIES] (4' 34") Canción para celebrar la captura de la presa cantada por 6 mujeres. Las voces tienen la calidad gutural característica de las formas musicales pygmeas. Se aprecia el modo yodel particularmente en la solista. El contraste se enfatiza en la importancia asumida por los "bloques de silencio" que separan diferentes versos.

Dikoboda sombe [AKA PYMIES] (3' 57") "Canción cabaña", melodía simple cantada por dos jóvenes. Se puede apreciar la extraordinaria inteligencia musical Aka, su profunda intuición hacia la polifonía y el grado de sutilidad que exhiben sus elaboraciones contrapuntuales.

3. Voz-Contrapunto

La lengua-contrapunto, polifonía lineal y efecto contrapuntual en bosquimanos !Kung y San, cazadores-recolectores del desierto de Kalahari. De Bostwana son las siguientes grabaciones. Las composiciones plurivocales bosquimanas pueden ser codificadas en una línea melódica, que puede ser dividida en tesituras, versiones de la línea melódica de referencia mental con más o menos heterofonía o polifonía, produciendo el efecto de contrapunto vocal (Grauer 2007).

Conversación_Kung [¡KUNG] (30") Lengua de chasquidos dental, alveolar, palatal, bilabial (familia joisana).

1, 2 y 3 [BUSHMAN] (1' 30") Una misma línea melódica interpretada por una voz, por tres voces y por el grupo completo.

Inspiración en la naturaleza

Está frecuentemente sugerida en los pájaros y animales. La inspiración con el entorno natural permanece viva, incluyendo músicas del siglo XX orientadas a la conservación del patrimonio inmaterial, como es el caso destacado por su elevada sensibilidad en la inspiración tuvana (2 y 3). Priman la imitación y el realismo, pero también se practica en actividades de subsistencia

estrechamente vinculadas con los animales y las plantas:

1_Celtic-Mouth-Music [CELTA] (1' 22") Sonidos de pájaros y aves, salvajes y domésticas.

2_UBUWEB Sainkho Namtchylak nightBirds [TUVA] (7') Imitación de los pájaros de la noche, por Sainkho Namtchylak.

3_UBUWEB Sainkho Namtchylak Tundra-Taiga [TUVA] (6 '33") Inspiración en el paisaje de la Tundra y de la Taiga, sin árboles o boscoso, por Sainkho Namtchylak.

4_Mongombi [AKA PYMIES] (5' 16") "Casi música" cazando un gamo con red en la selva, sonidos para avisar de la posición de cada uno mientras acosan al animal hacia la red.

5_The 4-Year-Old Light Tan Horse. Sundui [MONGOLIA] (1' 46") Inspiración en el carácter del caballo. Técnica canto de garganta.

Invocando a los ancestros: Sonido ritual

Consiste en un ritual que precede a una actividad concreta y por el cual se aspira un feliz desenlace, en la búsqueda de una eficacia que está en la memoria colectiva desde los antepasados; por ejemplo, antes de la recolección de la miel o de un rito de paso.

De forma generalizada en África se utiliza la forma responsorial entre el solista y coros y un ritmo en crescendo.

Venus de cuerno, Laussel (Francia)
El uso del cuerno en las cuevas paleolíticas se interpreta como instrumento declamatorio, relacionándolo con la invocación o llamada a los antepasados en su función de guardianes del conocimiento.

Epanda [AKA PYMIES] (1' 39") Consiste en un patrón declamatorio con una subida gradual rítmica en un continuo crescendo.

Mombimbi [AKA PYMIES] (2' 54") Comprende dos secciones relacionadas, la primera cantada y la segunda declamada.

Song for Ancestors' Souls [Ngbaka, Rep. Central Africana] (3' 51") El canto nghaka *Ze ze ze kuluse* está precisamente dirigido a las almas de los ancestros. Interpretado por dos hombres que se acompañan de *nogombi* (harpa de diez cuerdas) y *kpolo* (percusión).

El grupo étnico Fodonon (Costa de Marfil) es excepcional por el culto a los gemelos, la sociedad iniciática de los hombres, la adivinación, la sociedad iniciática de las

mujeres, el aprendizaje de una lengua secreta y el reconocimiento de su competencia en traumatología. Todo esto hace se considere una cultura arcaica con unas instituciones muy vivas.

