

TESIS DOCTORAL

2022

EL BULLERENGUE: ESTÉTICA Y ONTOLOGÍA

DIEGO ÁNGEL VALBUENA MARTÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

DIRECTOR: JORDI CLARAMONTE ARRUFAT

ÍNDICE

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA (3)

OBJETIVOS (3)

JUSTIFICACIÓN (4)

MARCO TEÓRICO (4)

MARCO METODOLÓGICO (23)

ESTRATOS I: Introducción a la Teoría de estratos (26)

Introducción (26)

1-Teoría de estratos (27)

2-Experiencia estética y estratos (34)

3-Estratos en el discurso escénico y narrativo (45)

ESTRATOS II: Discurso multitextual y distribución (75)

Introducción (75)

1-Sústasis (76)

2-Experiencia estética y sústasis (79)

3-Sústasis en el discurso escénico y narrativo (83)

CATEGORÍAS I: Categorías estructurales (109)

Introducción (109)

1-Estructuras culturales (111)

2-Estructuras del discurso I: Diégesis (119)

3-Estructuras del discurso II: Morfología del bullerengue (139)

CATEGORÍAS II: Categorías de estrato (145)

Introducción (145)

1-Categorías de estrato: Mímesis, Poiesis, Apate, Catarsis (146)

2-Categorías de estrato en el discurso escénico y narrativo (154)

3-Categorías de estrato y distribución: sústasis categorial (160)

CATEGORÍAS III: Categorías modales (189)

Introducción (189)

1-Los modos (191)

2-Relaciones modales y discurso (204)

3-Categorías modales en el bullerengue (215)

VALORES I: Valores de estrato (230)

Introducción (230)

1-Valores y estratos del discurso (231)

2-Funciones de la música en el discurso multitextual (245)

3-El arte como satisfactor (263)

VALORES II: Valores experienciales (273)

Introducción (273)

1-Experiencia y distribución (274)

2-Valores y distribución de la experiencia estética (286)

3-Valores experienciales en el bullerengue (293)

VALORES III: Valores modales (298)

Introducción (298)

1-Modos y valores (299)

2-Sústasis modal (302)

3-Interpretación del discurso escénico y narrativo: estética y hermenéutica modal (312)

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES (332)

ANEXO: Glosario de términos (334)

ANEXO: Análisis de obras (Bullerengue) (337)

BIBLIOGRAFÍA (379)

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La obra de arte, como dispositivo formal significativa, tiene como propósito posibilitar uno o varios acoplamientos estéticos. En el caso particular de los discursos escénicos, estos posibles acoplamientos se dan en un proceso de doble interpretación, puesto que hay un intermediario entre la obra y el contemplador. En este tipo de discursos se da una multiplicidad textual a través de la cual se establecen relaciones autónomas y heterónomas que permiten que dichos acoplamientos se den en distintos modos de relación y en varios niveles de comprensión. Este trabajo plantea un acercamiento hermenéutico al mencionado fenómeno estético a través de la música y las relaciones de autonomía y heteronomía intertextual, tomando como objeto de estudio el bullerengue, un género de los “bailes cantados”, manifestación cultural de carácter fundamentalmente afrodescendiente, tradicional de la costa Caribe colombiana.

OBJETIVOS

Proponer un acercamiento teórico al discurso escénico/ y narrativo aplicado al bullerengue partiendo de la Teoría de estratos y de la Estética Modal.

Plantear la noción de sústasis como articulación intertextual en discursos performativo-musicales.

Proponer una aproximación a la dimensión axiológica del bullerengue como dispositivo estético.

JUSTIFICACIÓN

La vinculación intertextual en el discurso escénico plantea una multiplicidad de modos de comprensión del fenómeno de acoplamiento estético, lo cual pone de relieve la necesidad de un acercamiento integral que permita conceptualizar las relaciones formales que fundamentan la experiencia desde la intersubjetividad. En ese sentido, es relevante y pertinente la realización de un proyecto de investigación transdisciplinar que dé cuenta de esos posibles modos de comprensión.

Por otro lado, es importante llevar a cabo un acercamiento específicamente estético al bullerengue, más allá de los estudios etnográficos, musicológicos y antropológicos.

MARCO TEÓRICO

La aproximación a los distintos modos discursivos se fundamentará en la Teoría de Estratos propuesta por Nicolai Hartmann, así como en la Estética Modal que plantea Jordi Claramonte; otro de los referentes estéticos fundamentales será Gyorg Lukacs. El discurso narrativo se tratará con apoyo teórico en Seymour Chatman, Gerard Genette, Syd Field y Erving Goffman, así como en el Formalismo Ruso (Todorov, Propp, Bajtin, entre otros). Uno de los campos de apoyo teórico a lo largo de la investigación será la Antropología cultural, concretamente el materialismo cultural, cuyo principal impulsor es Marvin Harris; otro de dichos campos de apoyo es la neohermenéutica de H. G. Gadamer. Los estudios estéticos de la música por parte de Enrico Fubini también constituyen una referencia significativa.

Teoría de estratos

“Siempre es recomendable tener presentes a los clásicos, y si se pretende dar cuenta de una tradición tan amplia que vaya del arte arcaico a la vanguardia, de la belleza natural a la generada por ordenador, entonces ya esta vuelta al arsenal conceptual clásico es poco menos que inevitable.

En concreto lo que nos interesará recuperar y repensar es la vieja distribución entre lo ontológico, lo epistemológico y lo axiológico: lo que hay, lo que podemos conocer y lo que nos permite organiza nuestra acción. Estos han sido los pilares de la reflexión filosófica desde antes de Aristóteles y más allá de Kant”¹.

En todo estudio del ser se dan estos tres niveles, ontológico, epistemológico y axiológico; de este modo los estratos (plano ontológico), muestran “lo que hay”, presentan el mundo tal y como es; las categorías (plano epistemológico) muestran lo que se puede conocer de todo lo que es: es decir, cómo es dado conocer lo que hay; los valores (plano axiológico) dan cuenta de los modos de acción o de intervención sobre lo que hay a partir de cómo es conocido.

A partir de estos niveles, se dan tres axiomas: que el mundo existe, que es posible conocerlo, al menos en parte, y que es posible intervenirlo a través del modo de hacer.

¹ CLARAMONTE, J (2014) [Consulta: martes 12 de agosto de 2014].

Sústasis

La sústasis (o *sýstasis*) es entendida, en sentido aristotélico, como distribución, como “tejido”. En este trabajo se estudia la sústasis en cuanto al modo en que los distintos niveles “textuales” (que forman el tejido, el discurso) se organizan para detentar la estructura dominante de cada pieza o cada unidad discursiva.

Pensamiento modal

Nicolai Hartmann² propone un acercamiento a los modos de relación que permiten organizar el acoplamiento estético: las combinaciones de lo necesario/contingente (ámbito repertorial, como se verá en el pensamiento Modal) con lo posible/imposible (disposicional), los modos relativos, siempre vinculados con lo absoluto en el modo de lo efectivo/inefectivo.

El repertorio es el conjunto, más o menos definido, de los elementos formales primarios que componen un ámbito determinado, que definen todas las posibilidades de ser de una realidad. Los conocimientos que una persona posee, las herramientas que tiene a su alcance, los objetos que manipula o piensa, constituyen su repertorio. Esos elementos se ponen en relación, se acoplan con el individuo según unos parámetros, unas pautas de acción e interacción, un conjunto de posibilidades (más o menos establecidas): las disposiciones. De los posibles acoplamientos entre elementos del repertorio y disposiciones, de la elección de unos y el rechazo de otros, de los extrañamientos y reacoplamientos sucesivos, surgen las posibilidades de lo estético, algo que, siendo y operando la sensibilidad de una manera

² HARTMANN, N. (1986)

determinada, puede ser y operar de otra u otras maneras, incluso dejar de ser en relación con la sensibilidad. En fin, toda esta articulación se da en un ámbito, un “lugar de conflictividades posibles”: el paisaje. El paisaje no es simplemente el fondo donde ocurre algo, sino que asume una función activa al posibilitar, imposibilitar o favorecer determinados acoplamientos y no otros³.

Cultura, lenguaje, arte

La R.A.E. ofrece la siguiente definición de cultura:

“1. f. Cultivo. 2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico. 3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. 4. f. desus. Culto religioso”⁴.

Marvin Harris propone la cultura como “ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad”.⁵

Cabe añadir una definición amplia de este concepto, ya mencionada, entendiéndolo como todo lo que excede al instinto en los comportamientos colectivos.

³ CLARAMONTE, J. (2015). P 25

⁴ RAE: Diccionario de la lengua española

⁵ TYLOR, E. B. Primitive culture (1871), citado en HARRIS, M (1998) P4

En una sociedad determinada, la cultura tiende a ser muy similar entre generaciones consecutivas. El proceso mediante el cual se transmite la cultura de generación en generación en una misma sociedad se conoce como endoculturación. Por otro lado, entre diferentes sociedades también se producen intercambios culturales; esto se llama difusión. Ambos procesos, endoculturación y difusión, explican aspectos de la continuidad cultural, pero no son exclusivos y universales: la endoculturación no explica la evolución de las culturas, así como la difusión encuentra tanto aceptación como rechazo para según qué procesos en según qué culturas; de no ser así, todas las culturas serían idénticas y permanentes.

“La cultura puede entenderse así como un texto global formado por un conjunto de textos diversos que se entrecruzan e influyen recíprocamente, de modo que en cada uno de ellos podemos encontrar ecos de voces procedentes de otros lugares y épocas del universo textual. La cultura posee, por tanto, un carácter híbrido e intertextual”⁶.

Los cambios en la conducta de los individuos de una sociedad pueden deberse a variaciones en la “programación” genética o al aprendizaje. En el primer caso, un cambio genético origina un cambio en la conducta, lo que puede provocar una mayor o menor eficacia biológica (reproducción y transmisión de caracteres a las siguientes generaciones); en el primer caso, el cambio genético es “seleccionado”, de manera que los individuos con la nueva programación serán cada vez más numerosos. Por otro lado, el aprendizaje origina un cambio en la conducta que permite a los individuos adaptarse o tomar ventaja ante nuevas situaciones, sin afectar su carga genética. Es el proceso de aprendizaje la base de las tradiciones culturales, pero la capacidad para que se pueda establecer dicho proceso está codificada en los genes. Dicho de otro modo: la capacidad

⁶ MEIX, F. (1992.)

para adquirir cultura está codificada en los genes y necesita de un cierto desarrollo cerebral, pero la cultura está codificada en el cerebro a través del aprendizaje.

“Las configuraciones conductuales que, adquiridas ontogénicamente en la dinámica comunicativa de un medio social son estables a través de generaciones, las designaremos como conductas culturales. Este nombre no debiera sorprender, porque hace referencia precisamente a todo el conjunto de interacciones comunicativas de determinación ontogénica que permiten una cierta invariancia en la historia de un grupo, más allá de la historia particular de los individuos participantes. La imitación y la continua selección conductual intragrupal juegan en esto un rol esencial en la medida en que hacen posible el establecimiento del acoplamiento de los jóvenes con los adultos a través del cual se especifica una cierta ontogenia que vemos expresada en el fenómeno cultural. Lo cultural, por lo tanto, no representa una forma esencialmente distinta en cuanto al mecanismo que la hace posible. Lo cultural es un fenómeno que se hace posible como un caso particular de conducta comunicativa”.⁷

Ortega plantea la necesidad de contemplar al ser humano como individuo espacial y temporal, esto es, inserto en unas condiciones y circunstancias que determinan sus estructuras intelectuales. En este sentido, la capacidad de observación de los diferentes horizontes culturales permite la comprensibilidad de las propias condiciones y horizontes culturales.

“Gracias a la etnología, el singular de la cultura se ha pluralizado, al pluralizarse ha perdido su empaque normativo y trascendente. Hoy la noción de cultura deriva hacia la biología y se convierte en el término

⁷ MATURANA, H (2003) p133

colectivo con que denominamos las funciones superiores de la vida humana en sus diferencias típicas. (...) Las culturas, no los hombres, no las razas o pueblos, serían los protagonistas históricos. Los pueblos quedan como meros portadores de ellas, como los vientos del polen vegetal. Un mismo individuo humano sería históricamente distinto si, en vez de nacer en el ámbito de una cultura, naciera en el de otra. Todo hecho humano es un brote de ellas y en ellas radica su sentido. Por eso, el etnólogo, el historiador, tienen que acostumbrarse a considerar las culturas como los fenómenos fundamentales. Lo demás es sólo fragmento de ellas”⁸.

Como se puede observar, en el estrato de lo social-objetivado, en la generación de rasgos culturales, está presente cada uno de los estratos anteriores: en la capacidad específica de ser social emerge la codificación genética (entre lo inorgánico y lo celular) que determina esta posibilidad que, a su vez, pasa por la necesidad de una vida psíquica.

Cultura no humana

Existen especies no humanas capaces de generar un repertorio de pautas rutinarias de comportamiento que pueden ser aprendidas; este proceso está determinado por una mayor complejidad de la actividad cerebral (es, por tanto, propio de las especies más “inteligentes”). Estos patrones de conducta varían entre distintas comunidades de individuos de la misma especie. Los casos de cultura animal más complejos tienen lugar en comunidades de grandes simios: en Tanzania, se ha observado el método que utilizan los chimpancés para la caza de termitas, mediante técnicas que varían sensiblemente entre distintas tribus. Por lo general, introducen una rama verde y flexible en el termitero,

⁸ ORTEGA Y GASSET, J. (1966-1988) Tomo 3, p300

esperan a que los insectos se aferren a ella, tiran rápidamente e ingieren el alimento lamiendo la rama o arrastrando entre los dedos todas las hormigas; aprender este procedimiento implica tiempo de práctica y molestas mordeduras que reciben los cazadores novatos, siendo habitual que los chimpancés alcancen la mayor eficacia cazadora a la edad de cuatro o cinco años. No existen genes específicos que determinen la caza de las termitas. Sí que es necesaria una predisposición genética al aprendizaje y a la manipulación de objetos, pero también lo es que exista una información almacenada en los cerebros de los chimpancés adultos y que los jóvenes, a través de la observación, aprendan y experimenten. Lo mismo ocurre con otras tradiciones de manipulación de objetos como, por ejemplo, masticar hojas para fabricar esponjas que se utilizarán para absorber y beber agua de los huecos de los árboles o para limpiar la piel de los chimpancés recién nacidos⁹. Estas tradiciones, estas formas de hacer que configuran los patrones culturales dan cuenta del modo de lo efectivo: la cultura es lo que efectivamente se da, el paisaje, la matriz donde se generan los encuentros entre repertorios y disposiciones, donde la posibilidad se acopla con la necesidad. Cuando un hecho cultural, un comportamiento colectivo no genera estos acoplamientos, deviene inefectivo.

Experimentos realizados en los años 60 y 70 del siglo XX demostraron que algunos primates son capaces de utilizar el lenguaje de forma productiva¹⁰:

“Washoe, un chimpancé hembra, aprendió 160 símbolos estándar diferentes de Ameslan (American Sign Language). Washoe utilizaba estos símbolos productivamente. Primero aprendió el símbolo para «abrir» con

⁹ HARRIS, M. (1998) P11

¹⁰ A cada mensaje se le puede añadir otro con información no deducible de los anteriores (ver página 192).

una determinada puerta y posteriormente amplió espontáneamente su uso, más allá del contexto inicial del entrenamiento, a todas las puertas cerradas, luego a recipientes cerrados como frigoríficos, armarios, cajones, carteras, cajas y tarros. Cuando Susan, ayudante de investigación, pisaba la muñeca de Washoe, ésta tenía muchas formas de decirle lo que pensaba: «Arriba, Susan; Susan, arriba; mío, por favor, arriba; ¡venga, chica!, por favor, zapato; más mío; arriba, por favor; por favor, arriba; más arriba; chica abajo; zapato arriba; chica arriba; por favor, levanta» (...). Koko, un gorila hembra adiestrada por Francine Patterson, ostenta hasta el momento el récord de 300 palabras Ameslan. Koko indicaba «dedo brazaletes» para anillo; «blanco tigre» para cebra; «ojo sombrero» para máscara. Koko también ha empezado a hablar de sus sentimientos internos, indicando felicidad, tristeza, temor y vergüenza. Un logro importante de estos estudios es que han demostrado que los chimpancés capaces de usar signos pueden traspasar su habilidad a los chimpancés que no saben usarlos sin la mediación del ser humano. Loulis, un chimpancé de diez meses, fue presentado a Washoe, que adoptó al bebé y en seguida empezó a hacerle signos. A los treinta y seis meses, Loulis estaba usando veintiocho tipos de signos que había aprendido de Washoe. Después de cinco años de aprender a usar signos de Washoe y de otros dos chimpancés con esta habilidad, pero no de seres humanos, Loulis había aprendido a usar cincuenta y cinco signos. Aún es más notable el hecho de que Washoe, Loulis y otros chimpancés que sabían usar signos emplearan regularmente ese lenguaje para comunicarse unos con otros incluso cuando no había personas delante. Estas «conversaciones» fueron grabadas en video y tuvieron lugar entre 118 y 649 veces al mes¹¹.

Sin embargo, a pesar de los llamativos resultados de estos experimentos, ninguno de los simios alcanza la capacidad semántica de un niño de tres años.

¹¹ HARRIS (1998) p13

Un ser humano cualquiera sería capaz, a diferencia de los chimpancés más inteligentes, de enseñar a cazar termitas a otro miembro de su especie sin necesidad de mostrar en la práctica el proceso.

Marvin Harris continúa explicando la relación entre las capacidades humanas y la de los simios, entre las disposiciones correspondientes a estas especies:

“En algún momento de la evolución de las capacidades lingüísticas de los humanos, los mensajes que nuestros antepasados enviaban y recibían debieron parecerse enormemente a los que en la actualidad se cruzan entre los chimpancés adiestrados y sus entrenadores. Dichos mensajes se componen casi exclusivamente de peticiones de los chimpancés y de los humanos para que el otro haga algo: «dame la muñeca», «pon el plátano en el cubo», «abre la ventana». Los estudios con cintas de vídeo que mis estudiantes y yo hemos realizado sobre el habla cotidiana de una familia de Nueva York, demuestran que los mensajes intercambiados entre los humanos consisten en buena parte en peticiones de un signo u otro: «siéntate aquí», «dame dinero», «cierra la boca», «por favor, pásame una Coca», «ponlo en el suelo» «saca la basura»¹².

El discurso escénico y narrativo

En el presente documento se trata la dimensión escénica del bullerengue en relación con lo performativo: lo narrado a partir de los cuerpos (escénicos) en el espacio y el tiempo del hecho artístico. En ese sentido, se emplearán los términos “escénico” y “performativo” generalmente como equivalentes, salvo especificación en contra.

¹² HARRIS (1991) p46

Se hace necesario explicar el concepto de “texto” que se maneja en el presente trabajo, ya que no se va a entender únicamente en el sentido de “texto escrito”, pero tampoco se va a concebir cualquier realidad como texto. Más bien se plantea el texto en una acepción primaria, como “tejido”, de manera similar a lo que Aristóteles¹³ llama “sustasis” o “trama” (también traducido como “fábula”). Es decir, se va a considerar como texto a un dispositivo generativo que tenga una estructura compositiva y que sea susceptible de comprensión analítica. De este modo, una pintura, una guerra o una corrida de toros pueden ser entendidos como textos.

El bullerengue es uno de los llamados “bailes cantados”, una manifestación cultural propia de las comunidades rurales ribereñas de Colombia (cuena del Magdalena) y de Panamá (región del Darién). Los bailes cantados, como su nombre indica, consisten en un hecho folclórico basado en la danza y el canto, que se articulan mediante la presencia y acción del tambor (y otros instrumentos de percusión). Los principales géneros son el Bullerengue sentao, la Chalupa, el Fandango de lenguas, la Tambora-tambora, el Chandé, el Pajarito, el Son de negro, el Berroche y la Guacherna.

Sus orígenes se sitúan en las comunidades de esclavos afrodescendientes y en sus cantos de laboreo, que pronto trascienden este contexto y adquieren una dimensión creativa autónoma. Es por ello que sus rasgos estéticos y constructivos resultan de la recombinação de modos de hacer ancestrales de diferentes procedencias africanas con influencia de algunas manifestaciones folclóricas procedentes de Europa y de las tradiciones indígenas.

¹³ ARISTÓTELES. *Poética* VI, 1450a

“Partiendo del supuesto que el bullerengue es expresión rítmica de la cultura negra, destacamos la primera fase de su desarrollo como pertenencia musical de dicha etnia. Una segunda fase donde el acento rítmico de lo negro se cruza con elementos de otras etnias tanto indígenas como hispánicas, lo que supone un nuevo tratamiento sobre su dibujo rítmico inicial que lo distancia en sus pulsaciones percutivas y posiblemente sobre su patrón métrico de su línea melódica y textual.

De tal manera que, en el bullerengue son perceptibles dos líneas expresivas: una de fuerte acento rítmico negro y otra, fruto de los cruces interétnicos en la que se desplaza el acento sincopado a un figurado rítmico más lento y menos intenso en su acentuación rítmico – melódica”¹⁴.

El bullerengue como manifestación artística, esto es, tras su descontextualización como canto de trabajo, y su recontextualización como hecho cultural, se presenta inicialmente en forma de “rueda”: los tamboreros, la cantadora o cantador y las respondonas (coros) se sitúan en una disposición semicircular, y frente a ellos una pareja de bailarores efectúa la danza; alrededor de este espacio, todos los participantes contribuyen con los coros y las palmas, pudiendo salir a bailar en cualquier momento, desplazando a uno de los bailarores activos, que deberá abandonar la danza y situarse entre el coro. Con el tiempo, los bailes cantados han ido generando una expectación y un interés que los ha situado como referentes patrimoniales de la cultura Caribe, dando lugar a las muestras y festivales que conllevan una nueva descontextualización: se pasa a presentar el baile cantado sobre una tarima, con lo que desaparece la relación inclusiva y surgen las categorías de intérprete, obra y público.

¹⁴ MUÑOZ VÉLEZ, E. L.. (2003).

Perspectiva histórica del bullerengue como práctica artística

“A grandes rasgos, el bullerengue es un complejo de baile y canto afrodescendiente oriundo de la costa Atlántica Colombiana, desarrollado en los palenques y conservado por tradición oral, cantado exclusivamente por mujeres mayores e instrumentado con tambores tradicionales hechos a mano. Aunque en el siglo XXI es un emblema en la construcción de identidad Colombiana, su práctica permaneció secreta al perfil cultural del país por más de un siglo, prácticamente indocumentada, y es durante el periodo de aproximadamente los últimos cuarenta años, cuando el bullerengue ha pasado de música invisible, a marginilizada, a producto cultural de exportación, a discurso de orgullo nacional, a agente influyente en la cimentación de músicos colombianos en la escena global [...]”¹⁵.

García Orozco¹⁶ plantea cuatro etapas en el desarrollo del bullerengue en la región Caribe, tal y como se presenta a continuación:

1- Primera etapa: invisibilización.

“[...] Los orígenes del bullerengue se disipan en el tiempo, por lo tanto son remotos y ambiguos. De estos solo quedan testimonios orales de cantadoras y conclusiones de investigadores, quienes aseguran o especulan que: viene de reuniones clandestinas de mujeres embarazadas sin marido que no podían asistir a festejos oficiales¹⁷ (Lemoine 1998); nació de las represiones contra los esclavos. A las mujeres sólo se les permitía hacer música sin la presencia de hombres, tal vez, esto permitió crear una

¹⁵ GARCÍA OROZCO, M. (2016)

¹⁶ GARCÍA OROZCO, M. (2016)

¹⁷ LEMOINE, L., (1998), *Colombie, Le Bullerengue*. Petrona Martínez, CD, Radio France, citado en GARCÍA OROZCO, M. (2016)

forma musical netamente femenina¹⁸ (Muñoz 2008); posiblemente fue un ritual a la maternidad o a la pubertad proveniente del África occidental, pero transformó su carácter a festivo con el paso del tiempo¹⁹ (Valencia 1995). Ante el vacío en fuentes documentales e históricas, solamente es posible rastrear su trasegar desde épocas más recientes. En cuestión de grabaciones de campo, el registro más antiguo que se conoce lo realizó George List en Evitar, Bolívar en 1964. Curiosamente, hay grabaciones de campo y expediciones en otras zonas y tradiciones colombianas precedentes: como de los arhuacos en la Sierra Nevada por el alemán K.Th. Preuss en 1914, de comunidades afro-descendientes del Pacífico por Pardo Tovar en el Chocó en 1960, y de los indígenas guambianos en el Cauca por Enrique Buenaventura y Juan Carlos Espinosa en 1964 ²⁰(List 1966). [...]”²¹.

El bullerengue es una práctica de herencia afro con influencias indígenas y europeas que, en esta primera etapa, se mantiene como ritual polisémico y multitextual con particularidades locales (casi, incluso, familiares), y propio de las comunidades descendientes de esclavos, sin constituir un foco de atención etnomusicológica. Más adelante se hablará de esta realidad en relación con las categorías de obra de arte, autor y público.

“La práctica del bullerengue se extiende por pueblos de herencia cimarrona en los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre y parte de Antioquia. Las bullerengueras de pueblos aislados principiaron a reunirse a raíz del trabajo y vida social generada en el ingenio de Sincerín, el primer

¹⁸ MUÑOZ VÉLEZ, ENRIQUE LUIS (2008), citado en GARCÍA OROZCO, M. (2016)

¹⁹ VALENCIA, G. (1995). Apuntes sobre el Bullerengue en la región del Dique, Colombia. América Negra. No. 9. Pontificia Universidad Javeriana. P. 233 – 238, citado en GARCÍA OROZCO, M(2016)

²⁰ LIST, G. (1966). Ethnomusicology in Colombia. Ethnomusicology, 10(1), 70–76. <http://doi.org/10.2307/924187>, citado en GARCÍA OROZCO, M(2016)

²¹ GARCÍA OROZCO, M . (2016)

ingenio azucarero instalado en Colombia hacia 1907. Esta gran empresa atrajo a los campesinos instalados a lo largo de la región del Canal del Dique a trabajar por un sueldo y consecuentemente, a socializar y compartir sus prácticas culturales en las fiestas patronales. Como gran parte de la música afrocaribeña de tradición oral, el bullerengue se practica en comunidad y sus repertorios son un reflejo de tradición y contemporaneidad en el sentido que sobreviven el paso del tiempo a la vez que alcanzan la aceptación y permanencia en la congregación²² (Nettl 2005). La persistencia de música en comunidad como herencia africana en las Américas ha dependido de la estructura social en su totalidad²³ (Manuel 1995) [...]”²⁴.