"Vieillée Funéraire" es el ritual funerario (entre las 11h y las 6h de la madrugada siguiente) donde la organización del espacio-tiempo de la música, la orquesta, el modo llamada-respuesta, el ritmo constante y las variaciones individuales, adquieren una complejidad que implica a toda la comunidad. El enmascarado (que pertenece a una sociedad secreta, "el que habla con el movimiento") danza en el centro del círculo ritual: Danza con máscara *naferi.*

Chant *Li weri* [Orchestre de Lataha, clan Yéo. FODONON] (1' 45") Género *bolonyen* "las gentes de la calabaza". Este Canto de conclusión de la velada funeral – siempre idéntico- es conjugado por músicos, cantantes y enmascarados, a través de palabras invariables sobre sexualidad y muerte, como búsqueda metafísica.

Estas formas rituales pueden conducir al trance propiciatorio, en función de la agudeza de crisis o de estado de meditación o encantamiento en que se envuelve el guía protagonista. Los elementos repetición, ritmo creciente y oscilante, junto con la respiración, son característicos para el cambio del estado neuropsicológico y emocional.

El trance: música y trance

Iniciación del Chamán

La formación del chamán es siempre en solitario (espontánea o guiada), requiere pruebas con sacrifico en un espacio purificado fuera de lo cotidiano. Se trata básicamente del autocontrol de los estados de conciencia, a través de la música y danza como medio, para transitar entre la meditación, la percepción consciente y la alucinación, con el éxtasis místico como estado propicio del conocimiento.

Mircea Eliade (1951) se centró en el chamanismo asiático destacando la degradación histórico-cultural del fenómeno y la influencia del budismo en los paralelos este-oeste y sur-norte. Uno de los indicios de esta "degradación" es el uso de alucinógenos como medio de reactivación de la actividad chamánica en tiempos de decadencia social, disminuyendo la casuística del éxtasis puro.

Entendiendo el chamanismo como una forma de misticismo, hay que añadir la variedad funcional y cultural, de ahí que el chamán es la figura social del hombre o mujer de conocimiento, cuyo estatus es reconocido por los beneficios a la comunidad.

Samaniego, Blanca
Lenguaje y sonido: Música y trance
Ciclo: Lengüajes V, 2016
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Nicolas Witsen (1690-1705), diplomático holandés, aportó un mapa de Siberia en "Descripción de Tartaria", la palabra "mamut" para la descripción de osamentas de un animal que los tungús llamaban *mamontekost* y la primera imagen de un chamán tungú (*xaman*, el que sabe) actuando en solitario.

Chaman siberiano y tambor chamán mongol

El trance mongol ofrece especial interés por razones de ubicación geográfica, una región intermedia en los movimientos e influencias entre India-China-Nepal y Siberia, y porque esta cultura mantiene viva la vinculación con los animales con los que cohabita.

Tuvan-Throat-Singers [TUVA] Shamanic-Healing-Ritual- (2' 18") Voz, tambor.

Las siguientes imágenes, pertenecientes al periodo magdaleniense (22.000–13.000 BP), no expresan tanto un mensaje sobre el lugar instituido para la experiencia (la cueva) como de una experiencia pasada trascendente: Pueden referirse a descripciones del trance vivido en aquél lugar y qué sintió el "viajero" durante el éxtasis chamánico.

Pueden ser las interpretaciones chamánicas de la transformación sufrida en el estado de éxtasis o de la transformación buscada en el ritual chamánico, en ambos casos a modo de testimonio.

Escena del pozo, Lascaux. Representación de éxtasis.

Trois Frères. ¿Chamán?

Caricatura, Ker Massat.

Ser irreal Gabillou

Gabillou. ¿Trance y entóptico?

En cualquier caso, la zoomorfización se comprende en el marco de una ideología de intercambio entre las almas humanas y animales, donde el concepto de equilibrio está en estrecha dependencia e integrado con la naturaleza donde se habita.

Técnicas del trance

Resumiendo mucho, Rouget (1990) diferencia los mecanismos básicos del trance: conducido e inducido. Los objetivos correspondientes son: ir hacia el espíritu o hacer venir el espíritu. Se celebran de manera individual, pero el trance inducido también es colectivo alcanzando acontecimientos de gran magnitud para la comunidad.

Otros elementos destacados por Rouget son la intensidad mediática musical y la teatralización, en sentido creciente desde el trance conducido hacia el inducido, en que se manifiesta el poder curativo con un alto componente emocional (mayor incluso en el ritualizado).