2- Segunda etapa: Incursión marginal del Bullerengue en el mercado discográfico nacional

“A principios de los años ochenta, aún no existía la política de Estado de nación multiétnica y pluricultural decretada posteriormente en la Constitución del 91. Las músicas de la diáspora africana estaban completamente ignoradas en los medios masivos y el perfil cultural del país. La cumbia, el género del Caribe Colombiano de mayor aceptación, había trasegado a circuitos comerciales por décadas, apelando a evidenciar un mestizaje que neutralizaba la herencia afrodescendiente (Wade 2000). Según Héctor Fernández L’Hoste²⁵ (2013), la transición social y mercadeo de la cumbia se logró apelando a valores de élites del centro del país, mediante la adaptación de formatos instrumentales con influencia cubana, la

²² NETTL, B. (2005). *Study Of Ethnomusicology* UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS, citado en GARCÍA OROZCO, M. (2016)

²³ MANUEL, P. (1995). *Caribbean Currents. Caribbean Music From Rumba to Reggae*. Temple University Press, citado en GARCÍA OROZCO, M (2016)

²⁴ GARCÍA OROZCO, M (2016)

²⁵ FERNANDEZ L’HOESTE, H. (2013). *Cumbia! : Scenes of a migrant Latin American music genre*. Duke University Press, citado en GARCÍA OROZCO, M(2016)

simplificación de patrones rítmicos, y la neutralización de componentes afrodescendientes en los años cincuenta. Posteriormente, durante las décadas de 1960 y 1970, la evolución del género desencadenó producciones musicales con acabados simples y monótonos pero altamente efectivos para lograr el discernimiento en los mercados internacionales. Con esta perspectiva, el productor musical Wady Bedrán empezó a grabar a los Soneros de Gamero interpretando canciones de bullerengue adaptadas a la industria con bajo eléctrico, saxofones, clarinete, y percusión afrocubana además de los tambores tradicionales. A esta adaptación comercial, se le conoció en el Caribe colombiano como Son Corrido, música de carnaval o simplemente folclor costeño. El sonido de la producción, es decir, la decisión estilística de elementos musicales, y la habilidad de capturar y moldearlos²⁶ (Moorefield 2010), consistió en adaptar los tres aires del bullerengue a una fórmula monótona y bailable, en tempo de chalupa, en la que se conserva el diálogo entre la cantadora y el coro pero se pierde la riqueza del tambor alegre. En la mezcla priman las voces, los vientos, el bajo y la guacharaca.

Este sonido tuvo gran auge en el carnaval de Barranquilla donde los Soneros de Gamero ganaron varias veces el máximo galardón, el Congo de Oro (...). Irene Martínez, voz líder de los Soneros de Gamero, y Emilia Herrera lograron gran popularidad en ámbitos costenos de fiesta y radio, pero en el país centralista esta música se denigraba en la prensa y ciertos círculos sociales [...]”²⁷.

Como explica Orozco, existe a partir de mediados del siglo XX un interés creciente por estas manifestaciones, sobre todo por la versatilidad rítmica que permite vincularlas con prácticas masivas de baile, de gran aceptación en la

²⁶ MOONFIELD, V. (2010). The producer as composer: Shaping the sounds of popular music. Cambridge, Mass.: MIT Press, citado en GARCÍA OROZCO, M. (2016)

²⁷ GARCÍA OROZCO, M. (2016)

costa, especialmente en relación con el Carnaval de Barranquilla; cabe mencionar que la celebración de esta fiesta no se limita a los tres días de Carnaval, sino que gran parte del calendario festivo anual barranquillero se estructura en función de ello.

3- Tercera etapa: internacionalización

“La década de los años noventa trajo varios cambios en la agenda política y las industrias culturales en Colombia. Con la nueva constitución política del 91, el Estado colombiano replanteó sus modos de acercamiento a las manifestaciones culturales de las regiones marginadas. Durante esta década, el país atravesó complejos episodios sociales que contribuyeron a la imagen estigmatizada de Colombia en el exterior: el gobierno logró abatir a los carteles de droga; dineros del narcotráfico se filtraron en campañas políticas; escaló la violencia del conflicto armado entre Estado, guerrillas y paramilitares; y la década finalizó con un fallido proceso de paz entre gobierno y las FARC. Ante la debilidad de las instituciones del Estado, rondaba el escepticismo y muchos jóvenes colombianos encontrarían en las músicas tradicionales fuertes ejes de identidad y esperanza[...]”²⁸.

En los últimos años del siglo XX, figuras como Totó la Momposina y la cantadora Petrona Martínez, en un ámbito de rescate y preservación del patrimonio cultural y del folclor colombiano, con la aceptación social y el apoyo de las instituciones gestoras, situaron a los bailes cantados en el mercado internacional de las músicas del mundo.

²⁸ GARCÍA OROZCO, M. (2016).

4- Cuarta etapa: validación internacional del bullerengue

“Los elementos derivados del África aportaron mucho de los que distingue e hizo internacionalmente conocida la música caribeña ²⁹(Manuel 1995) y el bullerengue no es la excepción. En este sentido, el género tiene buena acogida en los circuitos de World music por su fuerte énfasis en el texturas polirítmicas, el canto responsorial, la estructura celular y el baile. Además, en estos circuitos valoran el “sabor local” de las músicas. [...]Otro factor que puede ser determinante en la perpetuación a este mercado, es la identidad transatlántica que ayuda a programar el bullerengue junto a otras músicas de diáspora africana”³⁰.

Como modo de relato inserto en la tradición oral, el baile cantado responde a ciertos patrones culturales universales en relación con la autoconciencia colectiva-social y con la vinculación de la comunidad con su entorno y su contexto espaciotemporal.

“En todos los casos, el arte de composición de estos textos está especialmente dirigido a crear un encadenamiento entre las interpretaciones del pasado, y sus hechos, con las interpretaciones y acciones presentes que configuran la cotidianidad de un grupo social y lo perfilan hacia el futuro. De esta manera el pasado se neutraliza y se actualiza en un continuo presente en el que la tradición permanece viva y se transforma conforme a la vida social del pueblo, permitiendo que se de una condición fundamental de estas narraciones: ser producciones orales y colectivas que transitan espacios y tiempos remotos, conservando sus sentidos profundos y enseñanzas a pesar de sus múltiples adaptaciones. En otras palabras, una característica fundamental de esta tradición narrativa es

²⁹ MANUEL, P. (1995), citado en GARCÍA OROZCO, M. (2016)

³⁰ GARCÍA OROZCO, M. (2016)

que tiene una dinámica propia que no respeta fronteras y que se actualiza continuamente gracias a su condición de oralidad y de ser una construcción colectiva que se transmite de generación en generación.(...) Esta característica se da porque en contextos de tradición indígena el tiempo no es concebido como un proceso lineal como en occidente, sino como un proceso circular. (...) Esta noción de circularidad temporal permite entender mejor cómo los textos de tradición oral cumplen su función de preservar los conocimientos ancestrales sin que tales contenidos aparezcan en los relatos como hechos del pasado, sino como episodios que se actualizan en un continuo en el que pasado, presente y futuro no son compartimientos temporales estancos sino que se encuentran contenidos en el presente”³¹.

Los mencionados patrones culturales incluyen rasgos como la estructura de rueda, el saludo al tambor, la estructura responsorial, la técnica del “quite” de baile, verso o tambor (también llamada “pedir el barato” en algunos bailes cantados), que se manifiestan en diversas formas folclóricas afrodescendientes, tales como el Jongo (Brasil), el Tamborito (Panamá) o la Bomba (Puerto Rico).

<https://www.youtube.com/watch?v=ut1U7pTx87E> (jongo)

<https://www.youtube.com/watch?v=gcr0FF7XIYc> (tamborito panameño)

<https://www.youtube.com/watch?v=sxdFprW3Sco> (bomba)

³¹ ALVAREZ, G. F. (2012).

MARCO METODOLÓGICO

Enfoque de investigación

El enfoque del estudio será cualitativo: es un proceso flexible, no busca comprobar hipótesis y no aplica análisis estadísticos, sino que se basa en observaciones de expresiones, conductas y manifestaciones: el bullerengue como manifestación artística, insertado en su contexto social, constituye una expresión a través de la acción. Por otro lado, no se manipulan variables, y la interpretación se fundamenta en el entendimiento³².

Paradigma

Este proyecto de investigación se sitúa en el paradigma histórico-hermenéutico (o interpretativo), el cual busca, según Nacarid Rodríguez, “comprender los significados de los actores con respecto a procesos sociales particulares, la intención de las acciones, los fines que persigue; describir las situaciones, identificar aspectos relevantes; comprobar modos de hacer y de relacionarse en diferentes grupos; establecer relaciones entre los significados y el contexto situacional en el cual se producen”³³.

Es decir, todo proceso hermenéutico (interpretativo), pasa por una comprensión retroalimentada y contextualizada. Según Martin Packer:

“En la investigación hermenéutica, y en la ontología en que se basa, el origen primario del conocimiento se considera que es la actividad práctica: la participación práctica de todos los días con herramientas, artefactos y

³² CORTÉS, M. (2014). [Consulta: jueves, 24 de noviembre de 2016].

³³ RODRÍGUEZ, N. (S/F). [Consulta: jueves, 24 de noviembre de 2016]

gente. Una actividad tal existe previamente a cualquier teorización y tiene un carácter distinto de esta última. Más notablemente, no involucra ningún elemento libre de contexto definible en la ausencia de la interpretación. La actividad práctica tampoco tiene que ser motivada instrumentalmente (aunque a menudo lo es)”³⁴.

En efecto, previa a la conceptualización sobre el bullerengue, es la práctica en sí: la acción. Puesto que se trata de una acción social y, por tanto, susceptible de interpretación, es pertinente llevar a cabo la mencionada conceptualización e inserción en la labor académica.

En ese sentido, resulta coherente en un proyecto de académico la aproximación metodológica a este paradigma; como plantea José Duván Marín Gallego: “(...) la interpretación o la hermenéutica es un enfoque metodológico que se aplica a múltiples dominios. Se interpreta el lenguaje en relación con las emisiones lingüísticas y los textos escritos; se interpretan los íconos, los símbolos y las obras de arte de la humanidad (semiótica) y se interpretan también los acontecimientos socio-históricos y las acciones de nuestros congéneres en su dimensión diacrónica y sincrónica”³⁵.

³⁴ PACKER, M. (1985).

³⁵ MARÍN GALLEGO, J. D. (2009)

Tipo de investigación

La investigación será de tipo descriptivo-explicativo: busca caracterizar el objeto de estudio (el discurso escénico-narrativo) a través de la observación, pero también proponer explicaciones y relaciones causales acerca del mismo y sus condiciones. Como explica Hernandez Sampieri, "a veces una investigación puede caracterizarse como exploratoria, descriptiva, correlacional o explicativa, pero no situarse únicamente como tal. Esto es, aunque un estudio sea esencialmente exploratorio contendrá elementos descriptivos, o bien un estudio correlacional incluirá elementos descriptivos, y lo mismo ocurre con cada una de las clases de estudios"³⁶.

³⁶ HERNÁNDEZ SAMPIERI, R, FERNÁNDEZ COLLADO, C. y BAPTISTA LUCIO, P. (1991). P 68.

ESTRATOS I: Introducción a la Teoría de estratos

Introducción

La Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann³⁷, como se verá a continuación, propicia una aproximación a la experiencia estética como “tejido”, como “texto” en el que se establecen unas relaciones “inter” e “intratextuales”: los elementos que la configuran se vinculan entre sí y con el sujeto de la experiencia, de manera que se generan conexiones significantes a distintos niveles (en distintos estratos), posibilitando la trabazón, la trama con el medio homogéneo. Se plantea de este modo la práctica estética o artística como producción y acoplamiento a distintos niveles con una entidad significativa con múltiples articulaciones internas que le confieren coherencia y cohesión, algo así como un “complejo”.

³⁷ En las páginas siguientes se expone la Teoría de Estratos de modo general y aplicada a los campos disciplinares estudiados en este documento.

1-Teoría de estratos ³⁸

El filósofo alemán Nicolai Hartman, uno de los más destacados del siglo XX por lo completo de su investigación, resulta particularmente conveniente en el análisis de la vinculación con la obra de arte y, específicamente, en el análisis morfológico y estético de la misma al plantear su Teoría de Estratos: una aproximación a la experiencia estética según niveles de consistencia ontológica.

Propone Hartmann esta teoría de los estratos en cuatro niveles: el primero de ellos corresponde al estrato inorgánico: lo material, lo primario, lo existente a partir de lo cual se puede dar la realidad en cuestión. El siguiente nivel, el orgánico, ya implica una acción conjunta entre los elementos; de este modo, la posibilidad de ser del estrato orgánico no se explica a través del inorgánico por sí solo, sino que necesita de esa interacción. El siguiente estrato es el psíquico; esto significa que a la interacción elemental del estrato orgánico se le suma la existencia de una psique, alma, entendida como conciencia (nivel animal o animado). El siguiente nivel, el estrato cultural objetivado (nivel social en comunidades animales – o humanas) implica ya una codificación, un criterio o una pauta de interacción.

“El mundo no carece, en manera alguna, de unidad en medio de toda su multiplicidad y heterogeneidad. Tiene la unidad de un sistema, pero el sistema es un sistema de estratos. La fábrica del mundo real es una

³⁸El siguiente fragmento de este texto, y hasta la página 32, pertenece al artículo La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann (VALBUENA MARTÓN, D. Á., 2021), producido de manera simultánea al presente documento y publicado en Eikasia, Revista de Filosofía, en marzo de 2021. Por tal motivo y para facilitar la lectura (dada la extensión y la inclusión de fragmentos de otras obras), no se cita siguiendo el formato presente a lo largo de esta tesis.

estratificación. Y lo interesante no es la imposibilidad de tender puentes sobre los cortes — pues pudiera ser que sólo existiese “para nosotros” —, sino la instauración de nuevas leyes y de conformaciones categoriales sin duda dependientes de las inferiores, pero sin embargo de una ostensible índole peculiar y sustantividad frente a ellas”³⁹.

En el ámbito de la ciencia natural, el estrato inorgánico está formado por las sustancias químicas, por el ámbito mineral; el grado de autonomía de este estrato corresponde con lo automático: sin mediación de ninguna voluntad, sin “variaciones adaptativas”, como proceso teleomático, todos los elementos se encuentran sometidos a unas condiciones sistémicas que rigen el todo.

“Todos los objetos del mundo físico están dotados de la capacidad de cambiar su estado, y estos cambios obedecen estrictamente a las leyes naturales. Están dirigidos a un fin sólo de modo automático, regulados por fuerzas o condiciones externas, o sea por leyes naturales. Denominé *teleomáticos* (Mayr, 1974) a esos procesos, para indicar que se verifican en forma automática. Todos los procesos teleomáticos llegan a su fin cuando el potencial se agota (como en el enfriado de un trozo de hierro) o el proceso se detiene al tropezar con un impedimento externo (como cuando un objeto que cae da contra el suelo). La ley de gravedad y la segunda ley de la termodinámica se cuentan entre las leyes naturales que con mayor frecuencia gobiernan procesos teleomáticos”⁴⁰.

Es decir, todo lo que se encuentra en este estrato, en relación exclusiva con él, está afectado por unas condiciones universales previas.

³⁹ HARTMANN, NICOLAI. (1959). p 220

⁴⁰ MAYR, E.. (2006). P 72

“(…) un sistema de categorías del mundo real no puede ser un mero sistema de formas. Tiene que abarcar también la materia; o más justamente, tiene que dar también cuenta del lado material de lo real. Pues tiene que contener todo lo “principal” del mundo”⁴¹.

A partir del estrato inorgánico, y a través de algunas de estas reacciones físicoquímicas en el llamado “caldo” o “sopa primitiva”⁴², (sea, según las distintas teorías, mediante un proceso electroquímico o la presencia de nueva materia que origina un cambio químico), se produce en determinadas circunstancias una reacción que da lugar a una interacción de una parte de la materia en relación con el medio que cumple unos ciclos característicos. Esta parte de la materia se encuentra delimitada y es lo que se conoce como “célula”. En este punto, puesto que las células cumplen unos ciclos y realizan unas funciones de intercambio con el medio, metabólicas y “vitales”, se produce una diferenciación entre lo mineral y lo celular: aparece el estrato orgánico, que involucra desde las células más sencillas, las procariotas, sin núcleo definido, hasta los organismos formados por varias células que cumplen funciones complejas. El grado de autonomía de lo orgánico corresponde con lo teleonómico: los objetos aquí incluidos se regulan a sí mismos, nacen, se producen y re-producen, y mueren, siguiendo unas pautas programadas, tal y como explica Mayr:

“Por mi parte, restringí el término teleonómico a las actividades programadas (...), y ahora aporto la siguiente definición: *las conductas o los procesos teleonómicos son los que deben su dirección hacia objetivos al influjo de un programa desarrollado*. El término teleonómico implica,

⁴¹ HARTMANN, N, (1959).p 57

⁴² Las teorías más aceptadas sobre el origen de la vida en la Tierra derivan de las investigaciones de A. Oparin, S.W. Fox, y el experimento de Miller-Urey.

entonces, la dirección de un proceso o actividad hacia una finalidad. Tiene que ver estrictamente con causas finales. Estas ocurren en el desarrollo celular y resultan sumamente conspicuas en la conducta de los organismos”⁴³.⁴⁴

En este nivel de autonomía se posibilita, pues, la automímesis de todos los organismos en tanto seres vinculados con lo celular. Lo orgánico-automimético es y puede ser porque lo inorgánico-automático es: todo lo celular es, además, mineral, pero no se explica de la mera existencia de lo mineral.

Si la “novedad categorial” que da acceso al nivel orgánico desde el inorgánico reside en la capacidad automimética propia del ámbito celular, la novedad correspondiente al siguiente nivel, el psíquico, se encuentra precisamente en la autopoiesis⁴⁵, la autorregulación de los procesos vivos.

El término “psíquico” hace referencia a la “psique”, esto es, el alma, entendida como “conciencia”. Es decir, lo psíquico es lo que tiene que ver con la conciencia. Y la conciencia se puede explicar como una percatación, un acto de

⁴³ MAYR, E...(2006). pág 74.

⁴⁴ En la misma obra, y citándose a sí mismo, Mayr concluye: “La conducta (...) dirigida a finalidades se halla ampliamente difundida en el mundo orgánico; por ejemplo, la mayor parte de las actividades vinculadas con la migración, la búsqueda de alimento, el cortejo, la ontogenia y todas las fases de la reproducción se caracterizan por esa orientación a fines. La intervención de procesos dirigidos a objetivos es quizá el rasgo más característico del mundo de los organismos vivientes (Mayr, 1988, p. 45)”.

⁴⁵ Humberto Maturana y Francisco Varela proponen los procesos autopoieticos como fundamento organizacional de lo vivo (Maturana, H. y Varela, F., 2003(I)); sin embargo, en relación con la transición entre estratos, la automímesis permite la comprensión del acceso de lo material a lo celular (procesos de difusión, división y autorreplicación), del mismo modo que la autopoiesis, más que identificar específicamente lo orgánico, explica el acceso funcional a lo psíquico: los mecanismos de autorregulación son los que, culminando en la generación de tejidos especializados, dotan a los procesos celulares de coherencia funcional.

autopercepción por parte de un sujeto en relación con un entorno; la conciencia es conciencia de sí, y, por ende, conciencia de límites. Por tanto, en el ámbito de la biología evolutiva, lo psíquico implica a los seres dotados de esta capacidad: los animales, los seres animados, “dotados de alma”. En este nivel, puesto que existe una vida psíquica, debe haber un sistema nervioso más o menos desarrollado, que dota al ser psíquico, al animal, de una capacidad autorregulativa. Es decir, a partir de lo mineral, puede existir lo celular, de lo cual emerge lo animal: el ser psíquico puede actuar sobre su propio ser celular, tiene autonomía con respecto a su autorreplicación.

“Así se eleva la naturaleza orgánica sobre la inorgánica. Aquella no flota libre por sí, sino que supone las condiciones y leyes de lo material físico, descansando en ellas, aunque ellas no basten, en absoluto, para constituir lo viviente. Igualmente están condicionados el ser psíquico y la conciencia por el organismo sustentante, únicamente en el cual y con el cual aparecen en el mundo”⁴⁶

El estrato cultural o social – objetivado se da a partir de la conciencia colectiva en la formación de una actividad comunitaria. Se propone la cultura como todo lo que excede al instinto en los comportamientos colectivos; en sentido antropológico, tal y como explica Marvin Harris⁴⁷, es el conjunto aprendido de tradiciones, estilos de vida, reglas y modos pautados y repetitivos de conducta que tienen lugar entre los miembros de una sociedad, entendida como conjunto de individuos interdependientes que comparten un hábitat. De este modo, la objetivación se da a partir de la intersubjetividad propia de la colectividad, que pasa por la puesta en común de la acción de la conciencia propia: es necesaria (mas no suficiente) una pluralización del nivel psíquico. Hartmann emplea el

⁴⁶ HARTMANN, NICOLAI. (1959). P 220

⁴⁷HARRIS, MARVIN. (1998). P.4

término “espiritual” para referirse a este nivel en el que la acción colectiva trasciende la multiplicidad de conciencias individuales y “se eleva” sobre los propios fines

“El ser orgánico no puede existir en absoluto sin la base continua del inorgánico en el que está inserto. Y tan visible es que el ser espiritual no puede existir sin la base de un ser psíquico no espiritual sobre el cual se eleva y del que se alimenta”⁴⁸.

El mayor grado de autonomía es el correspondiente a lo autotético: el ser cultural es capaz de constituir un propósito en sí mismo, de establecer una finalidad conjunta.

Se dan en el plano epistemológico hartmanniano unas relaciones categoriales sujetas a unas pautas o “leyes” que rigen esta estratificación:

“A nivel categorial, la ontología descubre que los principios constitutivos del ente real forman un entramado pluridimensional, en el que ninguno de ellos se da aisladamente, puesto que entre todos existe una completa interrelación. Tal interrelación se apoya en un conjunto de leyes categoriales, a las que Hartmann denomina “principios de los principios” (...), que forman la auténtica armazón ontológica del mundo real, puesto que a dichas leyes están subordinados todos los restantes vínculos que se establecen entre las categorías”.⁴⁹

Se mencionan a continuación algunas de dichas leyes y principios fundamentales para el objeto del presente documento⁵⁰:

⁴⁸ HARTMANN, NICOLAI. (1959)., p 580

⁴⁹ PÉREZ CORNEJO, MANUEL. (2002).pág 134

⁵⁰ Hartmann plantea cuatro leyes principales: la Ley de Validez (según la cual las categorías solo adquieren sentido en relación con el ente concreto al que van ligadas), la Ley de Coherencia (cada categoría está relacionada con el resto de categorías que están

Dependencia: cada estrato depende de los estratos inferiores; es necesario que existan los estratos inferiores para que puedan existir los superiores. Lo orgánico parte de lo inorgánico, sin lo cual no podría ser; del mismo modo, lo psíquico necesita previamente de lo orgánico, y lo social pasa por la existencia de lo psíquico.

Autonomía/Novedad categorial: Sin embargo, cada estrato no se explica por la mera existencia del estrato inferior: es necesario introducir una novedad (“novum categorial”).

Antigüedad: los estratos inferiores están antes (en el tiempo) que los superiores.

Estabilidad: los estratos inferiores son más estables que los superiores

Indiferencia: los estratos inferiores no necesitan de la existencia de los superiores.

Retorno: ciertas categorías contenidas en los estratos inferiores comparecen materialmente en los estratos superiores. Este retorno se plantea según dos posibilidades, la sobreconformación y la sobreconstrucción⁵¹.

vinculadas a un estrato), la Ley de Estratificación (las categorías correspondientes a los estratos inferiores están contenidas en los estratos superiores) y la Ley de Dependencia categorial (los estratos superiores dependen de los inferiores). Cada una de estas leyes se divide en otras cuatro -ver HARTMANN, N. (1959), p 515-625, y HARTMAN, N. (1961), p 128-132 -.

⁵¹ La sobreconformación consiste en una generación de la novedad categorial a partir de los mismos elementos contenidos en el estrato inferior; la sobreconstrucción implica una novedad “material” en la novedad categorial. HARTMANN, N (1959). 1961 p. 120-125.

2-Experiencia estética y estratos

Extrañamiento, experiencia estética y arte

La experiencia estética está determinada por una aprehensión desautomatizada del mundo (o al menos de una parte de él). Es decir, el objeto que opera estéticamente, que actúa en la sensibilidad o por medio de ella, es apercibido total o parcialmente despojado de su significación referencial originaria, y puesto en una nueva relación con la conciencia detentora de sensibilidad.

Ese extrañamiento supone una suspensión de los modos de interafectación previamente codificados con respecto al objeto y posibilita la existencia de nuevos acoplamientos estéticos con este. Así, los prejuicios frente a dicho objeto son sustituidos por otros, de manera que se generan nuevos horizontes de percepción.

“De algún modo, la obra nos arrastra a la conversación. Y así, no es en absoluto alambicado utilizar la estructura de la conversación para describir correctamente el aparente enfrentamiento entre una obra de arte, o una obra literaria, y su intérprete. En verdad, es este enfrentamiento un intercambio de participación. Como en cualquier diálogo, el otro es siempre un oyente amable y atento, de tal modo que el horizonte de expectativas con el que me escucha, intercepta y co-modifica, por así decirlo, mi propia intención de sentido. En el análisis de la estructura de la conversación, se muestra de qué modo surge la lengua común en la que los hablantes se transforman, encontrando algo común”.⁵²

⁵²GADAMER, HANS GEORG. (1996)

Así, el espacio lógico de un objeto es la totalidad de los modos de relación, de los posibles acoplamientos, según Wittgenstein⁵³: el objeto insertado en su espacio lógico, el objeto estético, constituye el objeto *sub specie aeternitatis*. Es decir, la existencia misma del objeto en todas sus dimensiones, en todas sus posibilidades.

El dispositivo de experiencia estética, lo que se llama obra de arte o, según Lukacs, “medio homogéneo”, concentra la percepción y suspende la finalidad práctica; es decir, provoca el extrañamiento y posibilita, a través de la experiencia perceptiva, nuevos acoplamientos. Lukacs plantea un doble reflejo de la realidad: por un lado, el reflejo “desantropomorfizador”, propio del discurso científico, trata de aproximarse a la realidad independientemente del sujeto y del mismo proceso de aproximación; se reconoce la realidad en una totalidad extensiva, en el sentido de que no se excluye ningún aspecto de ella. Por otro lado, el reflejo “antropomorfizador” consiste en mostrar la realidad de manera intensiva, es decir, concentrando el modo de relación, presentando unos aspectos determinados con los que el sujeto puede vincularse por completo y aprehenderla⁵⁴.

“Coincidiendo plenamente con algunas de las ideas de Della Volpe, la autonomía que Lukacs otorga al reflejo estético no hace de éste algo aislado, o cortado en sí mismo. Esto es así en la medida en que Lukacs hace que coincidan en el terreno específico, en el mundo propio de las obras de arte – que no en vano se conciben como mimesis antropomorfizadora de los estadios evolutivos de lo real- el desarrollo histórico del arte con la autoconciencia del género humano como tipicidad concreta y totalidad intensiva. Pero aun así el filósofo húngaro sostiene

⁵³ WITTGENSTEIN, L. (1985).

⁵⁴ LUKACS, G. (1966).

constantemente la necesidad de un cierto apartamiento y una suspensión, diríase que estratégica más que táctica, de las finalidades prácticas inmediatas, de forma que se constituya con fuerza lo que él denomina el “medio homogéneo”. El medio homogéneo no es una realidad objetiva independiente de la actividad humana, sino un “particular principio formativo de las objetividades y sus vinculaciones, unas y otras producidas por la práctica humana” de cuyo flujo continuo, como hemos dicho, se mantiene un tanto retirado”.⁵⁵

En esta experiencia, el llamado “hombre entero”, el ser que es, vive, se ocupa, es en su tiempo, su espacio y su experiencia, pasa a ser “hombre enteramente”, entregado por completo a la experiencia estética. Tras dicha experiencia, el “hombre enteramente” vuelve a ser “hombre entero”, pero afectado por ella, es estéticamente otro: se da una ampliación de los repertorios.