TRANCE	Ir hacia	Venir a
Conducido (sujeto músico) Chamánico	Sanador adivinatorio equilibrador	
	Ayudar a morir	
Inducido (sujeto musicado) De posesión		Sanador exorcista mediador
		Rouget 1990

Veremos algunos ejemplos a través de la música:

1. Trance chamánico Sanador: Conducido

El Trance sanador de animales, por el hombre médico, como el rechazo a la cría por las hembras camello primerizas, es característico en Mongolia (aquí representado por música de Tuva, actualmente activo[3]).

Supone una variante en que el chamán media en el orden de la naturaleza para restablecer su sentido original: el animal no es poseído, sino transformado su estado por el poder de la comunicación con él, a través de la música.

Four-Stringed Viele_Trance MONGOL (2' 20") Música con viola para curar males de los camellos o caballos.

Giraffe Medicine Song [BUSHMAN] (24") Para las girafas, por bosquimanos.

[3] En el documental "Historia del camello que llora" 2003, la viola se afina con la vibración del viento sobre el instrumento colocado en el vientre del animal.

El conocimiento de esta clase de música sanadora, es el que adquiere el chamán en su viaje hacia el espíritu del animal. Una vez adquirida esta experiencia, podrá mediar en los desórdenes naturales, siempre que actúe con dicha sabiduría. El trance tiene la función de "conducir" al espíritu por los estados necesarios para lograr el equilibrio perdido.

La sanación de individuos, tanto física como psíquica (mal de ojo, fiebres, celos, etc.), se canaliza por el paralelo en la relación entre el espíritu del individuo afectado y otro/s con que ha entrado en conflicto, generando un desequilibrio que implica a toda la comunidad. El chamán va hacia el mundo de los espíritus (el viaje al mundo invisible, lo irracional) para encontrar ayuda y conocimiento (de espíritus aliados y para poder enfrentarse a los espíritus causantes del mal). En el viaje puede transformarse, tomar la forma del espíritu benefactor, momento de éxtasis. El control se confirma a su "vuelta" y es reconocido por el grupo.

2. Danza y trance adivinatorio-propiciatorio: Conducido

En Siberia se documenta la adivinación sobre la próxima cosecha, conocimiento adquirido a través del trance por la música y la danza, con la ingesta de alucinógenos. El chamán puede ser tanto hombre como mujer, actúa en solitario, a veces con un ayudante.

También puede observarse en ejecución colectiva, dirigidos por un guía, como en Africa:

A trance Song [BUSHMAN] (44"). El grupo rodea, apoya, participa, para el trance del protagonista (el que gime).

Bosobe [AKA PYMIES] (6') Danza Bondo y trance de adivinación sobre los hechos que sucederán en la caza (éxito o accidente).

3. Trance individual de posesión: Inducido

En respuesta a los desórdenes producidos por las enfermedades, los accidentes, malas cosechas, plagas, etc., se recure a los ritos de posesión acompañados musicalmente, por el poder mágico-terapéutico que se atribuye a la música, por el cual se solicita la venida de los espíritus.

En Madagascar, por ejemplo, sobreviven en el siglo XX, a pesar de la fuerte colonización, las ceremonias que tienen lugar regularmente para satisfacer el espíritu de los ancestros *tromba*.

Paul Bert, de 54 años, y su hijo, invocando a los Espíritus Secundarios de la Posesión. Los espíritus-ancestros pueden ser de origen real, personajes históricos o importantes, que se reencarnan durante estas sesiones en los cuerpos de la persona poseída, cualquiera que sea le región. Sucede que el hombre o la mujer poseída se pone a hablar en la lengua del espíritu del difunto en cuestión. Para cada de espíritu invocado hay un repertorio musical preciso, constituido por una sucesión ordenada de cantos acompañados instrumentalmente.

4. Trance colectivo y exorcismo: Inducido

Rituales complejos en los que participa ordenadamente toda la comunidad o un sector (hombres o mujeres). Suelen tener partes dirigidas por un guía o maestro de ceremonia. En estas celebraciones se alcanza una explosión y una canalización de las emociones tanto colectiva como individual. El espacio, el tiempo y la participación están perfectamente orientados para ello.

De Bali, Gilbert Rouget señala que sucede la excepción por el uso del tiempo regular para alcanzar el trance de posesión, en lugar de la aceleración generalizada, especialmente en las escenas de *barong* (rey de los espíritus y guardián de la casa del bien en la mitología balinesa).

Ketjak-the-Ramayana-Monkey-Chant [BALI] (más de 20 min). "Monkey Chant", ejecutado por más de 200 hombres sentados en círculos concéntricos alrededor de un pequeño espacio central reservado para el jefe protagonista. Es un modo espectacular y alternativo de acción ritual que ha producido una influencia germinal en la ejecución y poesía occidental (David Lewiston, 1969, Nonesuch Records).

En el ritual **Ketjak** participan la aceleración y la ralentización (ritmos de oxigenación) guiadas por el maestro de ceremonia. El objetivo es el trance de posesión comunal (inducido y ritualizado) que se sostiene a través de una épica (el antepasado garante o héroe). Es una creación del siglo XX que hereda la danza trance y la danza de exorcismo llamada *sanghjang*, a la vez que se inspira en la épica del Ramayana en la que hordas de monos ayudan al Príncipe Rama en su lucha con el Rey Ravana. Incorpora un coro imitando a los monos que cantan el modo silábico ***tjak***. Comprende todos los elementos para producir la unidad emocional, mediática, para expulsar a lo demoníaco como por encantamiento.

En la tradición árabe, Rovsing Olsen (1999) se ocupa de la música bereber en el Atlas/AntiAtlas (Marruecos), concretamente del ritual **Ahwash**. Para los bereberes es originario de **Aka** por influencia subsahariana en la ruta de los esclavos. El arte vocal norteafricano, representado comúnmente por la monodia o la monofonía en coros (o aspiración a ella), se manifiesta aquí con líneas literarias y melódicas semejantes a la polifonía a dos voces y dirigida por una persona. Dura toda la noche, comienzan los hombres y después las mujeres hasta el alba.

Bu Ganga. Ritmo en 4 tiempos con aceleración lenta y fama de provocar trance en las mujeres. (2' 38"). El *ahwash* de los hombres es diferente al de las mujeres, pero siempre el protagonista danza en el centro (de fila o círculo) ejecutando los versos que el coro repetirá. Los hombres versan intercambios, enfrentamientos, la justa, hasta agotarse el tema con aprobación de la comunidad que actúa de catalizador y limita el exceso de protagonismo. Las mujeres improvisan en público, individualmente y a coro, con danza y tambores. La poetisa, en el centro, dicta los versos al coro femenino; versos que pueden provocar desafío o intercambio con el poeta-cantor. Los silencios pueden significar dentro del discurso o interrumpirlo voluntariamente.

Una búsqueda de sentido propone su paralelismo con las ceremonias de los *aissawa* (cofradías religiosas). Aparece una similitud

entre el orden social de los habitantes de las montañas y el orden litúrgico de los *aissawa* de la ciudad (búsqueda de los genios de la posesión y paso al estado de trance). El paralelo entre la cosecha (nueces y dátiles) y la ceremonia religiosa se argumenta etimológicamente por Rovsing Olsen (1999: 109-111).

Ahwash bereber

Rouget (1990) muestra dudas de que el ritual ***Ahwash*** incluya el trance de posesión (¿por la técnica de aceleración lenta?), aunque contiene elementos de proceso inducido de éxtasis poético y de ritual teléstico, a medio camino entre lo religioso y lo profano, entre lo propiciatorio y lo erótico.

Ponemos de ejemplo el caso Bereber por las condiciones excepcionales de preservación de la tradición, la simbología vinculada a la naturaleza y actividades cotidianas, y por los elementos que hipotéticamente pueden aplicarse al contraste del mundo rural-ciudad de la época griega arcaica.

Además muestra la dinámica de la difusión de los modos musicales vinculados con las tradiciones a través de la geografía norteafricana y hasta Próximo Oriente. Aunque no es el único caso, el hadra, danza mística sufí (éxtasis y trance), el ritual Lila y Deredeba de posesión (catártica), de origen subsahariano, a través del Maghreb por la ruta de los esclavos llegan hasta los Gnawa (Marruecos), Libia y Egipto.