“Lukács explica la génesis de la esfera estética como un proceso que se origina en la necesidad de vivir un mundo a la vez real, objetivo y adecuado a las más profundas exigencias del ser humano. El hombre experimenta la necesidad de volver a traer teleológicamente el mundo a su propia condición humana, a situarlo en la totalidad de los fenómenos y experiencias en relación con sus propios impulsos y aspiraciones. El acto estético originario se caracteriza, justamente, porque en él la entrega incondicional a la realidad y el apasionado deseo de superarla, van juntos, logrando de esta manera, y por este doble movimiento destacar rasgos de la realidad que en sí son intrínsecos a ésta, y en los cuales se hace visible la adecuación de la naturaleza al hombre y se superan la extrañeza y la indiferencia respecto del ser humano, sin afectar por ello a la objetividad natural y aún menos querer aniquilarla. El rasgo filosóficamente más

⁵⁵CLARAMONTE, JORDI. (2009). [Consulta: jueves 10 de abril de 2014].

esencial de la posición estética y de la necesidad social que le da vida es la intensificación simultánea de la subjetividad y la objetividad por encima del nivel de la cotidianidad”.⁵⁶

Desde el ámbito de la Antropología, Alexander Alland define el arte como “un juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda”⁵⁷. La capacidad de transformación-representación implica una capacidad simbólica exclusiva de los seres humanos, aunque ciertos primates no humanos están preparados genéticamente para una primaria creación artística.

“Como subraya Alland, el juego, la preocupación por la forma y algún sentido estético se encuentran en muchos animales no humanos. A los chimpancés, por ejemplo, les gusta jugar con pinturas. Su preocupación por la forma se demuestra porque colocan sus dibujos en el centro de espacios en blanco y porque buscan un equilibrio entre los dibujos que sitúan en diferentes partes de una hoja (no se limitan simplemente a emborronar la hoja). Cierta sensación de la estética puede inferirse de sus reiterados intentos de copiar con exactitud dibujos sencillos, como círculos y triángulos. (...) la capacidad de emplear símbolos y aprender las reglas de la transformación simbólica no es privativa de los seres humanos. El chimpancé Moja, de tres años de edad, dibujó un pájaro y dio el signo correspondiente al mismo. Para asegurarse de que no se trataba de una baya, en vez de un pájaro, su entrenador le pidió que pintara una baya, cosa que realizó inmediatamente”⁵⁸.

⁵⁶ HATANO, A. (S/F) . [Consulta: martes 6 de noviembre de 2018]

⁵⁷ HARRIS, M (1998) pág. 129

⁵⁸ HARRIS, M. (1998) pág. 129

La capacidad humana para el arte guarda estrecha relación con la de la transformación simbólica que confiere universalidad semántica al lenguaje⁵⁹. Las definiciones emic⁶⁰ de la cultura occidental sobre el arte tienden a separarlo de la artesanía. Sin embargo, el origen de las manifestaciones artísticas se presenta en común con el de la labor artesana. El arte tiene funciones adaptativas en relación con cambios creativos en la vida social de la comunidad en que se da. Estas funciones adaptativas se compadecen con la satisfacción de necesidades planteada por Manfred Max-Neef^{61 62} a distintos niveles (estratos e interfaces): ejemplo de ello es el hecho de que todas las comunidades que practican la caza con arco tienen instrumentos de cuerda, así como las sociedades que emplean cerbatanas utilizan instrumentos de viento (estrato inorgánico/orgánico); los diseños visuales de algunas culturas pesqueras están basados en formas repetitivas tomadas de las redes empleadas para esta actividad (estrato orgánico/psíquico). En muchos casos, las danzas constituyen un entrenamiento físico para actividades corporales como la lucha, el trabajo agrario o la caza (estrato orgánico). Las orquestas numerosas suelen corresponder con sociedades estructuralmente complejas y coordinadas (estrato social-objetivado). Es decir, la creación artística en el seno de una comunidad artesana es consecuencia de las necesidades de subsistencia, protección, afecto, entendimiento, ocio, participación, creación, identidad y libertad, e impulsa y se alimenta de la creatividad e innovación técnica y tecnológica, dándose la comparecencia de los niveles inferiores en los superiores: lo material (las redes), lo corporal (los movimientos) comparecen en

⁵⁹ HARRIS, M. (1998). Pág 12

⁶⁰ En el capítulo Categorías I de este mismo trabajo se tratará la distinción emic/etic; como breve aclaración, los estudios emic son aquellos que no se vinculan con la comunidad tratada, sino que se aproximan a ella externamente, mientras que los etic parten de una inserción conceptual en el grupo social tratado.

⁶¹ MAX-NEEF, M. (1998)

⁶² Ver capítulo correspondiente a Valores de Estrato

el proceso creativo y perceptivo (psíquico y cultural-objetivado). Del mismo modo, y por su carácter exploratorio y lúdico, tiene que ver con la práctica del juego, como se explicará más adelante.

A pesar de la importancia de la innovación creadora en las propuestas artísticas, es necesaria la existencia de una continuidad formal que permita la comprensión por parte de la comunidad a quien va dirigida (sea la población total o un grupo social, incluso una mínima parte de la sociedad en que se produce), de tal manera que exista un proceso comunicativo – interpretativo a través de la representación. Es decir, para que sea posible la interpretación simbólica deben existir reglas estructurales que inserten a la creación según unas pautas referenciales.

Afirma Gadamer que el espacio de la obra de arte es la autorrepresentación, pero no en el sentido de remitirse a sí misma: no es una mera imitación de la realidad, sino que es autónoma en su vinculación con la realidad a la que representa.

“Éste [Gadamer] desarrolla en Verdad y método una ontología de la obra de arte a partir de la categoría de juego y afirma que su modo de ser es la autorrepresentación, la cual es, por más de una razón, la categoría central de su hermenéutica. Ahora bien, ¿de dónde proviene esta categoría de autorrepresentación? En buena medida de la mimesis aristotélica. Representación en el pensamiento gadameriano no quiere decir ni la representación que un sujeto se hace de un objeto, ni un volver a presentar lo ya presentado, sino la manifestación o emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento «es», creación en sentido estricto; por eso,

siguiendo muy de cerca de Aristóteles, para Gadamer mimesis es poiesis”⁶³.

Sin embargo, la propuesta de este documento plantea dos puntos que contradicen esta afirmación de Gadamer: por un lado, es importante establecer la diferencia entre la autorrepresentación, ya explicada, y la autoorganización, característica de los lenguajes artísticos, los cuales, lejos de constituir una realidad cerrada que se limita a presentarse a sí misma (a “hacerse efectiva”, como se verá más adelante), se encuentran en un juego de tensiones y equilibrios dinámicos entre lo tendiente a la coherencia, a la unión y a la unidad y lo expansivo, lo novedoso, lo abierto a las posibilidades.

“Según establecen estos paradigmas tanto los ecosistemas como los lenguajes artísticos tienden a auto-organizarse mediante la articulación de lógicas a la vez contradictorias y complementarias. No hay auto-organización que no dependa de la articulación de memoria y revuelta, esto es toda auto-organización remite tanto a procesos repertoriales que buscan agregar y mantener una coherencia determinada, como a procesos disposicionales que exploran el acceso a diferentes fuentes de información”⁶⁴.

Por otro lado, y tal como se explica a lo largo de este documento, la poiesis no se identifica con la mimesis, sino que parte de esta (ver capítulo correspondiente a Categorías de Estrato).

En este sentido, la autorrepresentatividad en la experiencia estética aporta de sí a la realidad referencial en su relación con el sujeto. La realidad reflejada cobra

⁶³ GONZÁLEZ VALERIO, M.A. (S/F). [Consulta: lunes 11 de enero de 2016]

⁶⁴ CLARAMONTE, J. y AVENDAÑO, M (2020).

una nueva dimensión según el modo de relación. Entonces, la aprehensión de esa realidad a través del acoplamiento estético, dado el extrañamiento primordial, confiere un universo de nuevas significaciones (el espacio lógico del objeto) a cada unidad de autoorganización (medio homogéneo).

Así, de la suspensión referencial primordial, surge la posibilidad de nuevos modos de relación: se revelan, se desocultan. Por medio de la experiencia estética, el contemplador se acopla con uno de esos modos de relación, se hace "hombre enteramente" a través de una de esas vías, lo que hace posible la aprehensión subjetiva; cuanto más se aprehende el objeto, cuantas más vías de comprensión se desocultan, cuantos más modos de relación se ponen en juego, mayor es el acoplamiento estético, y más interafectación se puede dar en el proceso: el contemplador-sujeto de la experiencia, al volverse enteramente y de nuevo entero (pero un entero distinto), no solamente aprehende el objeto estético, sino que también (sobre todo) experimenta una autorrepresentación (mímesis) que genera nuevos modos de ser, de estar, de hacer (poiesis) que a su vez dan cuenta de la dimensión autoorganizada proyectada en la subjetividad (*apaté*).

"La vivencia artística receptiva no puede comprenderse sin considerar el Antes. El Antes se encuentra en la cotidianidad. Y la especificidad de la vida cotidiana consiste en que aquí, siempre se encuentra implicado el "hombre entero". La fuerza de lo estético se orienta siempre, por lo tanto, al hombre de la cotidianidad, el hombre entero que piensa, siente y actúa, el hombre que se dirige a la realidad con toda la superficie de su existencia y que conserva aquí su unidad y totalidad. En la experiencia estética el hombre de la cotidianidad se aleja del contexto inmediato y mediado de la vida, se desprende de él para orientarse temporal y exclusivamente a la contemplación de la obra. Es así como, en la recepción estética, el poder

orientador y evocador del medio homogéneo de la obra de arte penetra en la vida anímica del receptor, subyuga su modo habitual de contemplar el mundo, le impone ante todo un "mundo" nuevo, lo llena de contenidos nuevos o vistos de modo diferente y le mueve a recibir ese "mundo" con sentidos y pensamientos rejuvenecidos, renovados. Es decir, la experiencia estética posibilita otro acceso a la realidad; una visión sintética hacia la unidad, visión capaz de descomponer más agudamente y de componer más audazmente de lo que puede hacerlo el hombre de la cotidianidad. Es por ello, explica Lukács, que en lo inmediato se mezcla a la conmoción del receptor por lo nuevo que desencadena en él cada obra individual un sentimiento concomitante negativo, un pesar, una especie de vergüenza por no haber percibido nunca en la realidad, en la propia vida, lo que tan "naturalmente" se ofrece en la conformación artística. En este contraste y en esa conmoción se contienen una anterior contemplación fetichizadora del mundo, su destrucción por su propia imagen desfetichizada en la obra de arte y la autocrítica de la subjetividad".⁶⁵

El desacoplamiento total con el medio homogéneo no permite la experiencia estética, pero un hipotético acoplamiento completo implicaría una relación estática, es decir, ni el contemplador ni el objeto de acoplamiento estético podrían verse afectados, lo que imposibilitaría la toda experiencia. Es necesario un cierto desacoplamiento.

“Por supuesto que no todos los acoplamientos son exhaustivos, no todos – ni mucho menos- pretenden conectar la totalidad de nuestras disposiciones con la totalidad de los objetos repertorialmente distribuidos que constituyen el mundo de cada cual.

⁶⁵ HATANO, A. (S/F) [Consulta: martes 6 de noviembre de 2018]

Quiere esto decir que es posible e incluso deseable que nos queden inteligencias sin acoplarse, ociosas y a la espera de desplegarse, del mismo modo que siempre hay objetos misteriosos u opacos con los que no logramos o no intentamos siquiera acoplarnos. Y está bien, muy bien que así sea. Toda experiencia debe ser entendida entonces a la vez como un acoplamiento y como un relativo desacoplamiento”⁶⁶.

Los estratos en el bullerengue

Los bailes cantados, entre los que se encuentra el bullerengue, se dan a través de una manifestación artística que integra danza, lírica, interpretación instrumental y canto. Como realidad escénica, para la comprensión por parte del público contemplador, para que se produzca el acoplamiento artístico que pueda dar lugar al goce estético, es necesaria la intermediación de un ente interpretante que, a través de la re-creación, dé a conocer dicha realidad al ente interpretante final: el espectador. El intérprete intermedio (media entre el creador-autor y el público espectador, aunque en muchos casos la figura del intérprete y el autor coinciden) es el conjunto formado por el cantador o cantadora, el coro, los tamboreros y los bailarines. Como se verá en los capítulos correspondientes a Categorías III y Valores III, la inmersión en este proceso por parte de cada uno de los agentes involucrados, la vinculación que se establece con la obra de arte generada a través de la experiencia estética es regulada según los modos de relación, esto es, la inserción y distribución en los distintos espacios modales: el ámbito de lo necesario/contingente (generación, compleción o saturación de repertorios), el de lo posible/imposible (apertura y repliegue de disposiciones) y el de lo efectivo/inefectivo (lo que en definitiva es o deja de ser, en función de las tensiones entre los modos anteriores). En fin, la

⁶⁶ CLARAMONTE, J. (2015). P12

obra de arte se re-presenta a través de la interpretación (re-creación de lo ya creado) actual, única. Las diferentes representaciones de una misma obra (un mismo tema por parte del mismo grupo) dan lugar a sucesivas interpretaciones, cada una de ellas actual y única.

“Los cantos de trabajo o cantos campesinos constituyen la manera en que las poblaciones del campo expresan sus vivencias, son narraciones orales portadoras de historias locales y regionales, costumbres y valores. El Bullerengue es un sentir, un lamento, un sentimiento que se canta a través de una tonada que consta de versos y un coro que responde a los versos de las cantadoras. Es el canto básico y primario que, acompañado del tambor, nos conecta con los antepasados. Como tal, constituye una práctica memoriosa de duelo y resistencia, que, en los cuerpos y las voces de las mujeres, potencia las experiencias de resistencia al interior de una comunidad política”.⁶⁷

A lo largo del presente texto se trata el modo de descontextualización y recontextualización de este canto de laboreo: cómo es desautomatizado e insertado en su “espacio lógico”.

⁶⁷ TOVAR MUÑOZ, D.P. (2013) [Consulta: jueves 8 de marzo de 2018]

3-Estratos en el discurso escénico y narrativo

Como se ha expuesto, el bullerengue es un complejo escénico que consta de música (instrumentos de percusión y voz), lírica (basada en la narración oral) y danza. Es pertinente, pues, establecer los distintos niveles de aproximación ontológica en cada uno de estos aspectos (los cuales se asimilan al concepto de texto); es decir, se tratarán estas modalidades discursivas según la Teoría de Estratos planteada.

Debido a la especificidad y complejidad particular del lenguaje musical, y por ser este el rasgo estructural que configura las particularidades fundamentales del bullerengue, se profundiza inicialmente en la explicación de los parámetros que lo definen.

Parámetros de la música, categorías y estratos ⁶⁸

El complejo musical puede ser contemplado como un texto, un tejido en el que se ensamblan los componentes sonoros, las líneas discursivas que configuran una entidad formal significativa. La conducción de los elementos musicales en este complejo, en este medio homogéneo, en términos de G. Lukacs, se establece en función de la relación entre la sensación de tensión y de reposo, que corresponde con la idea aristotélica de la catarsis.

“Como en todas las categorías importantes de la estética, también en la catarsis se comprueba que su origen primario está en la vida, no en el arte,

⁶⁸ Esta sección, hasta la página 50, también está extraída del artículo La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann (VALBUENA MARTÓN, D.Á., 2021) (Ver página 17 del presente documento)

al que ha llegado desde aquélla. Como la catarsis fue y es un momento constante y significativo de la vida social, su reflejo tiene que ser forzosamente un motivo siempre recogido por la conformación estética y, además, un elemento ya presente entre las fuerzas formadoras de la refiguración estética de la realidad”⁶⁹.

Ambas sensaciones, tensión y reposo, se complementan, configurándose cada una como posibilidad o como consecuencia de la otra: se produce una catarsis formal cuando, tras una situación de tensión, se llega al reposo como consecuencia lógica. Entre la tensión y el reposo existe una posición intermedia de no-tensión: la inestabilidad, estado no permanente que no conlleva una consecuencia lógica determinada o predecible. En la experiencia estética musical, y tal y como plantea Lukacs, la vinculación con el medio homogéneo⁷⁰ (la obra) se configura en torno a la generación de un “mundo” nuevo o, al menos, una nueva visión del mundo con una coherencia, una lógica interna.

“El medio homogéneo, a pesar de que su naturaleza concreta (audibilidad, visibilidad, lenguaje, gesto) es un elemento de la vida humana, de la práctica humana, tiene que ser algo retirado del flujo continuo de la realidad. El medio homogéneo se convierte en fundamento de la práctica en la creación artística, en la cual la inmersión del artista en el medio homogéneo de su arte, por su realización en la cualidad específica de la propia personalidad, abre la posibilidad de la creación —ya estudiada— de un «mundo» propio como reflejo estético de la realidad. Dicho de un modo general y abstracto, la producción de un medio homogéneo en el reflejo de la realidad objetiva, en el proceso de transformación del En-sí en un Para-nosotros, no es ninguna novedad absoluta”.

⁶⁹ LUKACS, G. (1966) Pág 500

⁷⁰ LUKACS, G. (1966) p 320

En relación con la experiencia o vivencia estética, explica la filóloga Asuka Hatano:

“La vivencia artística receptiva no puede comprenderse sin considerar el Antes. El Antes se encuentra en la cotidianidad. Y la especificidad de la vida cotidiana consiste en que aquí, siempre se encuentra implicado el "hombre entero". La fuerza de lo estético se orienta siempre, por lo tanto, al hombre de la cotidianidad, el hombre entero que piensa, siente y actúa, el hombre que se dirige a la realidad con toda la superficie de su existencia y que conserva aquí su unidad y totalidad. En la experiencia estética el hombre de la cotidianidad se aleja del contexto inmediato y mediado de la vida, se desprende de él para orientarse temporal y exclusivamente a la contemplación de la obra. Es así como, en la recepción estética, el poder orientador y evocador del medio homogéneo de la obra de arte penetra en la vida anímica del receptor, subyuga su modo habitual de contemplar el mundo, le impone ante todo un "mundo" nuevo, lo llena de contenidos nuevos o vistos de modo diferente y le mueve a recibir ese "mundo" con sentidos y pensamientos rejuvenecidos, renovados. Es decir, la experiencia estética posibilita otro acceso a la realidad; una visión sintética hacia la unidad, visión capaz de descomponer más agudamente y de componer más audazmente de lo que puede hacerlo el hombre de la cotidianidad”⁷¹.

En el caso de la obra musical, este juego de tensiones se desarrolla principalmente a lo largo del tiempo (en algunas circunstancias se puede ver involucrado el espacio, no se entrará en ello en este documento), presentándose una situación inicial estable (tendiente al reposo) que se ve cuestionada o desestabilizada hasta el punto de generar una sensación límite que conlleva una consecuencia lógica de vuelta al reposo. Ese esquema de reposo-inestabilidad-tensión-reposo que, como se ha mencionado, corresponde

⁷¹ HATANO, A. (S/F). [Consulta: martes 6 de noviembre de 2018]

al proceso formal de la catarsis⁷² (idea aristotélica de peripecia y reconocimiento), se da a diferentes escalas en la obra musical: cada una de las secciones, para tener identidad propia y sentido completo, necesita que se ponga de manifiesto esa polarización entre lo estable y lo tenso, de manera que el discurso musical tenga una lógica; por supuesto, esa lógica se sigue y se rompe, lo que da lugar a todas las posibilidades estructurales de la obra.

“Como se ha observado la peripecia es un cambio de un estado de cosas a su opuesto, el cual concuerda, según ya dije, con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos. Por ejemplo, en Edipo: aquí el cambio lo produce el mensajero, quien al pretender alegrar a Edipo y eliminar sus temores respecto de su madre, revela el secreto de su nacimiento. Y en Linceo, justamente cuando éste es conducido para ser ejecutado, con Danao a su lado, que ha de hacer cumplir la sentencia, los incidentes que preceden al hecho se modifican al punto que el primero es salvado y Danao ajusticiado. El reconocimiento es, como la misma palabra indica un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna. La forma más refinada de reconocimiento es la que se logra mediante las peripecias, como aquellas que se producen en Edipo”⁷³.

Se ha mencionado que esa relación estructural se produce en las distintas líneas discursivas que configuran el tejido musical; por tanto, resulta pertinente, como se verá a continuación, el tratamiento de dicho tejido, dicho texto, según niveles constructivos: según “estratos”⁷⁴.

⁷² En el capítulo correspondiente a Categorías de Estrato en este mismo trabajo se tratará la catarsis como culminación parcial o completa de la experiencia estética.

⁷³ ARISTÓTELES. Poética, XI 1452a

⁷⁴ El término “estrato” implica una superposición o sucesión espaciotemporal de elementos que integran una entidad o un “complejo”.

Los estratos en el tejido musical

El compositor estadounidense Aaron Copland distingue cuatro elementos fundamentales en la música: el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía; esta clasificación, como se verá a continuación, resulta pertinente por cuanto permite una correspondencia con los cuatro niveles ontológicos de la Teoría de Estratos de Hartmann.

“La música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Esos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor. Trabaja con ellos de igual manera que cualquier otro artesano con los suyos. Desde el punto de vista del oyente lego, tienen sólo un valor limitado, pues ese oyente rara vez se da cuenta de cualquiera de ellos separadamente. Es su efecto combinado —la red sonora, aparentemente inextricable, que forman— lo que más importa a los oyentes”⁷⁵.

En la música, pues, el timbre es la categoría correspondiente al estrato inorgánico, ya que es el sonido en sí: si existe sonido, antes de que haya percepción, es necesario que exista una fuente sonora. La siguiente categoría, el estrato orgánico, ya necesita de la percepción: puesto que si hay percepción es necesario que haya tiempo y espacio, la categoría correspondiente a la distribución espaciotemporal de la música, es decir, el ritmo, será la inmediatamente superior. Una vez que existe sonido y percepción, es decir timbre y ritmo, inorgánico y orgánico, en cuanto aparece la interacción de distintos sonidos entre sí, una “conciencia” o “alma”, se da el estrato psíquico: si hay interacción entre sonidos hay relación de alturas, sean iguales o distintas, lo que da lugar a la melodía. Por último, cuando varias melodías se organizan

⁷⁵ COPLAND, A. (1994). P 28

según parámetros, los que sean, emerge el estrato cultural-objetivado, que corresponde a la armonía: si varias melodías intervienen, necesariamente tienen que hacerlo en simultaneidad, al menos en parte, puesto que, si no, sería una sola línea melódica dividida; la armonía es a partir de la simultaneidad de melodías.

Es decir, para que exista la armonía tiene que existir la melodía y la sincronía; la melodía necesita del ritmo y la interacción entre los elementos individuales en diacronía; el ritmo requiere timbre y espacio-tiempo⁷⁶. De este modo, si se manipula el discurso musical a través de la armonía, se está poniendo en juego el texto de todos los demás parámetros: todas las posibilidades discursivas responden a la categoría que incluye a todas las demás.

“(…) Y no de otra forma permanecen ligados los grandes fenómenos históricos de la vida del espíritu a la vida psíquica de los individuos que son sus portadores en cada caso. De estrato en estrato, pasando por encima de cada corte, encontramos la misma relación, el descansar el uno en el otro, el estar condicionados “desde abajo”, y a la vez el ser independiente, en su conformación y leyes propias, el que descansa en otro.”⁷⁷.

⁷⁶ “Ley de lo *novum*: En razón del retomo está cada categoría superior compuesta de una multiplicidad de elementos inferiores. Pero jamás se agota en la suma de ellos. Es siempre algo más que ellos: contiene un *novum*. específico, es decir, un momento categorial que aparece por primera vez con ella, o que no está contenido ni en los elementos inferiores, ni tampoco en la síntesis de ellos, y que no puede por ende resolverse en ellos. Ya la estructura propia de la asociación de elementos que hay en ella es un *novum*. Pero también pueden agregarse nuevos elementos *sui generis*. Lo *novum* de las categorías superiores es lo que en el retorno de los elementos determina el que resalten o se retraigan, así como el que varíen”. HARTMANN, N. (1959). P 519

⁷⁷ HARTMANN, N. (1959), p 220

Timbre

El timbre es la característica que permite identificar la fuente sonora. En el caso de la música, dicha fuente sonora es el instrumento. El timbre depende de las características constructivas y materiales de los instrumentos, así como del modo de accionamiento. Es la forma de la onda resultante lo que determina esta cualidad, por lo que depende, físicamente, de la superposición de las distintas ondas (particularmente las frecuencias y amplitudes) que la configuran.

La tensión tímbrica es la relación sonora determinada por el uso instrumental en sí: en función del origen del sonido, del instrumento que se utilice o del uso que se dé, existirán timbres estables, inestables y tensos. Los timbres más estables, por lo general, tienen una mayor proporción de armónicos graves, mientras que los timbres más tensos cuentan en su espectro de frecuencias con más armónicos agudos. La intensidad también puede influir en la tensión tímbrica, aunque no es tan determinante como el factor anterior (son los armónicos los que determinan la forma de la onda, que es la característica definitoria del timbre).

El timbre, como cualidad primaria, se presenta a partir de la fuente sonora: el instrumento musical empleado (recuérdese que no debe ser necesariamente un instrumento convencional, sino que cualquier objeto capaz de producir sonido es, potencialmente, un instrumento musical). La clasificación tradicional y más extendida de los instrumentos los divide en cuerda, viento y percusión; a su vez, los de cuerda pueden ser de “cuerda frotada” o “de arco”, de “cuerda punteada” o de “cuerda percutida”. Al primer grupo pertenecen los instrumentos accionados por el roce de una cuerda con un elemento externo, generalmente un arco (aunque también puede ser un disco): violín, viola,

violoncello, contrabajo, etc. Los de cuerda punteada son aquellos que producen sonido por el accionamiento de la cuerda a través de una púa o plectro, o con el dedo del ejecutante: guitarra, arpa, laúd. La cuerda percutida responde al accionamiento mecánico a través de un martillo, como en el piano. Los instrumentos de viento producen el sonido por la vibración del aire en el interior de un conducto. Se dividen en viento-madera (flauta, clarinete, fagot, oboe), viento-metal (trompeta, trombón, tuba) y mecánicos (acordeón, órgano). Los instrumentos de percusión son aquellos que se ejecutan golpeando una superficie; si la altura es definida, es decir, si suena una nota, son instrumentos de “afinación determinada”, como la campana, el timbal o el xilófono. En caso contrario, son de afinación “indeterminada”, como la maraca, la caja o los platillos.

Como categoría musical estructural, detentora de la conducción formal del discurso, el timbre cobra importancia a finales del siglo XIX, con las corrientes impresionistas; la “sonoridad”, el “color” instrumental y los recursos técnicos no convencionales serán protagonistas en el tratamiento compositivo a lo largo de todo el siglo XX.

“Debussy rompe, por vez primera, con esta obligatoriedad del lenguaje armónico, tratando a los acordes como entidades independientes, de tal manera que es su colorido y no la dirección armónica del discurso lo que determina su elección por parte del compositor. Aunque, evidentemente, esta transformación tan sustantiva del lenguaje armónico no se realizó de un modo drástico, pues todavía en la música debussyniana perviven muchos rasgos del lenguaje tonal, hay que reconocer que la renuncia a la funcionalidad de los acordes fue un paso decisivo en el desarrollo de la música occidental equiparable al descubrimiento de las nuevas técnicas impresionistas en las artes plásticas y su peculiar modo de tratar la luz, la

atmósfera o la indefinición de los contornos. En el sonido, lo mismo que en la pintura, también comienza a primar la instantaneidad. La música de Debussy se mueve en el terreno de la vaguedad; sus contornos, como la pintura de Monet, son indefinidos, sus colores cambiantes”⁷⁸.