Sobre la contradicción de Platón y el concepto de "hombre" en el mundo griego

Para Rouget, Platón (427-347 a.C.) considera la manifestación del poseído como la del mal que se expulsa, pero en realidad es la expresión del trance de posesión (el espíritu viene a mí) mientras que la sanación del individuo sucede en otra parte. En el trance sucede una representación, pero el objetivo se logrará en un lugar (individual o colectivo) fuera del espacio ritual.

Esta cuestión es importante por dos cuestiones. Por un lado porque Platón y la élite griega podrían no haber comprendido la música y la danza de origen extranjero y que llamaban demoníaca. Por otra parte, porque la cuestión implicada con el trance y la sanación es el renacer del individuo; es decir, el fenómeno que pudo estar ocurriendo es la contemplación de un nuevo concepto de individuo, del "hombre en el mundo griego", pero en este proceso se reconoce una suerte de metamorfosis, del chamán ancestral al héroe y del héroe al ciudadano, donde se dirime el concepto de libertad en relación al orden del mundo superior (dioses, cosmos).

Podemos recordar la leyenda del pastor Epiménides de Creta (s.VI a.C.) por Diógenes Laercio, donde la metáfora del sueño (en la cueva) representa la muerte y el renacimiento. Se trata de la crisis iniciática del chamán o crisis de conciencia, "el que nace dos veces", que es también el origen del héroe y del profeta.

El etnopsicoanalista Devereux (1970) plantea los cuatro modos clásicos de trance relacionados con los tipos de locura que define Platón y los desórdenes asociados:

TRANCE	Locura	Desorden
Éxtasis	Poética	Místico chamánico
Adivinación	Profética (oráculos)	Elitista
Posesión	Teléstica Dionisíaca	Étnicos, desde s. VII a.C.
Catártica	Demencia erótica	idiosincrásicos
		Devereux 1970

Y recoge el pensamiento del historiador irlandés Dodds (*Les chamans grecs et les origines du puritanisme,* 1951) dirigido a la aparición de un nuevo concepto de alma como clave para entender los cambios en la estructura cultural en Píndaro (¿518?-438 a.C.) y Jenofonte (431-354 a.C.) respecto de anteriores escritores griegos (Fermi 2007). Este concepto de alma, opuesto al cuerpo, ha de venir de la inteligibilidad del ser del chamán (del que viaja) y no del trance de la posesión.

Dodds opina que este proceso cultural, de incorporación de elementos chamanistas, pudo estar originado por el contacto (tesis difusionista) con Escitas (nómadas de las estepas) o Tracios (de la actual Rumania, conocedores de plantas medicinales según Herodoto, ambos de origen indoeuropeo desconocido), porque en las biografías de Abaris, Aristeo, Hermotime de Clazomenes, Epiménides, Pitágoras, Empédocles y Orfeo, encuentra elementos evocadores del chamanismo, especialmente sobre el sueño, el lenguaje secreto iniciático y la experiencia religiosa individual.

Volviendo a Trías: "*Primero de todo se traza la amplitud del nuevo cosmos musical. … A continuación se especifica el sujeto –fronterizo- al que el universo de la música se refiere*". (Trías 2007: 906-907).

Dicho con otras palabras, los rituales para los ancestros y el trance, conducido e inducido, son la prueba de la existencia de un *Cosmos* habitado y recreado en una sociedad, individual y colectivamente, y se puede pensar que la expresión de su variación cultural manifiesta un cambio en la concepción del individuo de esa sociedad. Se refiere al *sujeto fronterizo,* que representa el acceso al sentido y al sinsentido en su modo de vida, respecto al cual la cultura define el orden protagonista de su existencia, místico, filosófico o político.

Sobre "Prima la musica e poi la parole"

> *"Hay en la música una genealogía ascendente, que proviene de sus orígenes salvajes. El espontáneo grito (alarido de sufrimiento, irrefrenable expresión de gozo y de delicia) queda en el canto articulado; o desencadena el frenesí de la danza."* (Trías 2007: 910)

La etnomusicología –el lenguaje, lo sonoro y el imaginario- se desarrolla en Europa más tarde que el método etnográfico, éste en dependencia al estudio antropológico de los pueblos en vías de extinción (especialmente en el continente americano). Las dificultades no tanto están en los medios de grabación sonora sino más bien en la complejidad de la elaboración teórica que vincule la música a un sistema cultural ágrafo.

Más allá de la recopilación documental y de la clasificación tipológica, el trabajo de Gilbert Rouget (Dpto. de Etnomusicología 1965-1985 en le Musée de l'Homme, Paris) supone una propuesta de aspiración teórica a partir de la observación empírica y el análisis de contraste intercultural. Es un referente en los estudios actuales de músicas tradicionales (VV.AA. 2006) y en particular de tradición árabe (por ejemplo, Rovsing Olsen sobre la música bereber en 1997).

La investigación etnomusicológica pone de manifiesto cosas sorprendentes como la independencia de la música con la lengua o la dificultad de articular una genealogía musical porque las migraciones complican enormemente este trabajo. Así, muchos avances llegan de la mano de estudios sobre etnias aisladas geográfica y políticamente (por ejemplo, la polifonía y el contrapunto fuera de la música culta occidental como la pygmea). Por el contrario, cuando la música está ritualizada e integrada en actividades chamánicas se pueden encontrar semejanzas tan profundas que permiten hablar de su universalidad, tanto de la esencia musical como del trance, y ambos con la danza.

Y, ¿la música se inicia como imitación de la naturaleza?

El canto de los pájaros o los gritos de los simios en la selva o ambientes boscosos son comúnmente considerados como inspiración musical a partir de la imitación. Rouget no excluye esta posibilidad en el contexto del canto de la caza registrado en la interpretación de una mujer pygmea con el modo yodel (canción sin palabras, onomatopéyico) o también en los Alpes y en Georgia. Rouget (2004) lo analiza como efecto de una *eficacia musical simbólica* (en los rituales de caza y sus prácticas mágico-religiosas) y de una *eficacia musical socio-somática* (en cantos y danzas colectivas y casi cotidianas). En este sentido, Miriam Rovsing Olsen (2004) aporta el paralelismo estructural entre la música cantada y bailada y el desarrollo orgánico y crecimiento de la palmera datilera y de la cebada (componentes principales de la economía de supervivencia bereber en el AntiAtlas): la música ilustra y encarna mecanismos propios del crecimiento vegetal, en actividades colectivas (fiesta y trabajo cotidiano).

Mientras los animales se saludan, se avisan del peligro o promocionan su deseo de apareamiento, la imitación de estos sonidos por los humanos –en su contexto- es una expresión de goce, unas veces, y otras una táctica más dentro de su actividad predadora, no es tanto música como el uso sonoro en la estrategia del engaño. Pero también hemos podido escuchar otro motivo musical, la comunicación con el caballo por ejemplo o con los pájaros, manifiestan que la imitación es insuficiente para entenderlo, esta sonoridad se asemeja más a un lenguaje creado para compartir la vida con esos animales.

Si aceptamos que esta sonoridad rítmica es una forma musical (y no un modo del lenguaje, por ejemplo), entonces no hay razón aparente para incluir en este dominio los ritmos sonoros de otros mamíferos (primates, delfines, ballenas). Pero, entonces, tampoco la música surge de una imitación a la naturaleza porque ya está en ella.

Se puede decir entonces que existe una capacidad y desarrollo de expresividad –que llamamos- musical (rasgo evolutivo) y una configuración cultural de la misma (adaptación extrasomática).

Prima la música…

El compositor violinista y filósofo Michel-Paul-Gui de Chabanon (1730-1792) afirma que la música no imita los afectos percibidos por los sentidos (como el rumor del agua, la vibración del viento sobre una cuerda o tela, la percusión de un trueno) ni siquiera puede expresar algunos sentimientos (como la cólera). La música se captura desde la posición filosófica, en la metáfora de la araña, en cuanto que los contrastes (percusiones, notas ascendentes o descendentes, silencios) permiten establecer comparaciones y sensaciones sobre la propia experiencia y el mundo exterior; de ahí su paralelismo con el efecto en la estructura del pensamiento de "lo crudo y lo cocido" (Lévi-Strauss 1968).

Samaniego, Blanca
Lenguaje y sonido: Música y trance
Ciclo: Lengüajes V, 2016
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

La música ***es*** porque nos proporciona algo sin palabras (fuera de las existentes en lo musicado). "Los sonidos no son la expresión de la cosa, son la cosa misma". La música es independiente del lenguaje, en el sentido originario, la esencia de la música se encuentra en cualquier lengua, lo que le confiere una naturaleza anterior, más primitiva. Siguiendo a Chabanon:

> "*Lo arbitrario del signo lingüístico demuestra que las lenguas no derivan de la imitación de los objetos y de los efectos naturales; no son primitivas. Su origen plantea, por tanto, un problema, a diferencia del canto que es anterior y no depende de ellas: La música instrumental se anticipó necesariamente a la vocal; ya que cuando la voz canta sin palabras, no es más que un instrumento*" (Lévi-Strauss, *Las palabras y la música*", 1994: 70).