Ritmo

El ritmo es el elemento de la música (y del arte) más inmediato a la percepción humana por cuanto se puede definir como “orden y proporción en el espacio y en el tiempo”; hace, pues, referencia a las categorías apriorísticas de la intuición. Es decir, una vez que el timbre es percibido existe una relación espaciotemporal, lo que implica la comparecencia de la novedad categorial introducida por el ritmo: sin timbre no existe la posibilidad del ritmo, aunque el ritmo no se explica meramente por la existencia del timbre. En el caso de la música, el ritmo es la ordenación de las diferentes combinaciones sonoras a lo largo, fundamentalmente, del tiempo.

Para que el discurso musical tenga coherencia interna y proporcione a la escucha una sensación de unidad e identidad es necesario que el aspecto temporal esté estructurado y equilibrado con respecto a las demás cualidades de la música. Cualquier frase musical (fragmento identificable con coherencia interna) se organiza en células rítmicas, que son los elementos constructivos mínimos cuya repetición o encadenamiento con otros da lugar al ritmo global del segmento en cuestión. Dichas células pueden ser téticas, anacrúsicas o acefálicas. Las células téticas comienzan con un acento sonoro, y se encadenan con las siguientes en el siguiente acento, lo cual confiere un carácter de estatismo a la frase. Las células acefálicas (sin cabeza) comienzan

⁷⁸ DÍAZ DE LA FUENTE, A. (2005). p 49.

inmediatamente después del acento sonoro, y terminan con el acento siguiente, encadenándose justo después con la célula posterior; la acefalia impulsa el discurso musical hacia el acento, lo que provoca sensación de avance en el tiempo, de "ir hacia delante". Las células anacrúsicas comienzan inmediatamente antes del acento, lo que implica una preparación de dicho acento, que conlleva la sensación de retención del tiempo. Es, pues, el equilibrio entre estos tres caracteres lo que permite la organización de las distintas frases musicales a lo largo del tiempo: si un fragmento musical comienza acefálicamente, va a dar la sensación de que se avanza en el tiempo, lo cual, en caso de repetirse frase tras frase, provoca una aceleración del ritmo, al menos en la percepción del oyente; para que el discurso sea equilibrado, es necesario contrarrestar dicha aceleración con un pasaje anacrúsico que retenga el tempo. Una vez que se ha conseguido el equilibrio rítmico de la frase, es habitual que termine con un pequeño pasaje tético (no muy extenso para no provocar un excesivo estatismo), que sirve para estabilizar el final de un fragmento y diferenciarlo del siguiente.

Es pertinente mencionar los sistemas de subdivisión y ordenación interna del ritmo y su modo de inserción en la música occidental, ya que el presente documento da cuenta de estos parámetros en relación con la estructura de sonata propuesta por Beethoven como nexo entre el clasicismo y el romanticismo. En ese sentido, cada fragmento rítmico tiene una subdivisión interna, una marcación constante: el pulso. La necesidad de una organización cada vez más exacta de los pulsos en la música europea del Renacimiento da lugar a lo que se conoce como "compás". En un compás, los pulsos se organizan de dos en dos o de tres en tres. Esto no significa que no haya compases de más de tres pulsos, sino que la estructura interna va a responder

a secuencias de dos o de tres, por ser las agrupaciones de elementos inmediatas a la intuición.

Los elementos musicales que indican la duración de los sonidos (y de los silencios) y, por tanto, el ritmo, se llaman figuras. En la música occidental actual se utilizan siete figuras principales con sus respectivos silencios: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. La duración de cada una de estas figuras es la mitad de la anterior, siendo la redonda la más larga de todas. Así, por ejemplo, si una redonda dura 10 segundos (esto lo decide el compositor de la pieza), una blanca durará 5, y una negra, 2,5. A cada figura se le asigna un número, que corresponde a la cantidad de figuras de cada tipo que caben en una redonda. Así, la redonda es el número 1; la blanca dura la mitad de la redonda, por lo que en una redonda caben 2 blancas: la blanca es, por tanto el número 2; la negra, el 4; la corchea, el 8; la semicorchea, el 16, la fusa, el 32; y la semifusa, el 64.















								
REDONDA		1	2	4	8	16	32	64
BLANCA		$\frac{1}{2}$	1	2	4	8	16	32
NEGRA		$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4	8	16
CORCHEA		$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4	8
SEMICORCHEA		$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4
FUSA		$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2
SEMIFUSA		$\frac{1}{64}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1

Figura 1. Figuras musicales. Recuperado de

<https://rubanetti.files.wordpress.com/2010/10/figuras-musicales.jpg>

Un compás se define mediante una fracción, en la cual el numerador indica cantidad de figuras y el denominador indica el tipo de figuras a las que hace referencia el numerador. Es decir, en un compás de 2/4 hay 2 figuras del número 4: 2 negras. En un compás de 3/2, hay 3 blancas. Cada compás se divide en partes o pulsos, definidos como “la subdivisión interna del ritmo”: una marcación constante (regular o irregular) que ordena internamente cada unidad de tiempo representada en el compás. Los pulsos pueden ser, a su vez, de subdivisión binaria o ternaria; si la unidad de pulso es ocupada por una figura, puesto que cada una es divisible por la mitad, dando lugar a la siguiente figura, los pulsos siempre se podrán dividir según potencias de dos: serán de

subdivisión binaria. Del mismo modo, si el pulso lo ocupan dos figuras, la primera división natural será binaria. En cambio, si lo ocupan tres figuras, la división natural del pulso se daría en tres partes, lo que correspondería a una subdivisión ternaria. Cualquier otro tipo de subdivisión de los pulsos es una combinación de subdivisiones binarias y ternarias.

Unidades de tiempo y divisiones binarias en compases simples



Figura 2. Compases de subdivisión binaria. Recuperado de http://despertarmusical.blogspot.com/2011_02_01_archive.html el 2 de enero de 2015.



Figura 3. Compases de subdivisión ternaria. Recuperado de http://despertarmusical.blogspot.com/2011_02_01_archive.html el 2 de enero de 2015.

Es habitual que una pieza musical se desarrolle en un compás determinado de principio a fin, pero puede producirse en cualquier momento un cambio en la organización de los pulsos que dé lugar a un cambio de compás.

Melodía

La melodía es la ordenación diacrónica de sonidos individuales: una sucesión de elementos de diferentes alturas (frecuencias) que da lugar a una serie lineal de emisiones más o menos agudas o graves. La unidad musical de altura se conoce como “nota”; una melodía o, mejor dicho, un fragmento melódico es el encadenamiento de varias notas, una tras otra. Un fragmento melódico con identidad propia (con principio y final) se llama “frase”. Puesto que cualquier melodía se desarrolla a lo largo del tiempo, es necesario que exista un factor rítmico: sin ritmo no puede existir la melodía.

El modo de disposición lineal de los sonidos en una frase da lugar a las relaciones de tensión de dirección melódica, que responden al equilibrio y a la proporción con que se organizan: según la sensación buscada (inestabilidad, tensión, reposo momentáneo, reposo final, etc.), se determinará la diferencia de altura, la dirección ascendente o descendente de cada grupo de notas, la recurrencia en los giros y la distribución temporal (rítmica) de cada fragmento.

“En principio, una melodía es una sucesión de cosas. Por lo tanto puede haber una melodía de objetos, una melodía de timbres, incluso una sucesión de acordes podría ser considerada, en cierto modo, como una melodía de acordes. Pero normalmente, la melodía se entiende en su concepto más restrictivo: una sucesión de sonidos y silencios organizados de tal forma que suministren coherencia, entidad y sentido propio”⁷⁹.

La melodía es soportada por la línea y el ámbito, esto es, la dirección ascendente o descendente de un fragmento y la distancia entre el sonido más grave y el más agudo, así como por los giros melódicos, los fragmentos con

⁷⁹ DE LA OLIVA FERNÁNDEZ-MONTESINOS (S/F). [Consulta: domingo 30 de diciembre de 2018]

identidad propia que, por otro lado, son el elemento más reconocible de una pieza musical, al menos en la tradición europea tonal.

“ No basta sólo con oír la música en cada uno de los momentos en que va existiendo. Hay que poder relacionar lo que se oye en un momento dado con lo que se ha oído en el momento inmediatamente anterior y con lo que va a venir después. En otras palabras: la música es un arte que existe en el tiempo. En tal sentido es como la novela, con la diferencia de que es más fácil tener presente lo que sucede en una novela, porque por una parte se narran en ella hechos concretos y, por otra, uno puede volver páginas atrás para refrescar su recuerdo. Los «sucedidos» musicales son por naturaleza más abstractos, de modo que resultan más difíciles de reunir en la imaginación que los de una novela. Por eso es por lo que se hace necesario poder reconocer una melodía. Pues lo que en la música hace las veces de argumento es, por regla general, la melodía. Generalmente la melodía es aquello de que trata la pieza”⁸⁰.

Por ese carácter unitario y significativo se reconoce la autonomía característica del estrato psíquico: la melodía constituye, a partir del ritmo que la posibilita (y del timbre que sustenta a este), un elemento identitario e individual de la música. Se da de esta manera la subjetivación, la imaginabilidad, la posibilidad interna e individual de aprehender el discurso musical. El urbanista Kevin Lynch⁸¹ propone la imaginabilidad como subjetivación visual de la ciudad: es decir, esta idea consiste en la comparecencia del estrato psíquico en la planificación urbanística. En general, un cualquier experiencia estética, algo es imaginable cuando es aprehensible por el individuo, cuando éste puede tomar conciencia de los acoplamientos efectuados con el objeto de la experiencia y

⁸⁰ COPLAND, A. (1994). p 15

⁸¹ LYNCH, K. (1998) p.19

hacerlos efectivos subjetivamente. En el caso de la música, la melodía, tal y como la propone Aaron Copland, constituye este nivel subjetivable, reconocible, imaginable.

“En el firmamento musical, la melodía sigue inmediatamente en importancia al ritmo. Como un comentarista señaló, si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual. El efecto de esos dos elementos en nosotros es un misterio. Hasta ahora no se ha podido analizar por qué una buena melodía tiene el poder de conmovernos”⁸².

En las texturas monofónicas, consistentes en una sola línea melódica (como el canto gregoriano) y homofónicas, formadas por una línea melódica con acompañamiento de acordes (como los *lieder*), es este nivel psíquico el elemento fundamental en la distribución de unidades de sentido y de dirección del tejido musical. La simultaneidad de líneas melódicas, que configura las texturas polifónicas, posibilita que sea la armonía el nivel detentor de esa función de distribución y de dirección.

Armonía

⁸² COPLAND, A. (1994) p36

La armonía es la organización sincrónica de los sonidos; es decir, el conjunto de reglas y criterios que sirven para combinar entre sí los sonidos que se producen simultáneamente. Existen distintos códigos armónicos, derivados de las diferentes evoluciones que han seguido los sistemas musicales propios de cada comunidad a partir de la superposición de melodías. Estos códigos armónicos dan lugar a los sistemas de referencia musicales, los cuales establecen criterios de relación entre los sonidos que toman parte en ellos; de este modo, la creación, recreación – interpretación y percepción tienen lugar en una coherencia discursiva: una pieza o fragmento se desarrolla según una unidad de códigos que le confieren identidad y unidad, tanto en sí mismo como en relación con el resto de fragmentos de la misma obra, e incluso con el resto de obras no sólo de un compositor, sino de un ámbito geográfico y temporal determinado (se suele hablar de “estilos” dentro de un mismo sistema). Dichos sistemas regulan esa organización de los sonidos, siendo el “sistema modal” y el “sistema tonal” los dos principales en la música occidental. El sistema modal se basa en el tetracordo, un conjunto de cuatro sonidos correlativos (en principio descendentes) cuyas notas primera y última forman entre sí un intervalo de cuarta justa. La unión de dos tetracordos consecutivos, conformando un intervalo de octava, constituye la escala correspondiente al “modo”. En función de las dos notas que formen esa octava, la escala definirá el modo dórico, frigio, lidio, mixolidio, hipodórico, hipofrigio, hipolidio o hipomixolidio.



Figura 4. *Escalas de los modos griegos*. Recuperado de <http://pianocomplementariocurso20102011.blogspot.com/2013/06/modos-griegos.htm> el 20 de agosto de 2014.

Este sistema organiza las melodías en función de tres géneros: el diatónico, en el cual los intervalos correspondientes a los tetracordos son de tono-tono-semitono, el cromático, cuyos tetracordos se organizan en tercera menor (1,5 tonos)-semitono- semitono, y el enarmónico, tercera mayor (2 tonos)-cuarto de tono-cuarto de tono. El sistema tonal o tonalidad se comenzó a utilizar a partir del Renacimiento, y se basa en la construcción de bloques sonoros simultáneos llamados acordes. A cada una de las notas de la escala se le superponen otras dos, dando lugar a los acordes de cada tonalidad. En función de la distancia a la que se encuentre cada uno de esos acordes del formado sobre la primera nota,

la escucha producirá una sensación de estabilidad, inestabilidad o tensión, quedando así jerarquizados los bloques sonoros en función del primero (llamado tónica).

El sistema tonal o tonalidad se comenzó a utilizar a finales del Renacimiento, en la transición hacia el período barroco, y se basa en la construcción de bloques sonoros simultáneos llamados acordes. A cada una de las notas de la escala se le superponen otras dos, dando lugar a los acordes de cada tonalidad. En función de la distancia a la que se encuentre cada uno de esos acordes del formado sobre la primera nota, la escucha producirá una sensación de estabilidad, inestabilidad o tensión, quedando así jerarquizados los bloques sonoros en función del primero (llamado tónica). A cada acorde, según la sensación que produzca en el oyente, y siempre en relación con los demás acordes, le corresponde una “función” armónica.

Muchos sistemas de referencia (no sólo musicales, sino artísticos en general) se basan en relaciones de tensión; la tonalidad consiste en relaciones de estabilidad (reposo), inestabilidad y tensión: son éstas, pues, las diferentes funciones armónicas. Para definir una tonalidad es necesario, por tanto, provocar una sensación de reposo, desestabilizarla y crear una tensión que tenga como consecuencia la vuelta al estado de estabilidad. Este esquema se suele dar al inicio de una obra musical, para presentar el sistema de referencia y los códigos discursivos principales. Por lo general, el resto de la obra consiste en la explotación y deformación de estas “relaciones armónicas”

Una obra tonal establece estas relaciones a partir de un sonido principal llamado tónica; este sonido (nota) da nombre a la tonalidad en la que se sitúa la obra (aunque pueden existir, dentro de la misma, fragmentos o incluso

movimientos completos en otras tonalidades). Cuando se dice que una obra está en la tonalidad de Do Mayor o Sol Menor, significa que todos los sonidos se organizan en relación con la distancia a las notas Do o Sol, respectivamente; el calificativo “mayor” o “menor” indica un modo particular de seleccionar las notas que se van a utilizar. La secuencia correlativa de las notas de una tonalidad se llama “escala”. Sobre cada una de las notas se puede formar un acorde al que, como se ha dicho, corresponderá una función armónica. El acorde que se forma sobre la nota principal provoca una sensación de estabilidad, de reposo: a esto se llama función de “tónica”; los acordes que provocan sensación de tensión y que, por tanto, tienen como consecuencia la vuelta al reposo, se incluyen en la función de “dominante”⁸³; y el conjunto de acordes que provocan sensación de inestabilidad constituyen la función de “subdominante”.

La estructura profunda⁸⁴ de la armonía viene dada por las funciones armónicas: tensión, reposo o inestabilidad, que en la música tonal corresponderían a dominante, tónica y subdominante, respectivamente. La estructura superficial la constituiría cada uno de los bloques armónicos (conjuntos de sonidos simultáneos) que cumplirían dichas funciones de manera específica; en música tonal, estos bloques son los acordes.

El fundamento científico de este sistema es el fenómeno físico – armónico, que consiste en la superposición de vibraciones secundarias (producidas por la anulación del movimiento ondulatorio en determinados puntos de la superficie

⁸³ No debe confundirse con el concepto de “dominante” propuesto por el formalismo ruso, del que se hablará más adelante.

⁸⁴ Como se explicará en el capítulo correspondiente a Categorías Estructurales, Noam Chomsky plantea dos niveles lingüísticos: la estructura superficial, que hace referencia al enunciado en sí mismo, tal y como se emite, y la estructura profunda, que remite a la interpretación semántica.

sonora a causa de la reflexión de la onda); estas vibraciones secundarias producen los llamados “sonidos armónicos”, que guardan una relación determinada con respecto al sonido original (siempre la misma) en cuanto a frecuencias, por tanto, en cuanto a altura, y son sucesivamente más agudos. Los armónicos más cercanos al sonido fundamental dan lugar al acorde más estable que existe en el sistema tonal. La selección de las notas en los mencionados modos “mayor” o “menor” responde a la disposición teórica de esta serie armónica en sentido ascendente o descendente, respectivamente (como se dice, es una disposición puramente teórica, ya que la serie armónica de un sonido es siempre ascendente).

Emergencia: el fenómeno físico-armónico en las cuerdas

La nota producida por una cuerda vendrá determinada por la longitud (L), la tensión (T), la densidad (d) y la sección (S). Así, una cuerda muy tensa y fina producirá una nota aguda; y por el contrario, si la cuerda está poco tensa y es gruesa, la nota será grave. De hecho, la frecuencia se puede encontrar a partir de la fórmula:

$$f = (1/2L)(T/dS)^{0.5}$$

Cuando se pulsa la cuerda de un instrumento musical, las vibraciones, las ondas, empiezan a viajar y a reflejarse en los extremos. Algunas de estas ondas pueden permanecer en el medio, no se anulan al reflejarse y cambiar de fase. Estas ondas se llaman armónicos de onda estacionaria. Se llaman así estas ondas porque adoptan una forma que no varía con el tiempo.

Si se repite este proceso indefinidamente, se obtienen todos los armónicos del sonido. Su frecuencia se obtiene multiplicando la frecuencia fundamental por

todos los números naturales. Estas relaciones entre las frecuencias dieron pie a los pitagóricos a construir una escala musical que se basaba en la relación armoniosa entre las notas. Todos estos sonidos son los que configuran la serie armónica.



Figura 5. *Serie armónica desde la nota DO*. Recuperado de <http://soplanvientosdeleste.blogspot.com/p/1-sesion.html> el 20 de agosto de 2014.

En este fenómeno se revela nuevamente el principio de Emergencia: la armonía es retroalimentada por el timbre, ya que éste es determinado por la proporción en cada uno de los sonidos individuales que se manifiestan de manera sincrónica.

El concepto de “ritmo armónico”, también vinculado con el principio de Emergencia, hace referencia a la organización de las funciones armónicas a lo largo de una obra, es decir, el tiempo que dura cada función en relación con las demás dentro de un determinado fragmento.

Cuando en una obra se establece un centro tonal, una "tonalidad principal", ésta es presentada mediante la relación de la sensación de estabilidad (es decir, la presentación de la tónica) y la tensión que lleva a dicha estabilidad (la

dominante). En cualquier momento se puede elegir un nuevo centro tonal, para lo cual se vuelve a utilizar una relación de tensión y resolución estable (es decir, una nueva dominante que lleva a una nueva tónica). Este proceso se conoce como "modulación", y es muy habitual que en él se vean implicadas funciones de subdominante, ya que son sonoridades inestables que no implican una tensión armónica o dirección determinada.

Estratos en el texto narrativo y performativo

El baile cantado, como se ha explicado, es un caso particular de discurso multitextual: se desarrolla un texto musical tramado con un texto dancístico y con un texto lírico, a través de lo cual se articula una narración, un relato: un hecho comunicativo en el que actúan un relator (destinador) y un receptor (destinatario). Estos dos sujetos son las figuras de la enunciación entre las cuales se articula un discurso, un soporte comunicativo con sus propias sustancias expresivas (imagen y sonido en el caso del relato audiovisual).

La mimesis praxeos⁸⁵ consiste literalmente en la imitación de una práctica, de una acción; pero se debe dar esa imitación a través de una forma para que sea significativa: como se menciona en el primer apartado de este mismo capítulo, el arte pasa por un proceso de extrañamiento a partir del cual un objeto se descontextualiza, se despoja de su significación originaria y queda suspendida a la espera de una recontextualización, en la múltiple posibilidad de nuevos acoplamientos. Pero ese objeto debe devenir significativa a través de una vinculación, más o menos directa, con una referencia: una práctica. Ese paso a

⁸⁵ En relación con el tema tratado en el presente documento, se considera que toda mimesis es, en cierta medida, mimesis praxeos, ya que desde el primer acto de descontextualización o desautomatización hay una referencia práctica.

la significancia se da a través, necesariamente, de una forma, hay una estructura que subyace a dicho proceso y que posibilita que el contemplador entre en relación intersubjetiva con el elemento estético. Plantean Gaudreault y Jost que “la percepción del relato irrealiza la cosa narrada”⁸⁶: en efecto, el contemplador es consciente de que la narración no es lo mismo que la cosa narrada, de que son dos discursos diferentes con una referencia textual común.

La diégesis es el modo de narración: la relación entre los eventos de una narración y el discurso. La narración se sitúa en el plano diegético según el propio modo de relato, y en el plano mimético en cuanto vinculación con la referencia.

Roman Ingarden⁸⁷ propone una teoría de estratos en la obra literaria que encuentra paralelismos con la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann tratada en este texto.

“La obra de arte literaria para Ingarden es compleja pues, depende de la estratificación del objeto la existencia de los actos intencionales del autor y espectador como actos idénticos. Para ello, es necesario aclarar que para él la obra de arte literaria tiene cuatro estratos:

- 1- El estrato del sonido verbal (estrato fónico, cuasi físico).
- 2- El estrato de lo verbal y significados de oraciones (estrato semántico o unidades de sentido).

⁸⁶ GAUDREULT, A. Y JOST, F. (1995) P 28

⁸⁷ INGARDEN, R. (1998). p. 51

- 3- Estrato de los objetos proyectados por los estados de las cosas (sachverhalt o asuntos), los correlatos intencionales de las oraciones.
- 4- Estrato del aspecto sobre los que el objeto aparece en la obra”⁸⁸.

Alfredo Hermosillo (2016) profundiza:

“En su primera obra [La obra de arte literaria (1931)], Ingarden llega a la conclusión de que la obra de arte literaria está formada por cuatro estratos: a) Palabras-sonidos. b) Unidades con significado. c) Objetos representados. d) Aspectos esquematizados. De la materia y la forma de cada estrato resulta una conexión interior de todos los estratos, lo cual constituye la unidad formal de la obra”⁸⁹.

Como se muestra a continuación, cada uno de estos estratos corresponde con los respectivos inorgánico, orgánico, psíquico y cultural-objetivado: el estrato del sonido verbal corresponde a lo material (al timbre en música); el verbal corresponde al orgánico, y ya implica una unidad mínima semántica; el estrato de los objetos proyectados por los estados encuentra su nivel equivalente en el psíquico: exige una representación mental, una significación; y el estrato del aspecto sobre los que el objeto aparece en la obra está al nivel del cultural-objetivado, puesto que se debe poner en relación el objeto con el resto de eventos, dando lugar a una unidad narrativa completa. Sin embargo, la Teoría de Estratos propuesta por Hartmann ofrece un planteamiento más articulado con la ontología de la obra de arte (y de la experiencia estética en general) que el de Ingarden, de corte eminentemente lingüístico, además de contemplar la

⁸⁸ HERNANDEZ, W (2003)

⁸⁹ HERMOSILLO, A. (2016).

complejidad de las relaciones de comparecencia, conformación y compleción entre estratos.

Entonces, las dimensiones fónica, semántica, morfosintáctica y pragmática del lenguaje encuentran su correspondencia con estos niveles y, de manera general, con la Teoría de Estratos de Hartman, vinculada aquí con distintas formas de discurso estético.

En un estrato inicial, automático, inorgánico, se manifiesta el nivel fónico: los sonidos individuales, la articulación y emisión, sin grado alguno de autonomía, solo dependiente de la funcionalidad organológica del hablante.

El segundo estrato, el orgánico, es ocupado por la semántica; los signos fónicos, al ser articulados, generan unidades mínimas de significado: los morfemas. En este nivel se da la **automímesis: los morfemas se combinan**, generando desde sí el significado referencial de los términos.

El estrato psíquico está vinculado a la morfosintaxis: a cada palabra, a cada conjunto articulado de morfemas, le corresponde una función específica dentro (y en relación con) del discurso. Este nivel cuenta con un grado mayor de autonomía, ya que son estas funciones los elementos que confieren sentido y coherencia a la construcción gramatical, regulando el valor significante (es decir, se trata de agentes autopoieticos).

Por último, en el estrato cultural-objetivado, se sitúa la pragmática. La interpretación y la finalidad del discurso, las reglas contextuales (no gramaticales), se insertan en el grado máximo de autonomía lingüística.

“(…) el lenguaje tiene como su razón de ser la producción y transmisión del *SENTIDO*, de la experiencia acumulada a lo largo de la evolución histórica. Pues bien, si el sentido es algo emergente y recreado sin cesar, como corresponde al continuo cambio de las condiciones en que se desenvuelve, el significado lingüístico será esencialmente *connotativo*, es decir, intersubjetivo, pragmático y adaptado a la situación. Toda pretensión de presentarlo como instrumento unívoco y estable, especularmente fiel a una realidad que pretende aparecer como objetiva, posee una intención *IDEOLÓGICA*, tiende al mantenimiento del orden existente. Pues si se considera al lenguaje como mecanismo estructuralmente fiel a una realidad fáctica e indiscutible, es decir, como esencialmente *DENOTATIVO*, se bloquea toda posibilidad de que los hablantes intervengan en la construcción de esa realidad, transformando el estado de las cosas vigente”⁹⁰.

Se representa, pues, la siguiente propuesta organizativa según niveles:

Cultural-objetivado- - - Pragmática - - - Autotélico - - - Codificación, valor
simbólico

⁹⁰ MEIX, FRANCISCO. (1992).

Psíquico - - -Morfosintaxis - - -Autopoiético - - -Significación, subjetivación

Orgánico - - - Semántica - - -Automimético - - -Interacción

Inorgánico - - -Fonética - - -Teleomático - - -Materialidad

En el discurso escénico se propone la siguiente estructura de estratos:

1-Inorgánico (teleomático): Existentes / Cuerpo⁹¹ escénico. El ámbito material de la narración escénica corresponde con los objetos (cuerpos) escénicos, los llamados *existentes* por Seymour Chatman⁹², es decir, los elementos de la escenografía, decorados, semovientes... así como los componentes técnicos (iluminación, maquinaria, instrumentos...) y, fundamentalmente, los cuerpos escénicos: actores, bailarines, músicos.

2-Orgánico (automimético): Acciones. La acción, en tanto vinculación narrativa entre el cuerpo, el espacio y el tiempo narrativos, se sitúa en el estrato orgánico de la escena; en el caso de la danza se hablaría más precisamente de movimiento. Es en este nivel donde, como resultado de la mimesis de lo inorgánico, se genera el ritmo narrativo.

3-Psíquico (autopoiético) Sucesos / "Líneas". Los eventos significantes individuales de la narración, tales como un suceso, una línea de pensamiento, una línea de acción o movimiento, o un personaje, constituyen el estrato

⁹¹ Se atiende al cuerpo como materialidad, como objeto en escena, previo a toda consideración de organismo.

⁹² CHATMAN, S. (1990) P. 19

psíquico del discurso escénico. Cada elemento lineal (piénsese en una melodía) con sentido individual en la narración se inserta en este estrato.

4-Cultural-objetivado (autotélico) Diégesis / “Trama” / Escena (Unidad narrativa completa y cohesionada). El universo propio de la narración, las distintas líneas (“melodías”) narrativas que se vinculan entre sí formando la trama, así como el carácter simbólico y los códigos de cualquier tipo presentes en dicho universo, completan el estrato de lo cultural o social-objetivado.

Estratos en el bullerengue

En el caso del bullerengue, la totalidad del discurso se presentaría al entendimiento categorizada en cuerpos, instrumentos, movimientos, gestos, interacciones, jerarquías, pasos de baile, coreografía... Es decir, los cuatro niveles de aproximación ontológica del texto escénico conllevarían la siguiente comprensión epistemológica:

- Estrato inorgánico: instrumentos, voces, vestuario, bailarores.
- Estrato orgánico: ritmo(s), movimientos, acciones, pasos, morfemas.
- Estrato psíquico: melodía (voz e instrumentos), líneas de movimiento, morfosintaxis.
- Estrato social-objetivado: armonía (voces e instrumentos), códigos internos o contextuales, pragmática, simbología, coreografía.

S/O - - Armonía, códigos, valor simbólico, pragmática, coreografía- - -Autotélico

Ps - - -Melodía, morfosintaxis, líneas, significación, subjetivación- - -Autopoiético

O - - - Ritmo, morfemas, movimiento, acción, gesto - - -Automimético

I - - -Timbre, instrumentos, fonemas, cuerpo escénico, existente- - -Teleomático

Como realidad multitextual, la aproximación por estratos a la práctica del bullerengue cobra pertinencia y relevancia al dar cuenta de dicha multiplicidad en tanto distribución; en el siguiente capítulo del presente documento se trata el discurso escénico y narrativo desde esa perspectiva.

ESTRATOS II: Discurso multitextual y distribución

Introducción

Las cuatro categorías expuestas por Copland, timbre, ritmo, melodía y armonía, correspondientes a los cuatro estratos de Hartmann, configuran, como se ha explicado, el tejido (texto) musical: se pueden entender como distintas líneas discursivas que se traman generando el complejo formal que cristaliza en la “pieza” (o fragmento) musical. Esa relación de trabazón se da a nivel intratextual e intertextual en las manifestaciones multitextuales (o multidisciplinares) aquí estudiadas: por su naturaleza discursiva, la complejidad de estas manifestaciones se articula en torno a la relación, interna y externa, establecida entre los distintos elementos (textos) que las configuran. A continuación se explica esta relación de *trama*, para la cual Aristóteles propone el término “sústasis”.

1-Sústasis⁹³

⁹³El siguiente fragmento de este texto, y hasta la página 67, pertenece al artículo La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann, del mismo autor, producido de manera simultánea al presente documento y publicado en Eikasía, Revista de

En la Poética aristotélica se encuentra recurrentemente la referencia a la importancia del entramado o la combinación de los elementos formales que configuran el discurso: “Lo más importante de las seis es la combinación de los incidentes de la fábula”⁹⁴; esta relación de trabazón o cohesión es lo que se conoce como sústasis.

“Las palabras clave en este pasaje son sústasis, el «ensamblaje», el «entramado», la «trabazón», el término favorito de Aristóteles para definir la perfecta integración de unas partes de la tragedia con otras y de todas ellas con el conjunto que forman, y el correspondiente término verbal para designar con las pertinentes categorías verbales de tiempo, aspecto y voz la realización de dicha acción, o sea sunístasthai⁹⁵

Es decir, entre los distintos niveles textuales⁹⁶ del discurso, o en la estructura interna de un texto, se dan unas relaciones de trama, unas intervenciones sincrónicas y diacrónicas que distribuyen vertical y horizontalmente las tensiones y las líneas de significación. La lógica interna de estas relaciones, la “dominante”⁹⁷ de un discurso se inserta en determinados niveles, pero el propio desarrollo discursivo implica la generación de micro-dominantes intertextuales: es decir, se da la movilidad del juego de tensiones entre los distintos textos o niveles que configuran el todo. Estas formas distributivas constituyen la sústasis.

Filosofía, en marzo de 2021. Por tal motivo y para facilitar la lectura (dada la extensión y la inclusión de fragmentos de otras obras), no se cita siguiendo el formato presente a lo largo de esta tesis. (Ver página 17 del presente documento)

⁹⁴ ARISTÓTELES, Poética, VI 1450 a

⁹⁵ A.LOPEZ EIRE (2001)

⁹⁶ Entiéndase el texto como “tejido”, como ensamblaje de líneas discursivas o “hilos conductores” que configuran una entidad formal significativa.

⁹⁷ Elemento formal y/o significativo principal de un discurso que articula todos los demás.

Se plantea, pues, una especie de movimiento categorial que determina la organización de los elementos dando lugar a los rasgos estilísticos; este movimiento categorial se posibilita cuando el estrato detentor del juego de tensiones es puesto en suspensión: es, de una u otra manera, “extrañado”.

Este desplazamiento intercategorial se da a nivel interno (organizando la estructura del discurso) y externo (determinando los rasgos genéricos a un conjunto de discursos, lo que da lugar a los estilos y géneros).

Una vez expuestos los distintos estratos que componen la obra de arte, y explicada la relación de trama y movilidad (evolución) entre ellos, es pertinente una propuesta de representación gráfica que dé cuenta de ello.

Jordi Claramonte propone un sistema de representación gráfica de los estratos mediante conjuntos de cuatro líneas horizontales (una por cada nivel) llamados cuadrigramas:

“Vamos ahora a exponer un pequeño modelo que acaso nos pueda ayudar a representar gráficamente y a pensar toda la complejidad que supone la multiplicidad de estratos y de relaciones entre ellos.

Si tenemos cuatro estratos y hemos dicho que algunos de ellos son anteriores y más básicos podría ser una buena idea representarlos dibujando cuatro líneas superpuestas, de tal manera que la línea de más abajo aludiera al estrato de lo inorgánico, la segunda al de lo orgánico, la tercera al de lo psíquico y la de más arriba a lo social-objetivado. Algo así:

----- Social-objetivado

----- Psíquico

----- Orgánico

----- Inorgánico

Ahí aparecerían los cuatro estratos representados en sus respectivas posiciones y tratados todos con la misma importancia. Algo seguramente difícil, si no imposible, de conseguir en la vida real.

Así que para darle más juego introduciremos la posibilidad de representar cada uno de los estratos como una línea continua o como una línea discontinuas.

Utilizaremos las líneas continuas ----- si constatamos que el estrato en cuestión ha recibido el más alto grado de atención y cuidado en la obra que estemos analizando.

Por el contrario recurriremos a las líneas discontinuas ---- ---- si el estrato en cuestión ha sido relegado o ninguneado de alguna manera.

Obviamente si mezclamos dos tipos de líneas formando grupos de cuatro líneas nos resultan dieciseis combinaciones posibles. No puede haber más.

A falta de mejor nombre les llamaremos cuadrigramas”⁹⁸.

Este sistema resulta particularmente útil en la representación gráfica del análisis de cualquier discurso multitextual, y específicamente en el análisis del tejido musical que, como se ha explicado, está conformado por cuatro niveles, cuatro líneas discursivas: una por cada línea del cuadrigrama

2-Experiencia estética y sústasis

⁹⁸ CLARAMONTE, J. Estética Modal, Segundo Libro. Madrid, Tecnos. En prensa.

El bullerengue: desde el extrañamiento del propio cuerpo

Como se ha mencionado, el bullerengue surge como un canto de resistencia de los esclavos africanos y afrodescendientes llevados a América en tiempos coloniales. En esas condiciones y en una primera instancia, se produce un extrañamiento del propio sujeto, sacado de sí, forzado a desacoplarse y a reacomplarse debido al proceso de esclavización. En las nuevas condiciones, en los nuevos paisajes debe volver a producirse el encuentro entre los repertorios y las disposiciones, la tradición social a partir de cada una de las tradiciones individuales debe establecer un horizonte desde el que se proyecte la posibilidad de emergencia de la experiencia estética intersubjetiva.

Como sujeto extrañado de sí, sacado de contexto, despojado de su repertorio, limitadas sus disposiciones e insertado en un nuevo paisaje que le es ajeno y, puesto que es sujeto estético, experimenta este desacoplamiento a través del propio cuerpo. De este brutal desacoplamiento, como se explica más adelante, se desprende el movimiento básico de los pies de los bailarines y bailarinas de bullerengue consiste en un paso del pie derecho seguido de un arrastre del izquierdo, en una imitación del gesto de caminar de los esclavos con grilletes.

“Además, este cuerpo humano es un organismo vivo, sujeto de un metabolismo y unas reacciones neurológicas, de acuerdo con unas normas físicas, biológicas y psicológicas. Como viviente, realiza su actividad para conservarse en su ser. Como insistieron Scheler y Zubiri, si el electrón tiene un entorno con el que intercambia actividad, el ser vivo tiene un medio ambiente con el que comunica mediante una "receptividad abierta". Es decir, en el viviente, se da un relativo control del medio y una cierta independencia con respecto al ambiente. Como organismo viviente, el cuerpo humano está en continuo intercambio con su alrededor para

continuar siendo lo que es: actúa modificado por el medio y modificándolo, dependiendo del ambiente y, en parte, independizándose. Pero aún hay más. El cuerpo humano es un organismo viviente animal. Cortamos un esqueje de rosal y lo plantamos; pero no cortamos la pata del caballo para plantarla en el campo y que broten potros como hierbas. Aunque el caballo de mi rancho y el rosal de mi jardín sean los mismos de ayer, el caballo tiene más "mismidad" que el rosal. El animal tiene más un "centro" o lo que Zubiri llama una "mismidad".

(...) La espacio-temporalidad del cuerpo humano va más allá de unas coordenadas físicas o unos ritmos biológicos. Es, además, una espacio-temporalidad biográfica. El cuerpo humano no está en el mundo como un electrón en su entorno o un animal en su medio, sino que vive inserto en una circunstancia biográfica. No es solamente un cuerpo *viviente*, sino un cuerpo *vivido*, es decir, que se vive a sí mismo desde dentro, al mismo tiempo que percibe el mundo y reacciona ante él de un modo no meramente físico-químico, sino imaginativo y emotivo. Finalmente, este cuerpo humano, del que con razón decía Nietzsche "cuerpo soy yo", es un cuerpo que se pone de pie, toma la palabra, dice "yo pienso" y dice "así es": un discurso; cuerpo que se va haciendo sujeto personal."⁹⁹.

Como cuerpo viviente sacado de sí, como cuerpo "que hace cosas" pero, en este caso, cosas que se ve forzado a hacer, como cuerpo objetificado, para proyectar todas sus posibilidades de ser, pone en juego sus disposiciones, sus capacidades, inteligencias, en función de una generatividad individual y colectiva que trascienda a ese cuerpo y su contexto: emerge una forma creativa que da cuenta de la realidad intersubjetiva frente a la cual se encuentra extrañado.

⁹⁹ MASIÁ CLAVEL, J. (S/F) p. 14

Este cuerpo, vinculado a un sujeto generativo inserto en un hecho cultural (colectivo), se manifiesta en el proceso creativo a través de todos sus niveles constitutivos de ser: desde lo automático, como cuerpo sometido a leyes naturales, amarrado a un grillete que le impide el movimiento, a lo autotélico, social, comunitario e intersubjetivo, pasando por lo automimético-orgánico (cuerpo vivo, cuerpo herido, cuerpo que se mueve y que busca su autoafirmación) y lo autopoietico-psíquico (la conciencia interior a ese cuerpo que hace posible la comprensión de sí y su proyección fuera de sí).

El universo narrativo del bullerengue contempla otro extrañamiento desde el nivel orgánico: el alcance de la madurez sexual en las mujeres, con los consiguientes dolores y cambios físicos, es evidenciado a través de los gestos de la bailadora. En este sentido, como se explicará más adelante, el bullerengue, además de canto de lamento, también es una celebración de la vida.

Obviamente, el paisaje, como matriz de conflictividades, ejerce una presencia activa, que posibilita nuevos acoplamientos y ampliaciones de los repertorios: hablando de bullerengue (de los bailes cantados en general, así como de otras manifestaciones folclóricas de la región Caribe), el resultado de la hibridación cultural (pueblos indígenas, afrodescendientes esclavizados y europeos) cristaliza a través de los distintos textos (instrumentación, canto, lírica y danza).

Cualquier manifestación artística es consecuencia del pensamiento y de la necesidad del momento en que se da. De hecho, se puede plantear una correlación mimética entre las disciplinas artísticas de una comunidad determinada y los modos de vida y tradiciones presentes en ella (por ejemplo,

los movimientos propios de la danza se corresponden, en muchos casos, con entrenamientos para la caza o la guerra o a representaciones de gestos repetitivos en labores agrícolas)¹⁰⁰. Un objeto, un gesto, un ritual, experimentan, al convertirse en arte, un proceso de desautomatización¹⁰¹: se despojan de parte de su significación originaria y adquieren plena significación estética de por sí, de manera que, a través de la percepción, operan en la sensibilidad del espectador provocando (en su caso) el acoplamiento, la comprensión o, al menos, la emoción a través de la sensación¹⁰².

3-Sústasis en el discurso escénico y narrativo

Una teoría de estratos es pertinente en el discurso escénico multitextual, y puede dar cuenta de la vinculación entre todos esos textos que lo conforman, así como de las relaciones de inter-dependencia y de autonomía subyacentes.

¹⁰⁰ HARRIS, M. (1998).p 132

¹⁰¹ TODOROV, T, (1978). p 59

¹⁰² Ver capítulo Categorías II de este documento

En el discurso narrativo (escénico y fílmico) se propone la siguiente estructura de estratos:

1-INORGÁNICO: TELEOMÁTICO. Existentes / Cuerpo escénico.

Seymour Chatman clasifica los espacios y los personajes como existentes del relato¹⁰³: éste solo ocurre cuando confluyen sucesos (acontecimientos y acciones) y existentes; y, aunque existen textos sin sucesos, no pueden considerarse narrativos¹⁰⁴. Para que se dé la realidad escénica es necesario, primordialmente, un ser escénico: algo que, a partir de “estar ahí” pueda devenir significativa y dar lugar a la posibilidad del acoplamiento entre la obra de representación y el contemplador. En este sentido, no es absolutamente necesaria la presencia del personaje como tal, sino de una entidad más básica: en el teatro podría hablarse del actor como ser primordial; en la danza, esta figura la representaría el bailarín... se puede generalizar llamando a este elemento “cuerpo escénico”: así como el timbre, la consecuencia inmediata de la presencia de una fuente sonora en la música, este cuerpo escénico está vinculado con el estrato inorgánico.

El cuerpo escénico, por ese “estar ahí” sin interacción, con todas las posibilidades en potencia desde sí mismo, pertenece al ámbito de lo automático: todos los existentes previos a la acción están sometidos a la misma realidad física (que no es suficiente para explicar los siguientes niveles).

¹⁰³ En el presente trabajo se importan diferentes clasificaciones y sistemas descriptivo-normativos procedentes de varias disciplinas afines a los diversos discursos (multi)textuales estudiados. Estas pautas metodológicas se escogen y adaptan según criterios de conveniencia o proximidad epistemológica, lo cual no denota la inaplicabilidad o inconveniencia de otros posibles sistemas.

¹⁰⁴ CHATMAN, S (1990) p.121.

En relación con la “automaticidad-inorganicidad” del cuerpo, es pertinente mencionar la técnica de danza Contact-Improvisation, impulsada en los años 70 del siglo XX por Steve Paxton. La técnica de esta danza parte del ejercicio de fuerzas e impulsos sobre cuerpos en contacto que generan movimientos basados en la distribución del peso y la comunicación del momento cinético: “la aportación mutua en el baile se realiza en base a la aceptación o comprensión físico-material del propio cuerpo y del cuerpo de lo/as otro/as ”¹⁰⁵

2-ORGÁNICO: AUTOMIMÉTICO. Acciones

Chatman define un suceso como “cambio de estado” causado o experimentado por agentes narrativos¹⁰⁶, y distingue entre acciones y acontecimientos: la diferencia entre ambos conceptos la sitúa en el carácter activo o pasivo que toma el personaje en relación con el suceso.

En esta propuesta, se plantea más bien la consecuencia de la vinculación del llamado “cuerpo escénico” con el espacio y el tiempo de la narración: una vez presente el cuerpo escénico, se debe dar una relación espacial y temporal, ese cuerpo debe “hacer”. Es decir, debe llevar a cabo una acción, lo que en danza se puede definir como movimiento (físicamente, el movimiento es la variación del espacio con respecto al tiempo). En la música se habla de ritmo como categoría correspondiente al estrato orgánico; en un discurso narrativo, este concepto es más complejo: dado que el ritmo es la distribución de elementos en el espacio y el tiempo, esta relación se da de manera transtextual (hay ritmo en la distribución de los acontecimientos narrativos, pero también en la relación

¹⁰⁵ SINGER, M (2013)

¹⁰⁶ CHATMAN, S (1990) p.46.

de un cuerpo con el espacio escénico, de un actor con el tiempo de la narración, de un personaje con el tiempo del discurso, etc.), por lo que en este caso se prefiere el término “acción” como elemento genérico y unitario. Una de las posibilidades de acción es el habla.

La acción es, pues, automimética, se posibilita a sí misma desde el propio ser del existente, aunque no puede explicarse solamente por este. Es el existente puesto frente a sí (o desde sí), lo cual le supone un inicio discursivo.

3- PSÍQUICO: AUTOPOIÉTICO. Sucesos / “Líneas”

La articulación y la dotación de sentido (conciencia) de las acciones da lugar a lo que se conoce como “líneas” (de movimiento, de pensamiento) individuales, categoría ligada al estrato psíquico: un cuerpo (un actor), a través de su acción (movimiento, dicción) constituye una unidad de sentido o de significación, una de las cuales es el personaje.

El personaje, así como un suceso, o una línea de acción, son entes autopoieticos, generan unidades fundamentales significantes que pueden, a partir de la acción, ejercer su vida psíquica.

Es decir, en la sucesión de acciones, de gestos, y a partir de la referencialidad o significancia de los mismos, se da la coherencia interna y unitaria de cada elemento del discurso.

La cualidad de unitario es característica de este estrato, como se ha visto en relación con otras manifestaciones artísticas. Así como en la música, a partir de

los sonidos y su distribución se producen líneas melódicas, en la narración se alcanza un suceso (unitario) desde los eventos que lo desencadenan, o un personaje desde las acciones que realiza.

4- CULTURAL-OBJETIVADO: AUTOTÉLICO. Diégesis / “Trama”

Estas líneas de significación, vinculadas entre sí (pueden ser diversas líneas de un mismo cuerpo escénico en una misma acción o en diferentes acciones, o de diferentes cuerpos), constituyen la unidad narrativa: la coreografía, la diégesis o la trama, hablando de danza, teatro o cine (o la locución o parlamento, la intervención vocal unitaria), así como todo el contenido codificado (carga simbólica, referencias, retórica, etc.). Dado que esta “trama”, ese entrelazamiento, constituye un fin, un propósito común, se reconoce como autotélico: es cultural porque es colectivo y es aprendido (no instintivo), y genera un modo de ser (hacer) social a corto, medio o largo plazo.

Para que se dé la realidad escénica es necesario, primordialmente, un ser escénico: algo que, a partir de “estar ahí” pueda devenir significativo y dar lugar a la posibilidad del acoplamiento entre la obra de representación y el contemplador. En el teatro podría hablarse del actor como ser primordial; en la danza, esta figura la representaría el bailarín... se puede generalizar llamando a este elemento “cuerpo escénico”: así como el timbre, la consecuencia inmediata de la presencia de una fuente sonora en la música, este cuerpo escénico está vinculado con el estrato inorgánico.

Una vez presente el cuerpo escénico, se debe dar una relación espacial y temporal: ese cuerpo debe “hacer”. Es decir, debe llevar a cabo una acción, lo

que en danza se puede definir como movimiento (físicamente, el movimiento es la variación del espacio con respecto al tiempo). En la música se habla de ritmo como categoría correspondiente al estrato orgánico; en un discurso narrativo, este concepto es más complejo: dado que el ritmo es la distribución de elementos en el espacio y el tiempo, esta relación se da de manera intertextual (hay ritmo en la distribución de los acontecimientos narrativos, pero también en la relación de un cuerpo con el espacio escénico, de un actor con el tiempo de la narración, de un personaje con el tiempo del discurso, etc.), por lo que en este caso se prefiere el término “acción” como elemento genérico y unitario. Una de las posibilidades de acción es el habla.

La articulación y la dotación de sentido (conciencia) de las acciones da lugar a lo que se conoce como “líneas” (de movimiento, de pensamiento) individuales, categoría ligada al estrato psíquico: un cuerpo (un actor), a través de su acción (movimiento, dicción) constituye una unidad de sentido o de significación.

Estas líneas de significación, vinculadas entre sí (pueden ser diversas líneas de un mismo cuerpo escénico en una misma acción o en diferentes acciones, o de diferentes cuerpos), constituyen la unidad narrativa: la coreografía, la escena o la secuencia, hablando de danza, teatro o cine (o la locución o parlamento, la intervención vocal unitaria).

La cantadora de bullerengue e investigadora folclórica Febe Merab Córdoba sintetiza, en relación con el análisis lírico del baile cantado:

“En relación con el texto lírico, lo inorgánico comparece en relación con lo onomatopéyico y la rima, esto es, la dimensión fónica. Los aspectos métricos, así como los acentos, inciden en el aspecto orgánico. Las

unidades semánticas, el decir de la cantadora, se sitúa en el nivel psíquico. Y las cargas simbólicas, lo metafórico, la codificación textual y la articulación intersemántica configuran el estrato social-objetivado.

Las figuras, licencias y otros recursos literarios y retóricos empleados pueden situarse, por tanto, en estos niveles:

En el estrato fónico, inorgánico, se contemplan las rimas, aliteraciones, onomatopeyas, paranomasias, diáforas y calambures.

En el estrato orgánico, los aspectos métricos y distributivos, así como los metaplasmos: la sinalefa, la diéresis, la sinéresis, el hipérbaton, la anáfora, la epífora, la anadiplosis, la epanadiplosis, el asíndeton, el polisíndeton y la elipsis.

El estrato psíquico se manifiesta en el epíteto, el símil, la hipérbole, la antítesis, el apóstrofe, la sinestesia y el pleonasma, es decir, las figuras que afectan las unidades semánticas.

En el estrato social-objetivado se observan las figuras que implican una codificación y una referencia simbólica, tales como la prosopopeya, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque¹⁰⁷.

Como se ha mencionado, entre los distintos niveles textuales del discurso, o en la estructura interna de un texto, se dan unas relaciones de trama, unas intervenciones sincrónicas y diacrónicas que distribuyen vertical y horizontalmente las tensiones y las líneas de significación. Como se verá en el capítulo dedicado a las Categorías, la dominante de un discurso se inserta en determinados niveles, pero el propio desarrollo discursivo implica la generación

¹⁰⁷ CÓRDOBA ASPRILLA, F. M. (2018). P79-80

de micro-dominantes intertextuales: es decir, se da la movilidad del juego de tensiones entre los distintos textos o niveles que configuran el todo. Estas formas distributivas constituyen la sístasis.

Se plantea, pues, una especie de movimiento categorial que determina la organización de los elementos dando lugar a los rasgos estilísticos; este movimiento categorial se posibilita cuando el estrato detentor del juego de tensiones (de la “dominante”) es puesto en suspensión: es, de una u otra manera, “extrañado”.

Este desplazamiento intercategorial se da a nivel interno (organizando la estructura del discurso) y externo (determinando los rasgos genéricos a un conjunto de discursos, lo que da lugar a los estilos y géneros). En el presente documento (ver anexos) se muestran ambas dimensiones de la sístasis en distintos ejemplos de obras de arte musicales y/o escénico-narrativas. El tejido entre los distintos estratos en el caso particular del bullerengue se articula mediante la presencia del tambor, particularmente del tambor alegre (aunque a veces el llamador cumple esta función).

Sístasis en el discurso narrativo

Estas distribuciones de los elementos de la dominante por los distintos estratos, lo que constituye la sístasis, se dan, nuevamente, según los modos de relación en el discurso escénico-narrativo: los existentes y/o medios materiales como estrato inorgánico, la acción y el ritmo como orgánico, las unidades de sentido o, en su caso, los personajes, en el nivel psíquico, y la diégesis (como trama y

como universo narrativo) en lo social-objetivado, se traman, se tejen entre sí y distribuyen inter y transcategorialmente la dominante y los elementos microestructurales que generan las múltiples posibilidades de acoplamiento y de experiencia estética.

Así, mientras en una tragedia de Shakespeare o en una farsa de Nelson Rodrigues la dominante se encuentra en los estratos psíquico y cultural objetivado, y las acciones y los existentes están presentes en la medida en que tributan a ellos, en *La Roca* (Michael Bay, 1996), la trama se organiza según lo material y la acción, lo inorgánico y lo orgánico¹⁰⁸.

El texto musical como parte del discurso escénico-narrativo es también detentor de estas estructuras lógicas distributivas de los elementos dominantes, es decir, de la sústasis interna al discurso, a partir de las funciones que desempeña y el modo de relación con los estratos (o interfaces) correspondientes¹⁰⁹.

Sústasis en el bullerengue

¹⁰⁸ Como complemento y/o continuación de esta investigación resulta conveniente el estudio de los géneros narrativos (en los distintos modos discursivos, sea teatro, novela, cine...) a la luz de la Teoría de Estratos. Como se verá en el capítulo correspondiente a Valores Experienciales, el contenido axiológico de la experiencia estética también se codifica en relación con la distribución de la dominante en sus distintos niveles (sincrónicos y diacrónicos).

¹⁰⁹ En el capítulo Valores III de este documento se trata este aspecto con mayor profundidad

1- En un nivel primordial se encontrarían los bailarines, junto con el tamborero y el tambor (como cuerpo significante, cuerpo “ahí”): estrato inorgánico. Nótese que el tambor, como instrumento, correspondería a este mismo estrato en el discurso puramente musical, junto con los aspectos vocales.

“Los tambores son artesanales particulares a la región, que constan de un sencillo método de amarre en el que un lazo ata un cuero tratado de animal, usualmente venado hembra, chivo, carnero, a una caja de resonancia de madera. Las maderas se cortan durante el ciclo lunar de cuarto menguante o luna llena. Los materiales más efectivos provienen de la ceiba, el valso, el caracolí, el coco y el campano. Actualmente, este ensamble lo conforman tres tambores: la tambora, el llamador y el alegre”¹¹⁰.



¹¹⁰ GARCÍA OROZCO, MANUEL. (2016).

Figura 6. Llamador, alegre y tambora.

En: <http://www.artesanosdelatlantico.com/product/tambores-alegre-llamador-y-tambora/>

Consultado el 22 de abril de 2018.