Es evidente que la música se adecúa culturalmente a las palabras (a la poesía); y que adquiere culturalmente modos diferentes de expresión vinculados a la lengua. Sin embargo, persisten modos musicales que contienen entre sus elementos sonoros sílabas-sin-sentido en culturas de raíces lingüísticas independientes entre sí (cantos de garganta inuit de Canadá, de los ainu en la isla Sakhalin y de los chukchi en Siberia, cantos mongoles a los caballos o camellos, cantos bereberes del Atlas marroquí, música arábigo-andalusí, por poner unos ejemplos) y también existen formas musicales compuestas sólo con sílabas que en el lenguaje oral no tienen sentido y sólo lo adquieren en el modo musical (mantras, raghas, nanas).

Además, la presencia de estas sílabas-sin-sentido no implica necesariamente un carácter sagrado del canto en que se insertan, sino que están en relación con juegos o competiciones de entretenimiento, con rituales sociales, en la comunicación con animales, con la sanación o del mal de ojo, la propiciación, o incluso ser un elemento recordatorio en el discurso musical sobre *aquello* que existe sin palabra que lo nomine.

Para no-terminar, hemos mostrado ejemplos para pensar sobre "prima la musica e poi la parole" centrándonos en la experiencia de *Lo Matricial,* un estado de conocimiento indefinible en tanto que es previo al lengüaje, pero que, en la experiencia musical nos permite comprender mejor de lo que hablamos sin palabras, o mejor dicho, de lo que todavía no hablamos propiamente. Ahora, falta pensar en "prima la parole e poi la musica". Y siempre los dos movimientos entrelazados, como planteaba Trías.

Para que la música pasase de tradición oral a música erudita fue necesaria la notación, la escritura. Pero esta condición no significa que la música de tradición oral sólo fuera naturalista y no tuviera convenciones, al contrario, también es arte representativo con múltiples funciones (sanatoria, adivinatoria, danza ritual, propiciación, iniciación).

Para Lévi-Strauss (*Miradas a los objetos*, 1994: 111-128) el desequilibrio entre la continuidad del discurso musical y la discontinuidad inherente a todo sistema de notación es una de las razones por las que el arte de la música no ha sido conquistado con tanta rapidez respecto a las demás artes (poesía, pintura, escultura, arquitectura) o incluso puede seguir siendo considerada como "el arte más primitivo".

Si en tiempos de Franz Boas (1858-1942) o Béla Bartók (1881-1945) regularidad, simetría y ritmo son la base de toda actividad estética, porque repetición y permutación son las herramientas del compositor (musical, telar, cestería, alfarero, pintor, etc.), entonces, la investigación se desplaza a qué esquema o estructura de repetición está diseñada para qué cosa o qué significación, tal como hemos oído en la música centroafricana.

Bibliografía

Buisson, Dominique. 1990. Les flûtes paléolithiques d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques). *Bulletin de la Société préhistorique française* 87, 11-12: 420-433.

Conard, Nicholas J. et al. 2004. Eine Mammutelfenbeinfko¨te aus dem Aurignacien des Geißenklösterle. Archa¨ol. Korrespondenzblatt 34: 447–462.

Conard, Nicholas J.; Malina, Maria; Münzel, Susanne C. 2009. New flutes document the earliest musical tradition in southwetern Germany. *Nature Letters*. (doi:10.1038/natura08169).

Conard, Nicholas J. 2012. *La importancia evolutiva de las primeras evidencias de arte figurativo y los instrumentos musicales de las cuevas del suroeste de Alemania.* En I. Escobar y B. Rodríguez Alvarez (coord.), *Arte sin artistas: una mirada al Paleolítico.* [Exposición celebrada en el] Museo Museo Arqueológico Regional. Alcalá de Henares. Madrid. Pp. 6-25.

Dauvois, Michel. 2005. Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica. Homenaje a Jesús Altuna. *Munibe (Antropologia-Arkeologia)* 57: 225-241.

Devereux, Georges. 1970. *Essais d'Ethnopsychiatrie Générale.* Gallimard, Paris.