Es importante mencionar que en las manifestaciones más tradicionales del bullerengue no se emplea la tambora: en cuanto a tambores, sólo se utiliza el alegre y el llamador, a los que se suelen añadir otros instrumentos como las palmas (a veces sustituidas o apoyadas por tablas que golpean entre sí) y las totumas (cuencos artesanales con fragmentos de cerámica, semillas o piedras que, al agitarse, producen un sonido seco y áspero). La tambora, así como las maracas, se han incorporado a partir de la relación con otros bailes cantados en determinadas zonas (como en el departamento del Atlántico, por influencia del baile cantado llamado Tambora).

La tambora

Es un tambor cilíndrico de membrana doble de entre 80 y 90 cm de alto y alrededor de 45 cm de diámetro. Suele colocarse en horizontal sobre un soporte y se toca con baquetas, golpeando tanto los parches como el cuerpo de madera. De sonoridad grave, marca el pulso a tiempo o secuencias sincopadas.

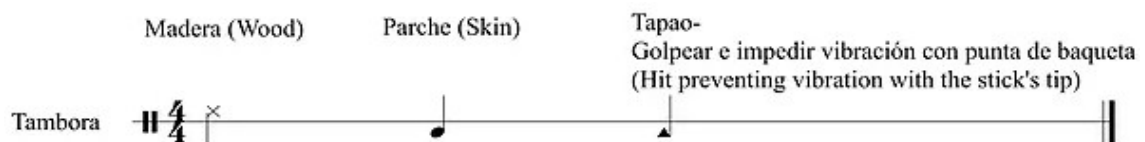


Figura 7. Convenciones de escritura para la tambora. En GARCÍA OROZCO, MANUEL. Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación Cultural Latin Grammy. 2016.

El llamador

Es un tambor troncocónico de una sola membrana de entre 50 y 65 cm de alto, 25 a 35 cm de diámetro superior (del lado de la membrana) y 10 a 15 cm de diámetro inferior (extremo abierto). Suele colocarse sobre las piernas del intérprete y se toca con la mano o con baquetas. De sonoridad aguda, marca el pulso en contratiempo. El parche se tensa con un amarre de cuerdas sujetas con cuñas móviles de madera que permiten su afinación.

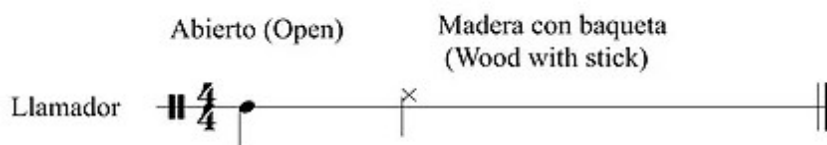


Figura 8. Convenciones de escritura para el Llamador". En GARCÍA OROZCO, MANUEL. Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación Cultural Latin Grammy. 2016.

El tambor alegre

Es un tambor troncocónico de una membrana de entre 75 y 80 cm de alto, 28 a 34 cm de diámetro superior (lado del parche) y 20 a 25 cm de diámetro inferior (extremo abierto). Al igual que en el llamador, el amarre de cuerdas y las cuñas de madera permiten el tensado del parche para su afinación.

“Su lenguaje musical es complejo y siempre particular al *tambolero* que lo ejecute. Su interpretación se realiza con ambas manos y consta de los golpes principales: abierto (con la palma de la mano), quemado (seco y brillante simulando levemente una garra), punta de los dedos (resalta el armónico agudo del cuero) y el fondeo o bajoneo (hacia el centro del tambor y levantándolo del piso para que resuene el timbre grave). Otros efectos, incluyen el granulado o *flam* de dedos, apoyar y desplazar una mano sobre el cuero mientras se percute con la otra, para modular diferentes timbres del tambor, entre otros”¹¹¹.

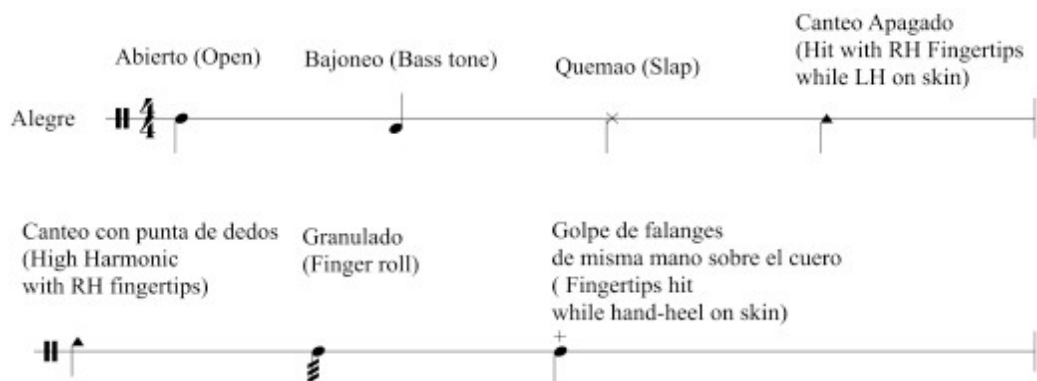


Figura 9. Alegre, convenciones de escritura. En GARCÍA OROZCO, MANUEL. Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación Cultural Latin Grammy. 2016.

¹¹¹ GARCÍA OROZCO, M . (2016)

2- El segundo nivel, el estrato orgánico, corresponde con cada uno de los movimientos individuales de los cuerpos significantes: gestos, pasos, golpes de tambor. Estos movimientos presentan sus homologías en el texto musical en los aspectos rítmicos, fundamentalmente tambor y palmas.

Frente a concepciones biologists o fisiologists de la vinculación humana con el ritmo, Lukacs propone una visión más antropológica, cercana al materialismo cultural (corriente de investigación en Antropología Cultural impulsada por Marvin Harris con influencia de Marx y Engels sobre la incidencia de la producción y los procesos materiales en la conformación social y cultural), según la cual, más allá de la distribución temporal (o espacio-temporal) de eventos como los latidos del corazón, los ciclos de vida y muerte, la salida y puesta de los astros o las estaciones, el ritmo es aprehendido por el ser humano desde el proceso de dominio del entorno¹¹², que se proyecta necesariamente a través de la acción que da lugar a la transformación y que constituye, además, una de las principales dimensiones intrínsecas del ser humano: el trabajo¹¹³.

Según las tesis de Ortega, el dominio del entorno, o, mejor dicho, la voluntad de dominio, tiene como consecuencia la relación de poder; sin que se ejerza necesariamente el dominio de unos seres humanos sobre otros, el ejercicio colectivo (en familia, en comunidad, en grupo) de dominio sobre el entorno implica una relación de poder (potencia) sobre dicho entorno¹¹⁴.

¹¹² MEDINA RUBIO, R (1977)

¹¹³ LUKACS, G (1966) p268

¹¹⁴ MEDINA RUBIO, R (1977)

Al producirse una mecanización de los movimientos del trabajo, se da una regularización de estos, lo que tiene como consecuencia una simplificación de la dimensión intelectual de la tarea. Si, en lugar de aislarse cada movimiento, se inserta en un procedimiento más complejo, se encadena con otros gestos, cada uno de estos adquiere un vínculo con los que le siguen y los que le preceden, con lo que el ejercicio muscular (o locomotor) se automatiza y se comprende en conjunto. Como se ha explicado en el capítulo Estratos I, al desautomatizarse estos mismos gestos se posibilita un nuevo acoplamiento con cada uno de ellos, una des-con-textualización y una recontextualización, que permite la experiencia estética en distintos sentidos: sonoro, corporal, visual, formal.

“El concepto de ritmo de la prosodia (o de la teoría musical, etc.) tiene en su esencia conceptual algo de la naturaleza de otros conceptos, pertenece, en esa medida, a la conexión de una ciencia, y contiene por lo tanto tendencias que obran en un sentido desantropomorfizador. En cambio, el ritmo concreto y particular mismo —como categoría estética— es puramente antropomorfizador. Surge de la interacción entre el hombre que trabaja y la naturaleza, mediada por las relaciones sociales de los hombres entre sí; y en la medida en que en la evolución del arte se descubren relaciones rítmicas que existen con independencia del hombre y de su consciencia, quedan referidas —como objetos o medios de expresión del arte—, con la correspondiente antropomorfización, al hombre mismo y al género humano. (Día y noche, estaciones, etc.). Y cuando en el curso de la evolución el hombre toma consciencia de ritmos de carácter fisiológico y los utiliza estéticamente (respiración, pulso, etc.) los pone al servicio del refinamiento, la diferenciación, la ulterior elaboración de ritmos ya producidos, sin alterar decisivamente su carácter básico; sobre todo porque ya —inconscientemente— habían intervenido en la conformación de lo rítmico. Por eso todo ritmo de interés estético tiene un carácter emocional,

evocador. Este carácter se encuentra ya presente en germen en la realidad, en el proceso de trabajo, pero sólo como producto secundario y espontáneo. Sólo cuando este ritmo —como reflejo de una forma, de un proceso de formación en el sentido antes dicho— se aplica conscientemente, la evocación se hace meta, y la inicial causación se hace teleológica. El mismo trabajo es, naturalmente, teleológico, pero el producto real del trabajo es objetivo de un proceso real de trabajo, mientras que el ritmo no es sino un expediente auxiliar; en el reflejo, por el contrario, la evocación se hace télos. Esta transición empieza a consumarse ya en la magia. Pero de tal modo que lo que en nuestro análisis apareció como finalidad no se pone más que como trampolín, como objetivo intermedio al servicio de otro superior. Lo estético está ya pues presente en sí; para conquistar su auténtico Ser-Para-Sí tiene que perforar la oclusión trascendente, tiene que poner como fin «último» y único verdadero en estos contextos la evocación de la autoconsciencia humana. El origen de lo estético es, pues, también aquí una secularización, un hacer-terrenal, un poner al hombre en el centro. El principio antropomorfizador no es aquí ninguna limitación del horizonte, ninguna deficiencia, ninguna falsa proyección en un mundo de objetos mágico-ficticio, sino el descubrimiento de un mundo nuevo para el hombre: el mundo del hombre”¹¹⁵.

Los movimientos mecanizados que comienzan antes del impulso principal (alzar, golpear y remover con una azada, por ejemplo) dan lugar a secuencias rítmicas que producen retención en el tiempo; son las llamadas células anacrúsicas (la anacrusa es el gesto inmediatamente anterior al acento, al impulso principal). Esto corresponde a una rápida acumulación de tensión y a una liberación paulatina de la misma. El proceso contrario, es decir, la acumulación paulatina de la tensión seguida de una rápida liberación (acarrear y volcar un recipiente con agua o con tierra, por ejemplo), produce el efecto de avance en el tiempo,

¹¹⁵ LUKACS, G. (1966). P 294

lo que corresponde con las células rítmicas acéfalas. Existen otro tipo de células, las téticas, que se corresponden con el impulso principal o acento, y que confieren estatismo al ritmo.

Los Aires del Bullerengue:

- “Bullerengue sentao”

Es el aire más lento: el tempo oscila entre las 70 y las 100 pulsaciones por minuto, en compás de subdivisión binaria, habitualmente 2/2 (llamado “compás partido”). Las temáticas de las composiciones tienden a la melancolía o a la reflexión sobre temas cotidianos (la muerte, la partida, las labores agrícolas o el amor). El tambor alegre suele emplearse con mayor libertad que en otros aires, lo que confiere mayor variedad tímbrica al conjunto.

The image shows a musical score for Bullerengue Sentao, divided into two sections: PICKUP and PATTERN. The tempo is marked as $\text{♩} = 82$. The score is written for three parts: Llamador, Alegre, and Tambora, all in 2/2 time.

- Llamador:** The PICKUP section has a whole rest. The PATTERN section consists of four measures, each starting with a half note followed by a quarter note.
- Alegre:** The PICKUP section has a dotted half note. The PATTERN section consists of four measures with a specific rhythmic sequence: R L R R, R L R R L.
- Tambora:** The PICKUP section has a quarter note. The PATTERN section consists of four measures, each starting with a quarter note followed by a quarter rest.

Figura 10. Bullerengue Sentao- Anacrusa y Patrón Básico Tradicional. En GARCÍA OROZCO, MANUEL. Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación Cultural Latin Grammy. 2016.

El llamador lleva a cabo una célula en contratiempo constante. Esto posibilita tanto el avance como la retención del discurso musical, ya que, al ser contratiempo exacto en un compás binario, su pulsación corresponde a la mitad de cada uno de los pulsos o al segundo de cada par: es decir, puede entenderse como anacrúsico si el pulso siguiente se vincula con el acento principal y como acéfalo si dicho acento se encuentra en el pulso anterior. Esta distribución dependerá de la relación con el tambor alegre.

La importancia que el ejecutante dé a cada uno de estos pulsos determinará el carácter acelerado o retenido de la interpretación, y contribuirá a enriquecer y equilibrar el discurso a través de los contrastes.

“El alegre improvisa libremente mientras acompaña a la cantadora. A sus descargas espontáneas se les conoce como “repiques”. Si bien la división del pulso es binaria y el ensamble así lo delinea, es frecuente que el alegre cree hemiola en diferentes niveles de la estructura rítmica. Es decir, que la polirritmia puede ocurrir tanto en tresillos de negra como en tresillos de corchea, pensando en compás partido”¹¹⁶.

El tambor alegre comienza con un llamado fundamentalmente anacrúsico, que genera expectativa sobre el comienzo del tema. Esta primera intervención sucede cuando la voz líder ha iniciado el pregón y el coro ha respondido. El pregón se lleva a cabo con libertad rítmica, y a un pulso más lento. A continuación se canta una vez el coro “a tempo”, para que el resto de la

¹¹⁶ GARCÍA OROZCO, M (2016)

agrupación identifique el pulso. Tras una nueva estrofa, también “a tempo”, el coro responde, tras lo cual comienzan los tambores, coincidiendo con la siguiente estrofa de la voz líder.

La tambora (recuérdese que es un instrumento que no forma parte de las agrupaciones tradicionales, por lo que no siempre está presente en las interpretaciones) entra en relación con el llamador ejecutando una célula tética que confiere estabilidad rítmica al discurso y permite establecer una referencia constante con respecto a la cual se dirige el carácter anacrúsico o acéfalo general.



Figura 11. Repique. En GARCÍA OROZCO, MANUEL. Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación Cultural Latin Grammy. 2016.

En el repique ilustrado en la figura anterior se observa un inicio acéfalo por parte del tambor alegre en los dos primeros compases llevado a cabo en tresillos (división ternaria artificial en un pulso de subdivisión binaria), lo que supone un avance rítmico que implica una ligera aceleración del pulso; para

equilibrar el discurso, en la segunda mitad del tercer compás se duplica la duración de las figuras del tresillo y en la segunda mitad del cuarto compás se retoma la subdivisión binaria también duplicando las duraciones, generando así una célula anacrúsica.

- Chalupa

Es el más rápido de los aires del bullerengue, con un tempo de entre 112 y 132 pulsos por minuto. Se interpreta en compás de subdivisión binaria (4/4 o 2/2). Las temáticas suelen ser más alegres y festivas que en el “sentao”. El nombre hace referencia a las embarcaciones que se emplean para atravesar el río Magdalena: según algunos historiadores, en las travesías se solía tocar este aire alegre para amenizar el trayecto; según otros, el tambor alegre imita, en su patrón rítmico básico, el ruido del casco de la chalupa al golpear contra el agua. En cualquier caso, el carácter alegre de este aire está relacionado con la libertad que experimentaban los esclavos al haber escapado de su secuestro.

PICKUP
PATTERN

♩ = 112

Llamador
 Alegre
 Tambora

Figura 12. Anacrusa y Patrón Básico Tradicional 1. En GARCÍA OROZCO, MANUEL.
 Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación
 Cultural Latin Grammy. 2016.

“La anacrusa ilustra el llamado tradicional del bullerengue. Funciona en la chalupa y en el bullerengue sentao, sin embargo se puede ornamentar con variaciones, en especial del tambor alegre. En contraste al bullerengue sentao, en este patrón de chalupa solamente hay dos timbres presentes: abiertos y quemados. Este esquema se puede variar de múltiples maneras, por ejemplo, respetando las figuras rítmicas pero variando los timbres, en especial en el segundo compás de la matriz binaria”¹¹⁷.

La relación rítmica entre los instrumentos en el aire de chalupa es muy similar a la del bullerengue “sentao”, por el carácter binario de ambos modos. El llamador siempre establece el contratiempo y el alegre oscila entre células acéfalas y anacrúsicas.

PATRON 2/ PATTERN 2

♩ = 112

Llamador

Alegre

Tambora

L R L R L R L R L R L R L R L

L R L R L R L R

¹¹⁷ GARCÍA OROZCO, M (2016).

Figura 13. Anacrusa y Patrón Básico Tradicional 2. En GARCÍA OROZCO, MANUEL.
 Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación
 Cultural Latin Grammy. 2016.

- Fandango de lengua

Interpretado en compás de subdivisión ternaria (6/8) y con un tempo de entre 120 y 160 pulsaciones por minuto, suele ser de temática alegre y festiva. El llamador lleva una secuencia más compleja que en los otros dos aires, para marcar la regularidad ternaria.

The musical score is for a piece in 6/8 time, with a tempo of quarter note = 122. It consists of three parts: Llamador, Alegre, and Palmas/Claps. The Llamador part is a melodic line with a pickup and a main pattern. The Alegre part is a rhythmic accompaniment with letters R and L indicating right and left hand strokes. The Palmas/Claps part is a simple rhythmic accompaniment. The score is divided into a PICKUP section and a PATTERN section.

Figura 14. Anacrusa y Patrón Básico Tradicional. En GARCÍA OROZCO, MANUEL.
 Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación
 Cultural Latin Grammy. 2016.

En el fandango, la estructura rítmica del tambor llamador se complejiza: efectúa un “ostinato”, una célula rítmica que se repite constantemente cada dos compases. El primero de esos dos compases tiene carácter

acéfalo (impulsa hacia adelante), y el segundo, anacrúsico (retiene). Esto permite que el alegre establezca una relación equilibrada, cuando las células que ejecuta contrastan con el carácter del alegre, siendo anacrúsicas en el primer compás y acéfalas en el segundo, o que desequilibre el tiempo hacia adelante (impulsando, avanzando) o hacia atrás (reteniendo).

“La gran mayoría de esos cantos de trabajo procede, empero, de un período en el cual el comunismo primitivo se ha disuelto ya; el trabajador que canta es ya un explotado, muy frecuentemente un esclavo. El contenido emocional de esos cantos tiene, consiguientemente, una complicación (trabajo como coacción, como explotación, temor al amo o al vigilante, lamento, rebelión, etc.) que no pueden haber poseído los simples cantos de trabajo de una sociedad aún sin clases. La característica más primitiva de esos iniciales cantos de trabajo ha tenido que consistir no sólo en un contenido cualitativamente menos diferenciado, sino también en el hecho de que el modo de trabajo de una sociedad sin desarrollar no podía suministrar sino una menor variación de ritmos”¹¹⁸.

3- El estrato psíquico implica relaciones de sentido en esos movimientos y gestos: los movimientos de las manos de la bailadora sobre el vientre, los juegos significantes del bailarín con el sombrero, los giros y los repiques del tambor para llamar la atención de la bailadora. Una vez más, el tambor vincula el discurso escénico con el musical ya que, a través de los repiques, la secuencia adquiere sentido, “conciencia”, además de melodía, porque se establecen sucesiones de alturas; por otro lado, las voces, líder y respondonas, por el carácter melódico, se sitúan en este mismo nivel.

¹¹⁸ LUKACS, G. (1966). P 277.

Como se ha mencionado, uno de los significados del baile cantado es la exaltación de la fertilidad femenina. Los primeros dolores menstruales y pectorales presentes en la pubertad son aliviados mediante masajes circulares efectuados por la propia paciente (“que padece”) con la palma y el dorso de las manos. Estos movimientos, acompañados por el balanceo de la cadera, se desautomatizan, se descontextualizan y se reacoplan con el discurso musical, dando lugar a los gestos más característicos de este baile, particularmente en el aire “sentao”. El bailaror efectúa movimientos con los brazos tratando de alejar a la bailadora del tambor.

En el fandango de lenguas, por su carácter más festivo, los bailarores realizan algunos movimientos más acrobáticos, generando figuras particulares que representan distintas instancias de la cotidianeidad: animales, relación con la naturaleza, labores de distinta índole.

Los desplazamientos, tanto del bailaror como de la bailadora, resultan de un extrañamiento de los pasos que daban los esclavos que originaron este género durante la presencia colonial española: el grillete impedía levantar ágilmente el pie al que se sujetaba, lo que obligaba al esclavo a arrastrarlo tras el pie libre, que se movía con más altura y precisión.

El tambor alegre representa la máxima autoridad en el bullerengue: a través de los repiques determina la estructura de la interpretación, además de los movimientos de los bailarores. De este modo genera las unidades de sentido musical de cada obra.

“Sabemos que quien llama al baile es el tambor, que es la voz de los ancestros de los esclavos venidos de África, y es importante anotar que

casi siempre es tocado por hombres, y que su enseñanza va de padres a hijos, tanto para la elaboración de éste, como para la ejecución. El tamborero mayor siempre es una persona que cuenta con un alto grado de reconocimiento social dentro del grupo, es maestro de muchas generaciones, un hombre importante dentro de su comunidad”.¹¹⁹

La tonada es el conjunto de particularidades de un cantador o cantadora (tales como células melódicas y rítmicas recurrentes, articulación, dicción, técnicas de “lereo”) que, presentes en la mayor parte de sus composiciones y/o interpretaciones, confieren cohesión y carácter identitario a su obra.

4- Por último, en el estrato cultural – objetivado, se sitúan la carga simbólica y la codificación significativa de todos los elementos: las relaciones entre los bailadores y el tambor alegre, así como la unidad de cada secuencia de baile y los relevos en la danza. En los aspectos musicales, la armonía obtenida de la simultaneidad melódica del coro, así como de la superposición instrumental (voces, palmas o tablas y tambores) es la categoría correspondiente.

Social-objetivado - - - armonía - - - diégesis, trama, valor simbólico, guapirreo

Psíquico - - -melodía (voz líder, coros) - - - sucesos, líneas, unidades de
significación

Orgánico - - - ritmo (aires) - - - movimiento, gesto (baile, braceo)

¹¹⁹ FLOREZ FORERO, NUBIA (2015)

Inorgánico - - - instrumentos - - - cuerpo¹²⁰ (bailadores)

Los tres aires del bullerengue (sentao, chalupa y fandango de lenguas) forman parte, como se ha explicado, del conjunto de los bailes cantados, junto con la tambora-tambora, el berroche, la guacherna y el chandé (los cuales configuran el género “tambora”), la tuna, el pajarito, el son de negros, el lumbalú, el mapalé, el congo, y el brincao. La clasificación genérica hace referencia a la organología, los movimientos del baile y el carácter simbólico intertextual¹²¹, pero existe permeabilidad en la interpretación de temas en distintos géneros según sus características morfológicas (por ejemplo, entre la tambora-tambora y el fandango de lenguas). Estas características cumplen una función organizativa, disposicional; cada uno de los aires, por otra parte, constituye un repertorio, un conjunto de elementos formales variado y coherente. Dicho repertorio es acoplado y estructurado con las mencionadas características o disposiciones a través de y dando lugar al paisaje: el entramado cultural de los bailes cantados.

¹²⁰ Atiéndase exclusivamente a la dimensión material del cuerpo, a la presencia escénica previa al cuerpo como organismo, como ser viviente (ver página 92).

¹²¹ MINSKI, S. (2008).p17

CATEGORÍAS I: Categorías estructurales

Introducción (teoría de las categorías)

Si los estratos presentan el mundo tal y como es, las categorías dan cuenta de la realidad tal y como es presentada al entendimiento. Es decir, a través de las categorías se da a conocer la realidad aprehensible, se proyecta en la conciencia.

Nicolai Hartmann¹²² plantea tres tipos de categorías: las categorías de estrato, las categorías estructurales y las categorías modales.

“En la multiplicidad categorial pueden distinguirse claramente tres grupos: Las categorías modales, las categorías elementales de carácter estructural y que toman la forma de correlativos miembros opuestos, y, finalmente, las categorías-leyes o leyes categoriales [categorías de estrato].

¹²² HARTMANN, N. (1959)

Las categorías modales conciernen a la manera de ser. Caracterizadas por dejar intocadas las cuestiones estructurales y la fábrica misma del mundo; estas categorías modales son: La posibilidad, la efectividad y la necesidad. Nos hacen entender que ser posible significa que se encuentran presentes todas las condiciones para que un suceso x se efectúe. Estas condiciones suficientes permiten que el suceso en mención tenga lugar efectivamente. Esto porque la presencia de las condiciones suficientes constituye, de hecho, la necesidad. Así pues, todo lo que en este mundo real viene a ser posible se hace efectivo puesto que la posibilidad da ya la efectividad. Las categorías de carácter estructural y que se manifiestan en pares de contrarios, incluyen la forma y la materia, el elemento y el complejo, la unidad y la multiplicidad, la cualidad y la cantidad, lo continuo y lo discreto, etc.”¹²³

¹²³ LEÓN BARBERO, J.C. de. (2007).

1-Estructuras culturales

El primer grupo de categorías muestra las dimensiones opuestas o polarizadas de una realidad, presentando al mismo tiempo un posible gradiente.

“(...) un grupo de categorías elementales que tienen carácter estructural y se presentan todas por parejas, en la forma de correlativos miembros opuestos. De estas categorías son muchas conocidas desde antiguo. En ellas entran oposiciones tales como las de la unidad y la pluralidad, la forma y la materia, la cualidad y la cantidad, lo *continuum* y lo *discretum*. Pero también la oposición de la estructura en general y el modo debe añadirse como una relación límite, e igualmente la oposición y la transición (pues entre todos los opuestos se extiende una dimensión de posibles miembros de transición), el sistema y el miembro, la predeterminación y la dependencia”¹²⁴.

¹²⁴ HARTMANN, N. (1959) Pág 226

Lenguaje

Frente a las concepciones conductistas, según las cuales el lenguaje se adquiere mediante la imitación (por parte del niño -quien “obtiene” el lenguaje -) y corrección (por parte de los adultos), Noam Chomsky propone que los principios del lenguaje son innatos y no aprendidos¹²⁵.

“Existe un alfabeto semántico universal e innato conformado por parejas de rasgos como animado-inanimado, relacional-absoluto y agente-instrumento. La información relativa al significado de las palabras está representada mediante una especie de código binario que indica la existencia o la ausencia de dichos rasgos en determinado concepto. También existen de forma innata conceptos completos como orgullo y responsabilidad, así como reglas que regulan el funcionamiento lingüístico relativo a lo semántico. Por otra parte, los términos se entienden como etiquetas que se aplican a conceptos preexistentes mediante la adjudicación de cadenas de sonidos a cadenas de significados de forma muy rápida y prácticamente automática. Tales conceptos podrían ser enriquecidos mediante información contenida en un sistema de creencias-I, que sería interno, intencional e individual”¹²⁶.

Para Chomsky, se pueden distinguir dos niveles lingüísticos: la estructura superficial y la estructura profunda. La primera hace referencia al enunciado en sí mismo, tal y como se emite; la segunda remite a la interpretación semántica; la estructura profunda permite al usuario, mediante transformaciones, generar las estructuras superficiales correspondientes. Chomsky sostiene que el ser

¹²⁵ CHOMSKY, N. (1969)

¹²⁶ BARÓN BIRCHENALL. L. Y MÜLLER, O. (2014).

humano posee de forma innata, y como consecuencia de la evolución, unas estructuras profundas comunes a todas las lenguas¹²⁷.