Dodds, Eric Robertson. 1980. *Los griegos y lo irracional.* Alianza editorial, Madrid. 1951. "The *Greeks and the Irrational".* Berkeley, California.

Eliade, Mircea. 1964. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Payot. Paris.

Fermi, Patrick. 2007. "La crisis iniciática del chamán en Platón por Georges Devereux". Asociación Géza Róheim-Fermi Patrick *(http://geza.roheim.pagesperso-orange.fr/html/chaman.htm)*

Lévi-Strauss, Claude. 1968. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido.* Fondo de Cultura Económica. México.

Lévi-Strauss, Claude. 1994. *Mirar Escuchar Leer.* Ediciones Siruela. Madrid.

Lewis-Williams, David. 2005. La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte. Ediciones Akal. Madrid.

Mithen, Steven. 2007. Los neandertales cantaban rap. Crítica, Barcelona.

Rovsing Olsen, Miriam 2004. *Le musical et le végétal: essai de décryptage. Exemple berbère de l'Anti-Atlas. L'Homme* 171-172. *Musique et anthropologie.*

Rouget, Gilbert. 1990. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Versión revisada y aumentada. Tel Gallimard.

Rouget, Gilbert. 2001. *Bénin. Initiatique vôdoun. Images du rituel.* Éditions Sépia.

Rouget, Gilbert. 2004. L'efficacité musicale: musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées, *L'Homme* 171-172, Musique et anthropologie. *(http://lhomme.revues.org/document1270.html)*

Trías, Eugenio. 1994. *La edad del espíritu.* Ediciones Destino. Col. Ensayos 20. Barcelona.

Trías, Eugenio. 2007. *El Canto de las sirenas.* Galaxia Gütenberg S.L. Barcelona.

VV.AA. 2006. *Chamanisme et possession.* Cahiers de Musiques Traditionnelles 19. Ateliers d'ethnomusicologie.

Registros sonoros

Aka Pygmy Music, 1971, Simha Arom. UNESCO Collection of Traditional Music of the World. *(http://www.folkways.si.edu/aka-pygmy-music/world/music/album/smithsonian)*

Bali. Lewiston, David. 1969. Nonesuch Records. "Ketjak: The Ramayana Monkey Chant" en UBUWEB Ethnopoetics: *(http://www.ubu.com/ethno/soundings/ketjack.html)*

Bushmen of Kalahari. South Africa, M.E.L.T. 2000. (En Internet Archive, "A trance song", *https://archive.org/details/BushmenOfTheKalahari)*

Celtic Mouth Music. UbuWeb Ethnopoetics. Annie Johnston "Bird Imitations". Recorded By Alan Lomax. *(http://www.ubu.com/ethno/soundings/celtic.html)*

Central African Republic 1982, Simha Arom. UNESCO Collection of Traditional Music of the World. *http://www.folkways.si.edu/central-african-republic/world/music/album/smithsonian*

Costa de Marfil. Côte d'Ivoire: A Senufo-Fodonon - Funerary Vigil. UNESCO Collection of Traditional Music of the World. *(http://www.folkways.si.edu/cote-d-ivoire-a-senufo-fodonon-funerary-vigil/world/music/album/smithsonian)*

El Canto de las Piedras. Música del Paleolítico. XII ALFONSO, Le Chant des Pierres Sacrées © 2001. Musea Records.

Madagascar. 1998. "Zanaka tromba" (Little possession-spirits) Paul Bert and son. UNESCO Collection of Traditional Music of the World *(http://www.folkways.si.edu/madagascar-land-of-the-betsimisaraka/world/music/album/smithsonian)*

Mongolia: Traditional music. UNESCO Collection of Traditional Music of the World. (*http://www.folkways.si.edu/mongolia-traditional-music/world/music/album/smithsonian)*

Tuva. Sainkho Namtchylak. 1992. "Night Birds", "Tundra und Taiga". UBUWEB Ethnopoetics: soundings. *(http://www.ubu.com/ethno/soundings/sainkho.html)*

Tuvan Throat Singing. "Excerpt from shamanic healing ritual". UBUWEB Ethnopoetics: soundings, *(http://www.ubu.com/ethno/soundings/tuva.html)*

Rovsing Olsen, Miriam. 1997-1999. *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*. Músicas del Mundo. Akal. Madrid. Incluye CD.