Estas estructuras superficiales y profundas están presentes en la conformación del discurso estético, como se verá más adelante, a través de la idea de la “dominante”: el elemento fundamental, conductor, el principio formal temático de dicho discurso, del que se desprenden los demás.

En las Meditaciones del Quijote, Ortega propone (aunque no específicamente sobre el lenguaje), la relación entre superficie y profundidad, constituyendo la primera todo lo que se percibe por los sentidos, y la segunda, lo que subyace a dicha percepción:

“Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No aceptando que haya varias especies de claridad, se atiende exclusivamente a la peculiar claridad de las superficies. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo a través de ella, latiendo bajo ella”¹²⁸.

Estructuras culturales / lingüísticas

¹²⁷ Este planteamiento chomskyano está relacionado con la propuesta funcionalista de Joseph Greenberg, quien, a partir de un estudio de las 24 posibles formas de articulación de las figuras de sujeto y objeto en las aproximadamente 6000 lenguas conocidas, identifica el uso de 15, si bien la mayor parte se ciñen solamente a 4 modelos. (MAIRAL, R., y GIL, J, Eds., 2004)

¹²⁸ ORTEGA Y GASSET (1966-1988, I) pág. 332

Las diferencias culturales con respecto a la concepción de la realidad a partir del uso lingüístico se ponen de manifiesto en numerosos ejemplos: la variedad de términos que tiene el castellano para referirse a las formas de cortar con un cuchillo (“tajada”, “rebanada”, “raja”, “rodaja”, “loncha”...) no existe en otros idiomas; en francés, la palabra “bois” significa lo mismo que en castellano “madera” o “bosque”; pero la palabra “forêt” indica “bosque” o “selva”: el bosque definido por la segunda es más espeso que el de la primera¹²⁹. Se da de esta manera un deslizamiento del significado referencial, de la estructura profunda, bajo la referencia superficial; lo cual da cuenta de las particularidades estéticas (en el sentido de representación de la percepción a través de la multi-subjetivación) de la producción lingüística insertada en un contexto cultural. La experiencia estética, en su sentido más amplio, configura de este modo la representación autorreferencial de la vivencia; la significación acontece en cuanto a la intuición contextualizada.

Más llamativos son los ejemplos sobre colores: los esquimales tienen más de treinta variedades de blanco, es decir, perciben diferencias entre más de treinta tipos de color blanco, que responden a distintos términos. Existen sociedades que utilizan un sólo término para el blanco y los colores claros y otro para el negro y los colores oscuros. Y aún más curioso es el caso de los números. Algunas comunidades carecen de términos para cantidades superiores a cinco, o incluso a tres (tienen términos que significan lo mismo que en castellano “uno”, “dos”, “tres” y “muchos”), con la consiguiente dificultad para manejar conceptos que impliquen conjuntos numerosos.

¹²⁹ MALMBERG, BERTIL. (1971).p92

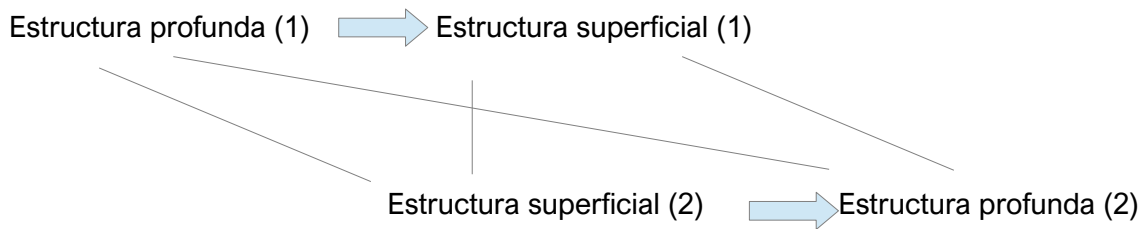
“A través del aprendizaje de la lengua materna, crecemos inmersos en la red simbólica de una cultura. En el lenguaje toma cuerpo el condicionamiento circunstancial de la vida humana: desde el régimen alimenticio a las fiestas populares, pasando por los ritos de iniciación, el modo de envolver en pañales al recién nacido o de amortajar al difunto o expresar los vínculos de parentesco. El modo característico de depender creativamente de la lengua materna y del lenguaje aprendido es parte esencial del condicionamiento circunstancial de la vida humana. Mediante el lenguaje interpretamos y realizamos nuestro encuentro con el mundo; en el lenguaje, el medio se nos convierte en mundo. Pero el lenguaje no lo creamos desde cero. Ya estamos en él. La pura y total originalidad sería ininteligible. Creamos *originalidad*, pero desde unos *orígenes* que nos preceden. Antes de empezar a hablar, nos precede la lengua como sistema de signos”¹³⁰.

Estas diferencias estructurales determinan la composición del mundo que organiza cada comunidad; es decir, la configuración particular (lingüística) de la realidad se posibilita en esa categorización aprendida, construida sobre la base (siguiendo a Chomsky) de las categorías innatas.

Nótese, sin embargo, que estas relaciones estructurales no se dan en una oposición frontal, en un contraste binario, como se ha mencionado, sino que se manifiesta en todo caso un gradiente, un espectro epistemológico de *posibilidades de ser*¹³¹.

¹³⁰ MASIÁ CLAVEL, J (S/F). p . 81

¹³¹ Como se verá a lo largo del presente trabajo, las distintas formas de aproximación categorial propician la complementariedad de los diferentes puntos de vista acerca de las relaciones estructurales, de contenido o modales. En este sentido, resultan clarificadoras las propuestas de Jordi Claramonte de representación gráfica de las categorías: diamante quiasmático, cuadrigrana y atractor de Lorenz para categorías estructurales, de contenido



Este esquema de “diamante quiasmático”¹³² representa la relación (no oposición) de retroalimentación progresiva entre las estructuras profunda y superficial: el contenido de la estructura profunda se manifiesta a través de la estructura superficial que, a su vez, (re)genera el contenido primario de la estructura profunda.

En este sentido cabe plantear la dominante, el elemento detentor de la distribución discursiva o el foco de atención estética, en una variación dinámica que la decanta bien hacia la estructura profunda, bien hacia la estructura superficial, pero no necesariamente (o necesariamente no) la inserta por completo en uno de ambos extremos (ver capítulo Categorías II, Sección 3: Sústasis).

Emic y etic

El par conceptual *emic* y *etic*¹³³, hace referencia a una distinción lingüística: fonética y fonémica. La fonética es el estudio de los sonidos humanos sin inserción en un ámbito cultural determinado, es decir, con independencia del

(operacionales o “de estrato”) y modales, respectivamente.

¹³² El quiasmo es una “disposición cruzada”, un desdoblamiento estructuralmente inverso (o simétrico).

¹³³ PIKE, K. (1955)

valor cultural-simbólico que puedan tener para una comunidad determinada; la fonémica estudia esos sonidos en relación con una cultura concreta, es decir, con los modos de representación en función del conjunto de normas, costumbres y hábitos de vida de una sociedad. Esta distinción se ha aplicado a los estudios antropológicos, de tal forma que un punto de vista *emic* es aquel que está inmerso en el proceso que trata de describir, mientras que uno *etic* es lejano, distante, ajeno.

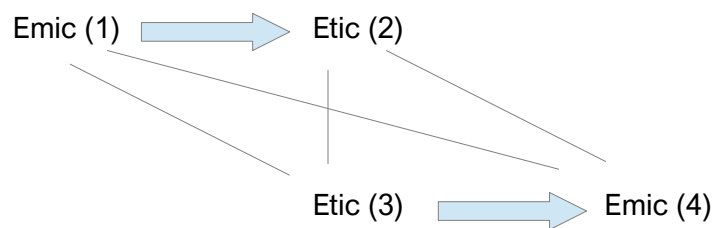
Ortega identifica la necesidad de establecer ciertos criterios internos en la formulación de juicios culturales:

“Son muchos los ensayos en los que Ortega enjuicia con severidad y ridiculiza la arrogancia de un enfoque etnocentrista, eurocentrista y evolucionista que además de considerar a la propia cultura, la cultura occidental, como superior y más desarrollada que las demás, clasifica las otras como primitivas, salvajes y bárbaras. Para medir el grado de desarrollo de las culturas, estos evolucionistas se apoyan sobre todo en los conceptos de racionalidad y modernidad, de marcado corte occidental”¹³⁴.

Para un análisis del lenguaje, estas categorías son de aplicación en el sentido de que existen elementos *etic* en la producción de fonemas, que no son dependientes del ámbito cultural en el que se insertan, pero que cuentan con una proyección *emic* en los aspectos relacionados con la audición: este es el motivo de que los hablantes nativos de una lengua compartan determinadas facilidades y dificultades para la adquisición de una misma segunda lengua.

¹³⁴ WAGNER (2011) p. 3

Por otro lado, en el presente estudio del baile cantado, es pertinente la aproximación *emic* en cuanto a la comprensión de las prácticas estéticas en relación con las comunidades productivas, y su situación y contextualización espaciotemporal y significativa; pero también es necesaria la visión *etic*, que facilita las vinculaciones referenciales con otras prácticas culturales, lo que permite una comprensión más amplia, distanciada y completa. Nuevamente comparece el desplazamiento dinámico entre lo “completamente *emic*” y lo “completamente *etic*”.



Esta figura da cuenta del mencionado desplazamiento dinámico entre lo “completamente *emic*” y lo “completamente *etic*”: en relación con un fenómeno determinado, un punto de vista *emic* es tanto más *etic* cuanto se inserta categorialmente en un espacio conceptual universal, sin perder la referencia interna del fenómeno en cuestión; un punto de vista *etic* será también *emic* en la medida en que contempla aspectos y relaciones intrínsecas al objeto de estudio y contextualizadas particularmente. Si se representa esto gráficamente, dicho punto de vista se desplaza por el eje (1-4) del esquema, hacia un vértice u otro, pero sin situarse en ellos.

Lo mismo ocurre si se plantean las dicotomías (presentes en todos los ámbitos de la práctica del baile cantado) entre comunidad rural y comunidad urbana, entre bullerengue “tradicional” y bullerengue “académico” (o simplemente

entre la práctica de lo “tradicional” y lo “no tradicional”) (ver capítulo Valores II, sección 2: Funciones de la música en el discurso escénico y narrativo).

2-Estructuras del discurso I: Diégesis

Se ha hablado de la diégesis en el apartado correspondiente a Estratos, si bien no se ha hecho mención a la confusión terminológica planteada por Gerard Genette entre los conceptos de “diégesis” y “diegèse”.

Según la RAE, la diégesis es el “desarrollo narrativo de los hechos”¹³⁵. Es decir, frente a la idea de “mímesis” (imitación), la diégesis se presenta como el modo de contar algo, como una relación entre los eventos que se relatan (referencia) y el discurso: “(...) Souriau ha propuesto el término *diégesis*, que define de la siguiente manera: “Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la

¹³⁵ R.A.E.: Diccionario de la Lengua Castellana

historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción””¹³⁶. Para Genette, la diegèse es ese universo narrativo, más que el modo de contar.

Un elemento de la narración será diegético cuando incide directamente en el relato, cuando forma parte interna de éste: cuando es “narrado”. Por el contrario, un evento será considerado extradiegético cuando forma parte del discurso pero no es narrado, sino que incide de manera externa.

Genette habla a este respecto de niveles narrativos¹³⁷: el narrador será diegético cuando relata los acontecimientos de los que forma parte (no sería correcto emplear el término “primera persona”, puesto que el narrador siempre habla desde sí mismo), pudiendo ser autodiegético (cuando es el protagonista de lo narrado, como Henry Charriere en Papillon, Casaubon en El péndulo de Foucault o Jim Hawkins en La isla del tesoro) u homodiegético (cuando es testigo, como el personaje del “forastero” interpretado por Sam Elliott en El gran Lebowski); y será heterodiegético cuando no tiene vinculación alguna con los eventos referidos (Cien años de soledad). Una narración intradiegética o metadiegética (se hablará más adelante de esta terminología, para no incurrir en confusiones) se da al introducir un relato en otro (El conde Lucanor). En un relato puede modificarse la vinculación discursiva del narrador, proceso que Genette denomina “metalepsis”.

En el caso de la música de cine o de teatro, una pista determinada será diegética cuando forma parte de la narración (cuando “suena”, cuando un hipotético personaje la escucha); y será extradiegética cuando acompaña el discurso, pero no forma parte de lo narrado (en el cine y el teatro, el personaje

¹³⁶ SOURIAU, É. L'univers filmique. Citado por GAUDREAU, a. Y JOST, F. (1995) p43

¹³⁷ GENETTE, G. (1972) p287-288.

no la escucha, aunque puede darse que el actor – cuerpo escénico – sí la escuche).

La relación entre la música y los eventos puede complejizarse: una pista sonora puede comenzar siendo diegética y pasar a ser extradiegética o a la inversa; también puede suceder que sea diegética con respecto a algunos eventos o estructuras de la narración y extradiegética con respecto a otros ([ver ejemplo: El Gran Lebowski Jesus de Quintana escena Completa castellano - YouTube](#)), lo cual sucede cuando en el coro interviene en la narración a través del guapirreo, participando como elemento diegético: bien con respecto a la voz líder bien en relación con el tambor.

Todas estas posibilidades discursivas se dan, como es natural, en el bullerengue: se narran las vicisitudes de un personaje de la tradición oral en tercera persona y con un punto de vista ajeno, o bien el narrador es testigo directo de lo narrado, o cuenta su propia vivencia.

Según el modo de la narración, y tal y como se detallará en los anexos, el relato se inserta en las categorías de Distancia, y Focalización. La distancia hace referencia al tipo de relato, sea “de acontecimientos” o “de palabras”, de lo cual se desprenden los rasgos estilísticos del discurso (directo, indirecto, narrativizado, etc).

A partir de la perspectiva diegética, emerge la categoría de la Focalización¹³⁸: el relato puede

¹³⁸ GENETTE, G. (1972) p 245-246.

a) no estar focalizado (o tener focalización “cero”), tal y como sucede en los relatos clásicos, en cuyo caso el narrador es omnisciente y no aporta un punto de vista determinado.

b) estar focalizado, esto es, presentar una perspectiva determinada. Esta perspectiva puede ser

1- Interna, es decir, el narrador es diegético, pudiendo ser fija (no varía la perspectiva a lo largo del discurso), variable (el foco varía a lo largo del discurso) o múltiple (un mismo hecho se narra desde distintos focos)

2 – Externa; en este caso, el narrador es ajeno a la subjetivación, narra lo perceptible, sin evaluar, por ejemplo, los estados de ánimo o los pensamientos de un personaje.

Obviamente, la focalización, así como la distancia pueden variar a lo largo de la narración, presentando lo que Genette denomina polimodalidad: el discurso polimodal es, por tanto, aquel que ve modificada la forma de focalización y/o el nivel narrativo con respecto al universo diegético.

EN LOS MONTES DE MARIA (sentao)

Petrona Martínez

Pregón: En los montes de María

Esto sucedió señores

**En los montes de María
Esto sucedió señores
Estaba llorando un niño
Lamentando sus dolores**

Estaba llorando un niño
Coro: Lamentando sus dolores

¿Qué lloras, bebe?
Coro: Dime qué te duele
¿Qué lloras, bebe?
Coro: Dime qué te duele
Porque se murió mi madre
Coro: No tengo quien me consuele
Porque se murió mi madre
Coro: No tengo quien me consuele

Una palomita blanca
Vino volando a avisa'me
Una palomita blanca
Vino volando a avisa'me
Que en una cabaña sola
Coro: Agonizaba mi madre
Que en una cabaña sola
Coro: Agonizaba mi madre

¿Qué lloras, bebe?
Coro: Dime qué te duele

¿Qué lloras, bebe?

Coro: Dime qué te duele

Porque se murió mi madre

Coro: No tengo quien me consuele

Porque se murió mi madre

Coro: No tengo quien me consuele

La palomita se fue

Y el niño quedó abrumado

La palomita se fue

Y el niño quedó abrumado

En esa cabaña sola

Coro: Hay un niño abandona'o

En esa cabaña sola

Coro: Hay un niño abandona'o

Un ángel me preguntaba

Dime, niño, por qué lloras

Un ángel me preguntaba

Dime, niño, por qué lloras

Porque se murió mi madre

Coro: Me quedo solito ahora

Porque se murió mi madre

Coro: Me quedo solito ahora

¿Qué lloras, bebe?

Coro: Dime qué te duele

¿Qué lloras, bebe?

Coro: Dime qué te duele

Porque se murió mi madre

Coro: No tengo quien me consuele

Porque se murió mi madre

Coro: No tengo quien me consuele.

El relato de En los Montes de María se da en una focalización doble: se manifiesta el punto de vista de la narradora y, en un nivel metadieético, el del niño protagonista de la historia. La narradora se sitúa en una voz homodiegética, ya que se dirige al protagonista en segunda persona, insertándose en la diégesis, aunque hay una doble instancia narrativa: se dirige también al público/lector, que genera un distanciamiento a partir de la metalepsis narrativa.

La negra viene llorando (sentao)

Justo Valdés

Pregón: La negra viene llorando

la negra viene llorando

con la mano en la cabeza

la negra tiene un pesar

ella baila con tristeza

ay, *ombe*, que le pasa a ella

coro: que le pasaría a la negra

ay, *ombe*, qué le pasa a ella

coro: que le pasaría a la negra

ay, *ombe*, ¿por qué estás llorando?

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

Me estoy acabando

Coro: ay negra

No llores, negra

Coro: morena

oh, vas a llorar

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

oh, vas a llorar

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

Tá bonitica

Coro: ay, negra

La morenita

Coro: Morena

Tá bonitica

Coro: ay, negra

La morenita

Coro: Morena

¿Qué te hizo mamá?

Coro: Ay, negra

¿Qué te hizo papá?

Coro: Morena

¿Qué te hizo mamá?

Coro: Ay, negra

¿Qué te hizo papá?

Coro: Morena

Yo le pregunté a la negra

Yo le pregunté a la negra

“Negra, ¿qué te está pasando?”

La negra me respondió

“Mi padre se está acabando”

ay, *ombe*, que le pasa a ella

Coro: que le pasaría a la negra

ay, *ombe*, qué le pasa a ella

Coro: que le pasaría a la negra

ay, *ombe*, ¿por qué estás llorando?

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

Me estoy acabando

Coro: ay negra

No llores, negra

Coro: morena

oh, vas a llorar

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

oh, vas a llorar

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

¿Qué te hizo mamá?

Coro: ay, negra

¿Qué te hizo papá?

Coro: morena

¿Qué te hizo mamá?

Coro: ay, negra

¿Qué te hizo papá?

Coro: morena

Porque no quiero

Coro: Ay, negra

verte llorando

Coro: Morena

La negra viene llorando

La negra viene llorando

Con la mano en la cintura

La negra quiere expresar

Lo que dice su cultura

ay, ombe, que le pasa a ella

Coro: que le pasaría a la negra

ay, ombe, qué le pasa a ella

Coro: que le pasaría a la negra

ay, ombe, ¿por qué estás llorando?

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

Me estoy acabando

Coro: ay negra

No llores, negra

Coro: morena

oh, vas a llorar

Coro: ay, negra

No llores, negra

Coro: morena

oh, vas a llorar

Coro: ay, negra

No llores, negra.

La dimensión narrativa proporcionada por la lírica en el bullerengue no es ajena a estos planteamientos en relación con la diégesis, lo que motiva diferentes modos de definir la intersubjetividad: voz líder/coro, voz líder/tambor, voz líder/bailadores y voz líder/contemplador (público)

En cada uno de los tres pregones de La negra viene llorando, la voz líder narra en primera persona la vivencia de “la negra”, es decir, se da el modo homodiegético: “la negra viene llorando”, “yo le pregunté a la negra”. En la segunda sección, trata a la protagonista en segunda persona, estableciendo una relación dialógica, con lo que se introduce en el relato autodiegético, lo cual configura la metalepsis del discurso.

El coro también plantea un doble modo discursivo: al responder el pregón es un elemento heterodiegético (como un narrador omnisciente): “qué le pasaría a la negra” se sitúa en un nivel metadiegético, externo a la voz líder, y en un tiempo

ajeno (“qué le *pasaría*”); pero en la sección central, al dirigirse, igual que la voz líder, a “la negra”, pasa a ser homodiegético (no se establece diálogo). Dado que la focalización es doble, el relato es polimodal.

Es importante mencionar, en relación con la morfología polimodal del relato en el bullerengue, el “quite de verso”. Esta técnica consiste en que un cantador o cantadora, procedente del coro o de la “rueda” (la configuración tradicional con la que se interpreta el bullerengue como evento social), se acerca al cantador en ejercicio, se dirige gestualmente a él y al tambor, y toma la voz líder, continuando con los versos mientras el cantador interrumpido se retira al coro.

<https://youtu.be/AvuSy-0gQbc>

En el texto escénico del baile cantado, esta relación metaléptica se da entre la pareja de bailarines y el tambor: la narración corporal se supedita al elemento sonoro, la bailadora “obedece” al tambor mientras el bailarín lo reta.

Continuidad, fragmentación

Siguiendo la propuesta de Genette, se tratarán las relaciones de continuidad temporal en relación con el orden, la duración y la frecuencia de los eventos narrativos.

“(…) estudiaremos las relaciones entre el tiempo de la historia y el (seudo-) tiempo del relato de acuerdo a las que me parecen ser sus tres determinaciones esenciales: 1) las relaciones entre el orden temporal de la sucesión de sucesos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato; 2) las relaciones entre la duración variable de estos

sucesos, o segmentos diegéticos, y la pseudo-duración (de hecho longitud del texto) de su narración en el relato: relaciones, pues, de velocidad; 3) finalmente, relaciones de frecuencia, es decir, para atenernos aquí a una fórmula aún aproximativa, relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato”¹³⁹.

El orden del relato puede ser lineal o no lineal. Es lineal cuando los acontecimientos se presentan por orden cronológico, es decir, se muestra antes lo que ocurre antes: https://www.youtube.com/watch?v=xxLGDF_121U

Este esquema es muy frecuente, por ejemplo, en cuentos y mitos, así como en el Modo de Representación Primitivo (MRP).

“El estudio que realizó Noël Burch sobre el modelo de representación primitivo (MRP) y el modelo de representación institucional (MRI) en su famoso ensayo El tragaluz del infinito, tiene como eje vertebrador de todo su desarrollo argumental la posición de la mirada sobre el relato. Si algo distingue y define sendos modelos es, precisamente, la ubicación de la mirada con respecto al universo diegético del que se encarga el texto fílmico. En contraposición a la mirada exterior y frontal del espectador en el MRP, el MRI tiene como rasgo definitorio la ubicuidad de la mirada sobre el relato”¹⁴⁰.

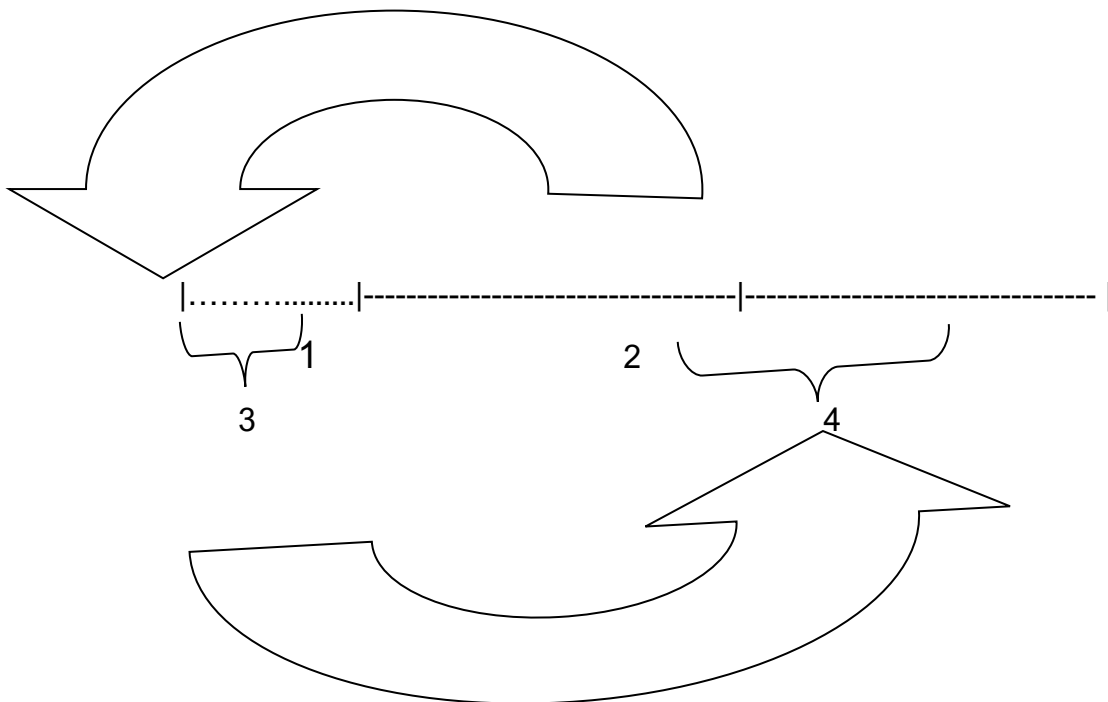
A este respecto, cabe proponer un planteamiento de la estructura narrativa desde el pensamiento modal: en el capítulo correspondiente a Categorías III (categorías modales) se tratarán los modos de relación. Esto, por mor del rigor conceptual, que aleja estos análisis de las oposiciones binarias MRP/MRI,

¹³⁹ GENETTE, G. (1972) p.90

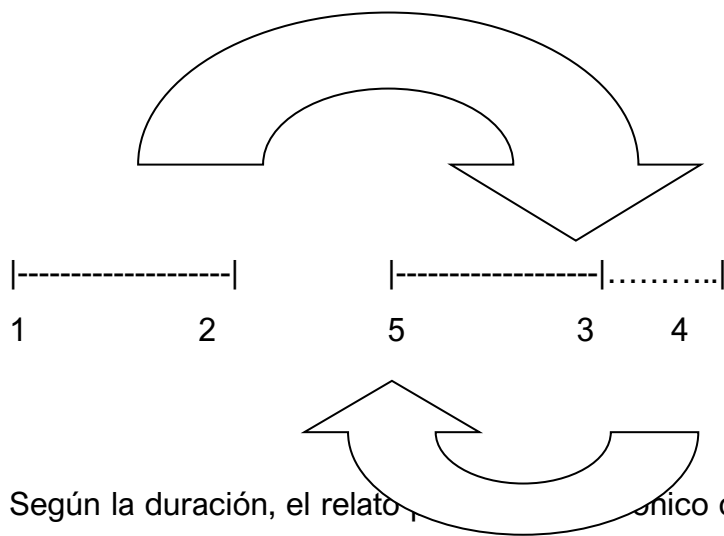
¹⁴⁰ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, FRANCISCO MANUEL.(2014)

situando la experiencia discursiva en un gradiente o en un equilibrio dinámico al cual es pertinente aproximarse bien desde categorías estructurales, bien desde relaciones modales: no se pasa de un modo de representación a otro en un momento dado y en una película o en una colección de películas, sino que se asientan unos códigos, se desechan otros y se generan otros nuevos en un período lo bastante difuso en el tiempo para plantearlo como un proceso en sí.

El relato no lineal presenta anacronías: no se muestran los eventos por orden cronológico. La analepsis (flashback) consiste en mostrar un evento anterior al momento temporal en que se encuentra la narración (como ocurre en El Gabinete del Doctor Caligari, de R. Wiene) [Das Cabinet des Dr. Caligari \(1920\) Subtitulada al español - YouTube](#)



El proceso contrario, la prolepsis (flashforward), consiste en saltar a un momento posterior al actual para después volver al punto donde se había dejado la narración (o a uno posterior, pero siempre anterior al inicio del tiempo narrado en prolepsis). Es el caso del comienzo de Cien años de soledad (Gabriel García Márquez).



Según la duración, el relato puede ser sincrónico o asincrónico. La sincronía se da cuando el tiempo de la narración es igual al tiempo narrado. Cuando ambos tiempos no coinciden exactamente, se dan asincronías. Es decir, la única posibilidad de sincronía rigurosa es la narración en tiempo real, como una locución de un espectáculo deportivo o un plano-secuencia (nuevamente es válido el ejemplo de La salida de los obreros de la fábrica de los Lumière). Los elementos del baile cantado que tienen una presencia narrativa en tiempo real son los gestos de la bailadora: las caricias sobre el vientre o sobre el pecho para aliviar los dolores. La sincronía entre los movimientos (particularmente los pasos) y los golpes de tambor también produce sensación de sincronía narrativa.

“Los movimientos de las danzas afrocolombianas marcan fronteras afectivas y estéticas, manipulan y distribuyen las fuerzas vitales, transforman la naturaleza en la escena, describen los itinerarios de la creación y la destrucción. Permitidos o censurados, los gestos danzarios afrocolombianos son símbolos que nos hablan de temas muy variados: las convulsiones del parto, los estados del alma, la alegría del matrimonio o del nacimiento, el goce sexual. Según las tradiciones africanas heredadas por los descendientes de los primeros esclavizados, el cuerpo en movimiento describe cuatro ejes corporales fundamentales que están presentes en todas sus danzas. Se trata del eje vertical, el plano frontal, el eje horizontal y el plano sagital. Estos ejes articulan la coreografía y la gestualidad de las danzas y están en relación directa con la manera como estos pueblos conciben la vida y la muerte”¹⁴¹.

La asincronía se puede presentar en forma de dilatación o contracción. La dilatación consiste en narrar un fragmento temporal en un discurso que dure más que este. La cámara lenta, la repetición de fragmentos temporales o la congelación de imágenes son algunos recursos técnicos y narrativos que posibilitan este proceso. La contracción, por el contrario, es la narración de un evento en un tiempo más corto del narrado. La cámara rápida y la elipsis son ejemplos de contracción narrativa. La elipsis consiste en omitir un fragmento temporal, pudiendo ser indefinida (la omisión no corresponde a un tiempo concreto) o definida (se manifiesta el tiempo que se omite)¹⁴². En el discurso

¹⁴¹ <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/propertyvalue-30515.html>, citado en PEREZ HERRERA, M. A. (2014)

¹⁴²Un caso particular en la narración fílmica lo constituyen las llamadas elipsis de raccord o continuidad, que consisten en no mostrar un fragmento temporal que queda representado en el imaginario del espectador: por ejemplo, cuando se filma la apertura de una puerta desde fuera y desde adentro, en montaje se eliminan algunos fotogramas correspondientes al movimiento de la puerta porque, en caso

musical, este tipo de efectos efecto tiene lugar, por ejemplo, cuando se da un “acelerando” o un “ritardando”: una aceleración o deceleración del pulso. La elipsis musical se produce al omitir una función armónica, una célula rítmica o un giro melódico en un pasaje determinado.

Con respecto a la frecuencia, y por cerrar el concepto temporal siguiendo a Genette,¹⁴³ el relato puede ser singulativo, si se narra cada evento tantas veces como ocurre, repetitivo, si se narra varias veces lo que ocurre una vez, e iterativo, si se narra una vez lo que ocurre varias veces.

Espacio fuera de campo

Se llama espacio fuera de campo (o, en cine, espacio *en off*), a la porción espacial escénica que no es perceptible en un momento dado del discurso. Para una narración escénica (o filmica), insertada en un espacio tridimensional, existen seis posibilidades de fuera de campo: por encima del cuadro visible o por debajo de este (eje vertical); a la derecha y a la izquierda (eje horizontal); detrás del espacio de representación (tras la pantalla o el escenario) o detrás del espectador (o de la cámara) (eje de profundidad). Es importante insistir en que es un espacio escénico, es decir, interviene de algún modo en la narración.

contrario, el espectador percibe dos veces ese fragmento del movimiento. Este concepto encuentra su equivalente en el discurso musical cuando se omite en una sección instrumental una célula rítmica para evitar una redundancia o para permitir un retardo rítmico en otra sección, así como cuando se modifica una subdivisión para posibilitar la comprensión de un elemento determinado (este efecto se produce fundamentalmente en el ritmo).

¹⁴³ GENETTE, G. (1972) p.174

Existen varias maneras de articular el espacio fuera de campo (hacerlo presente, de manera perceptible o no) con el discurso; se proponen las siguientes:

- 1- Movimientos visuales subjetivos: se produce una modificación del campo visual. Se da cuando el espectador toma conciencia visual de un espacio concreto en una obra de teatro, o mediante un movimiento de cámara en una narración fílmica.
- 2- Elementos incompletos: se muestra una porción de un elemento (parte del cuerpo de un personaje, una porción de un objeto que interviene en la narración...).
- 3- Entrada o salida de elementos en el cuadro: cuando un personaje o un objeto entran o salen del cuadro escénico o campo visual, el espacio que ocupaban o que pasan a ocupar se hace presente en la narración.
- 4- Ejes de acción: a través de acciones como las miradas de los personajes, se puede focalizar la atención en un punto o una porción espacial no visible.
- 5- Sonidos/música: un sonido diegético procedente de un espacio no mostrado, pone a este de manifiesto en el discurso; del mismo modo, un sonido o música extradiegética puede evocar un lugar no visible.

En los primeros minutos (secuencia inicial) de la película *El vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931), se dan estas cinco posibilidades:

<https://www.youtube.com/watch?v=N5jUXU4v8xo>

En el baile cantado, este espacio se articula mediante la relación intertextual de los elementos discursivos que entran en el juego diegético. Más allá de los movimientos visuales subjetivos y de los elementos incompletos, que dependen respectivamente del espectador y del espacio escénico, el fuera de campo toma presencia de forma particular a través de los otros modos:

El “quite” de baile es la forma más habitual de entrar o salir de cuadro. Un bailaror o bailadora abandona el coro y avanza hacia el centro de la escena, donde establece una relación espacial y simbólica con el tambor. Si ya había una pareja bailando, uno de los integrantes se ve desplazado, expulsado hacia el espacio fuera de campo; en caso contrario, otro bailaror (o bailadora) saldrá de entre el coro y se apropiará del espacio, poniéndose en juego con la bailadora (o bailaror) presente y con el tambor (ver vídeo a continuación).

<https://www.youtube.com/watch?v=y-NP7zLPPQQ>

Ese juego con respecto al tambor establece unos ejes de acción (desplazamiento y miradas) que dotan al tambor de presencia efectiva en la escena. Por otro lado, los movimientos propios del cuerpo de los bailarores también generan, a través de los tres ejes principales, una presencia significativa de estos espacios.

“El gesto que se despliega en el plano vertical era y aún es considerado el gesto ideal: une las alturas del cielo con las profundidades de la tierra y determina la posición de los agentes benéficos y maléficos. En la mayoría de las danzas rituales africanas, el gesto positivo es dirigido hacia arriba:

polo de la vida, el crecimiento y el poder. El gesto negativo es dirigido hacia abajo, lugar de la muerte, del caos y de la debilidad. De este modo, los gestos que indican levantar, lanzar al aire, alzar sobre los hombros, lanzar o atrapar objetos en un eje vertical encierran deseos positivos, de vida.

El plano frontal es el plano del equilibrio que se traza en posición de pie, erguido, inmóvil, con los brazos tendidos a lo largo del cuerpo, los cuales reparten sus energías entre el lado derecho y el lado izquierdo. Dentro de esta forma de expresar con el cuerpo, el lado derecho es el lado de la fuerza, mientras que el lado izquierdo es el costado de la debilidad. En este caso el gesto frontal describe la relación fuerza-debilidad, en tanto que el eje vertical describe una relación entre lo benéfico y lo maléfico.

El eje horizontal y los gestos que lo describen representan la superficie de la tierra, el espacio de la vida humana, desde donde parten todos los gestos y todos los símbolos que el ser humano requiere para vivir, protegerse y comunicar. Es el eje de referencia hacia donde el ser humano lleva toda su energía y desde donde puede ir hacia los demás para comprender el cosmos. El plano horizontal también es el espacio en el cual se mueven las dos extremidades del ser: el acoplamiento, que permite, mediante la procreación, la entrada en el mundo de los vivos, y la muerte, que representa la salida de la vida, simbolizado en un cuerpo extendido para siempre. Es por esto que el gesto que se circunscribe en un plano horizontal es considerado el gesto que une el universo subterráneo con el mundo aéreo.

El plano sagital se traza entre el rostro y la espalda de la persona, representando así la relación delante-detrás, adentro-afuera, derecho-revés. De frente se pueden hacer gestos para hacer progresar, para multiplicar. La espalda y todos los gestos que la evocan representan la

intención de esconder, de proteger de las malas influencias y de las miradas odiosas, también quiere decir romper, interrumpir, manifestar la intención de no continuar”¹⁴⁴.

Por último, el guapirreo, como sonido diegético procedente del coro, introduce a este en el espacio escénico, vinculándolo con la cantadora, el tambor o los bailadores, según la intención de relación intersubjetiva que proponga.

3-Estructuras del discurso II: Morfología

En el hecho musical, o, mejor dicho, en el texto musical, el repertorio (ver el capítulo correspondiente a Estratos I) es constituido, en un primer momento, por los elementos utilizados en una obra. Los recursos generados de este modo serían las células rítmicas, armónicas y melódicas, así como las articulaciones instrumentales (tímbricas); lo cual da lugar al concepto de Microforma.

Microforma y macroforma

¹⁴⁴ <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/propertyvalue-30515.html>, citado en PEREZ HERRERA, M. A. (2014)

La microforma musical hace referencia a la organización de los elementos individuales (recursos instrumentales, figuras y silencios, notas y acordes) en unidades sonoras con significación, identificables, de diferentes extensiones, que, a su vez, se organizarán y combinarán entre sí para dar lugar a la estructura o macroforma. Estas unidades de significación se llaman células; la unión de varias células correspondientes a distintos parámetros constituye los motivos, frases y períodos, estructuras de mayor extensión en las cuales se dan las disposiciones en cuanto modos de organización de las células.

La conducción de los elementos musicales se establece en función del concepto de "tensión". La tensión existe en contraposición al reposo: en cualquier contemplación artística se parte del reposo, del momento cero con respecto a dicha contemplación; según el tipo de re-presentación que se dé, habrá una "puesta en tensión" de esos elementos que producirá, en caso de que exista el acoplamiento, una puesta en tensión del espectador, lo que llevará a un punto de máxima tensión, un clímax o punto culminante, que tendrá como consecuencia necesaria la vuelta a un estado de reposo. Entre la tensión y el reposo existe una posición intermedia de no-tensión: la inestabilidad. Los elementos del repertorio se combinan entre sí; además de estos elementos y sus combinaciones, las diferentes disposiciones (estructuras, normas, parámetros que rigen la organización de estos elementos) en un paisaje (obra, sección, estilo) determinado produce en el espectador una sensación que va del reposo absoluto, pasando por la inestabilidad, a la mayor tensión, que desembocará en un nuevo reposo. Dicho de otro modo: el repertorio da cuenta del todo organizado; las disposiciones distribuyen esa organización.

En el caso de la obra musical, este juego de tensiones se desarrolla principalmente a lo largo del tiempo (en algunas circunstancias se puede ver

involucrado el espacio, pero no directamente en los paisajes que se estudian particularmente aquí). Ese esquema de reposo-inestabilidad-tensión-reposo se da a diferentes escalas en la obra musical: cada una de las secciones, para tener identidad propia y sentido completo, necesita que se ponga de manifiesto esa polarización entre lo estable y lo tenso, de manera que el discurso musical tenga una lógica; por supuesto, esa lógica se sigue y se rompe, lo que da lugar a todas las posibilidades estructurales de la obra.

Toda pieza musical tiene una estructura interna, un armazón, una relación de coherencia que articula sus elementos constructivos. Dichos elementos constructivos no son más que los parámetros sonoros al servicio de la música. La pieza musical consiste en la combinación de estos parámetros entre sí, de manera que se crean relaciones de equilibrio sonoro y de tensión de unas posibles ordenaciones sonoras con respecto a otras; así, a través del contraste y las repeticiones, variaciones y referencias secuenciales, se establece la estructura interna, la forma musical. Dicho de otro modo, es la relación de contrastes y semejanzas rítmicas, armónicas, melódicas y tímbricas lo que da unidad y forma a una pieza musical, y la relación entre las distintas piezas (movimientos), lo que confiere identidad y estructura a la obra completa. Los diferentes subtextos (tímbricos, rítmicos, armónicos, melódicos), traman una puesta en relación de las estructuras profunda y superficial que permite cohesionar el gran texto, el todo, el discurso completo: el dispositivo formal significante.

En la música académica europea hasta el Renacimiento, por el carácter fundamentalmente vocal de todas las manifestaciones, se da una preponderancia de la melodía, puesto que la voz es un instrumento melódico y no armónico. Es en el Barroco cuando se comienza a tratar la forma musical

desde la categoría armónica, lo que engendra una gran cantidad de posibilidades, ya que se enriquece el discurso de una sola voz con el soporte armónico que pone de manifiesto las relaciones de tensión de una forma mucho más clara. Es decir, en la fuga, la forma más evolucionada del contrapunto imitativo y, por tanto, máxima expresión de las imitaciones intermelódicas, la estructura profunda está insertada en el estrato psíquico-melódico; el desarrollo conceptual que tiene lugar en este período consiste en evolucionar dicha estructura profunda hacia el estrato social-objetivado, representado por la armonía, que se retroalimentará a través de los textos (o subtextos) que configuran la estructura superficial: rítmica, melódica y tímbrica. Este proceso se desarrollará con el auge de la forma Suite, representante privilegiada del final del Barroco. Esta estructura responde a los estados relativos de reposo y tensión armónica, como se verá más adelante. En la segunda mitad del siglo XVIII, el período conocido como Clasicismo, esa relación armónica, cultural-objetivada, servirá como vehículo para la forma Sonata, referente musical por excelencia de la Autonomía Ilustrada. Beethoven abrirá la puerta del Romanticismo al organizar la estructura de la sonata en función de las relaciones entre tensión, inestabilidad y reposo en el ritmo, estrato orgánico. Y a finales del siglo XIX, los impresionistas emplearán el timbre como elemento estructural.

La forma en el bullerengue

Como discurso musical, la forma del baile cantado responde a una estructura responsorial: se alternan las intervenciones de la voz líder (cantador o cantadora) con las del coro o “responzonas”.

La voz líder comienza con el pregón: un enunciado inicial que adelanta las características melódicas de la pieza, así como la temática desarrollada en la letra. Esta temática trata sobre la cotidianidad, usos y costumbres de las comunidades rurales, creencias y ritualidad. Tras el pregón, presenta un fragmento independiente de éste, con unas características melódicas propias, llamado coro; este fragmento será el que repitan las voces respondonas después de cada estrofa cantada por la voz líder. Por el origen de este género como canto de laboreo, y por el margen de improvisación de la voz líder, es ésta la que presenta en solitario el coro por primera vez, para que el resto de integrantes del evento lo identifiquen y puedan repetirlo después de cada intervención del cantador o cantadora principal. Tras la primera repetición del coro, comienzan a tocar los tambores, el llamador (macho) y el alegre (hembra); la presentación de estos consta de tres golpes en una célula sincopada efectuados sincrónicamente por ambos tambores, tras la cual comienza la secuencia rítmica propia de cada uno de los tres aires: bullerengue sentao, chalupa o fandango de lenguas.

Mientras se da esta estructura musical, se propone también el texto escénico, siendo el tambor el elemento que vincula ambos aspectos:

“Distintas prácticas de la vida sagrada y cotidiana de estos pueblos se transmitían y actualizaban mediante expresiones corp-orales (integración de gestos y palabras) como la palabra cantada, dicha o recitada, el cuerpo gestual y danzante, instrumentos musicales, pintura y escarificaciones. Ellas tenían la función doble: de realizar la pedagogía y la actuación de la memoria histórico-cultural, en el ámbito sagrado de los ritos y ceremonias¹⁴⁵ (Maya 1998:197). Un ejemplo de ese manejo corp-oral se

¹⁴⁵ MAYA RESTREPO, LUZ ADRIANA. 1998. Brujería y reconstrucción étnica de los esclavos del nuevo reino de Granada, Siglo XVII, En: Geografía Humana de Colombia: Los
142

puede apreciar en los códigos que se manejan entre las bailadoras y los tamboreros por medio de gestos y gritos que hacen que se cree un ambiente apropiado para la improvisación de los participantes a las fiestas de Bullerengue.

El tamborero llama a la bailadora con un repique o revuelo de tambor y esta se dirige a él y coloca su mano en el tambor para que deje de repicar, en otro momento ella se coloca frente al tamborero y pasa su falda con las manos por encima del tambor varias veces, llega frente al tamborero, se levanta un poco, y rápidamente cae flexionando las rodillas esto se conoce como el espanto, todos esto lo hace la bailadora mirando a los ojos al tamborero, para finalizar un Bullerengue la bailadora se sienta sobre el tambor. Los bailadores también pasan su sombrero sobre el tambor o colocan el pie o la mano en el cuero, buscando que el tamborero pierda el ritmo (Descripción de un baile de Bullerengue en Maria la Baja – Bolívar año 2000)¹⁴⁶.

El tambor alegre detenta, pues, una función de distribución y de vinculación inter e intratextual. En ese sentido, actúa como responsable de la sústasis, concepto en el que se profundizará en el siguiente capítulo.

afrocolombianos. Tomo VI. Adriana Maya, Ed. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Pp. 191 – 217. Bogotá, citado en BENÍTEZ FUENTES, EDGAR. (. 2006.)

¹⁴⁶ BENÍTEZ FUENTES, EDGAR. (2006.

CATEGORÍAS II: Categorías de estrato

Introducción (estratos y categorías)

“(…) se encuentra de esta manera un sistema entero de “leyes categoriales” que determinan la esencia del ser principio, la coherencia de las categorías dentro de un estrato, la superposición de los estratos de categorías y la dependencia que impera en esta superposición. Ahora bien, estas leyes categoriales forman un grupo más de categorías fundamentales. En su índole estructural de “leyes”, diseñan a la vez un tercer tipo de categorías en general – al lado del de los “modos” y del de los “opuestos”. Pero también a la vez va su significación ontológica mucho más lejos todavía. Pues como las categorías son lo que en su *concretum* hay con carácter de principio, y lo *concretum* no es en este caso nada menos que la fábrica toda del mundo real, no son las leyes categoriales ninguna otra cosa sino las leyes de justo esta fábrica del mundo real. Esto significa que únicamente con ellas puede aclararse la superposición de los estratos reales, incluyendo el recíproco juego *sui generis* de la dependencia y la independencia”¹⁴⁷.

Estas categorías dan cuenta de la dimensión epistemológica-operacional entre los distintos estratos: la mimesis, que se sitúa a partir de lo inorgánico, dando acceso a lo orgánico; la poiesis, generatividad de lo orgánico hacia lo psíquico; la ilusión, como dotación de sentido y de carácter imaginable (de lo psíquico a lo social); y la catarsis, compleción y reinicio del acoplamiento, de la experiencia (estética).

¹⁴⁷HARTMANN, N. (1959) P227

1-Categorías de estrato: Mímesis, Poiesis, Apate, Catarsis

El término “mímesis” hace referencia a una imitación de la realidad. Pero esa imitación no consiste en una copia, sino en una representación; es decir, hay que aprehender la realidad presentada para poder re-presentarla. En ese sentido, se habla de la “imitación de la esencia de las cosas”¹⁴⁸.

“(…) por lo menos el punto de partida de la representación mimética tiene que ser la realidad misma, y no un reflejo abstractivo de momentos sueltos de la vida, como ocurre en la ornamentística. La representación mimética no es pues nunca —en su intención— algo sin mundo como la ornamentística; incluso cuando el contenido apunta a lo fantástico, a lo nunca visto ni oído, lo creado bajo el signo de la mimesis se presenta con la pretensión de ser realidad, refiguración del mundo”¹⁴⁹.

No se trata, pues, de un mero reflejo pasivo, sino de una selección coherente y específica y, consecuentemente, una construcción de la realidad aprehendida. En ese sentido se vincula con el aspecto material, primario, de dicha realidad, por lo que corresponde, como se ha mencionado en el apartado correspondiente a Estratos I del presente texto, con la culminación del estrato inorgánico y el acceso al orgánico. Se da así la compleción efectiva del acto de percepción.

En la interfaz inmediatamente superior, la correspondiente a los estratos orgánico y psíquico, se sitúa el nivel de lo poiético, lo generativo. Si la mímesis da cuenta de una imitación, o una presentación de la proyección de la realidad,

¹⁴⁸ ARISTÓTELES *Poética*

¹⁴⁹ LUKACS, G. (1966) P36.

la poiesis implica una creación, un aporte de sí mismo que se revela en relación con la “mundalidad”¹⁵⁰; la inserción en el mundo o en “un mundo”, la relación con este - a través, primordialmente, del espacio y el tiempo (esto es, el ritmo) – implica una vigencia, en mayor o menor medida, de lo consecuente, una “vida”: una organicidad. Acontece, con el valor generativo de la experiencia estética, y vinculando el proceso con el siguiente nivel, la sensación: consecuencia subjetiva de la percepción.

El nivel psíquico conlleva una subjetivación: puesto que la psique, el alma, la conciencia, es una percatación de sí, una emergencia del “yo” frente a lo que no es “yo”, se da una subjetivación de lo aprehendido. Se genera de este modo una ilusión o *apate*, una proyección interna a través de la conceptualización que posibilita (o exige) el reflejo estético en el individuo. La emoción surge como una manifestación o un reflejo consciente de la subjetivación que lleva a la intersubjetividad: posibilita la codificación.

La colectivización, objetivación, socialización o culturización de dicho reflejo conlleva el novum categorial hacia el siguiente estrato. Lukacs habla aquí del “mundo propio de la obra de arte”¹⁵¹, concepto asimilable a una de las acepciones propuestas de la diégesis.

“[las obras de arte,] al mismo tiempo que dan la impresión de reproducir fielmente la realidad, crean también un "mundo propio", distinto en su conformación del mundo de los hechos y realidades empíricas y cotidianas”¹⁵².

¹⁵⁰ LUKACS, G. (1966) P137 y ss.

¹⁵¹ LUKACS, G. (1966) P142

¹⁵² QUESADA, Á. (S/F).

Acontece, con la compleción de la experiencia estética, la catarsis como culminación y como disparador del proceso antropomorfizador: las catarsis formal, emocional y conceptual dan cuenta de gradación de la experiencia en relación con la novedad en la complejidad del contenido, y posibilitan, en la medida de su cumplimiento, la transición de “hombre entero” a “hombre enteramente” y, fundamentalmente, la vuelta al “hombre entero” (dispuesto a reiniciar la experiencia).

Las tres modalidades de catarsis, formal, emocional y conceptual, hacen referencia, respectivamente a los procesos de “nudo-desenlace” (depende de los elementos formales, de la materialidad del medio homogéneo, como la relación dominante-tónica en música tonal), “temor-compasión” (implica un mayor nivel de implicación con los elementos constitutivos de la experiencia) y “peripecia-reconocimiento” (este nivel de catarsis es tanto más completo cuanto más compleja es la trama y la relación objetivable con el medio homogéneo). Los tres tipos de catarsis funcionan de manera articulada, dando lugar mediante su acontecimiento sucesivo al proceso completo de catarsis que, como se ha dicho, completa y reinicia la experiencia estética¹⁵³.

Es decir, en la experiencia estética se parte de un proceso intencional de mimesis: el sujeto de la experiencia se vincula (“categorialmente”) con el contenido de la realidad estética en cuestión. Dicho contenido es (debe ser) generativo, en tanto propicia la emergencia de novedades que traman y confieren coherencia a la experiencia, la cual adquiere sentido en su mundo propio, al cual es arrastrado el sujeto. El cierre de dicho proceso, cuando la

¹⁵³ Jordi Claramonte explica este proceso en *Estética Modal II* (en prensa) a partir de la idea de catarsis propuesta por Aristóteles en su *Poética* (fundamentalmente en relación con la catarsis emocional)

experiencia es completa, culmina con la catarsis estética: el sujeto ha sido entero, ha sido enteramente y ha sido nueva pero modificadamente entero.

El signo: gradación semiológica y categorías de estrato

La invención de la imprenta universalizó el uso del signo como unidad funcional. Esta universalización consiste en una homologación, una estandarización semiótica y cognitiva de las funciones de la comunicación. Es precisamente el uso del signo como elemento, y la evolución de los sistemas de codificación del signo, el proceso que nos da las pautas para poder estudiar las particularidades comunicativas (y metacomunicativas) propias de las diversas comunidades humanas. Antropológicamente, lo simbólico (integrador, frente a lo diabólico - separador) como punto de partida de las prácticas rituales permite analizar los procesos sociológicos según parámetros contextuales ¹⁵⁴. Nuevamente, la experiencia estética se posibilita en la semiosis; la praxis vital y la codificación ritual (objetivada) dan cuenta de la operatividad del reflejo antropomorfizador inserto en dichos parámetros. Se presenta así el valor simbólico como el modo de integración, la acción centrípeta que da cuenta del todo organizado, del repertorio (modo de lo Necesario); lo diabólico constituye las capacidades organizativas, des-organizativas y re-organizativas, la dimensión centrípeta, disposicional (modo de lo Posible); posibilitando el equilibrio entre las partes, la articulación entre lo ya ordenado y las formas de ordenación o distribución, se encuentra lo embólico, el modo de lo Efectivo. Estos ámbitos modales serán tratados en el apartado correspondiente a Categorías Modales de este mismo capítulo.

¹⁵⁴ ABRIL, G.(2003)P 66

En el Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana de Joan Corominas se observa la vinculación etimológica de los tres términos propuestos: lo diabólico como lo tendiente a la desunión, lo simbólico como lo coincidente o tendiente a la unión y lo embólico como lo insertado o intercalado¹⁵⁵. En definitiva, hacerse efectivo es intercalarse o insertarse en el mundo.

La categorización semiológica obedece al grado de iconicidad (entiéndase de manera extendida, no solamente aplicable a los signos visuales), esto es, a un gradiente que se puede aprehender mediante categorías de estrato: mimesis, poiesis, ápaté (ilusión), objetivación. Resulta particularmente conveniente situar cada una de las categorías semióticas de la clasificación de Peirce¹⁵⁶ (piénsese en cada una de las tres categorías correspondientes a la segunda tricotomía planteada como un punto de referencia del mencionado gradiente, algo así como un hito) en las interfaces, esto es, cada uno de los espacios – hasta ahora, vacíos – existentes entre estratos contiguos: entre lo inorgánico y lo orgánico, entre lo teleomático y lo automimético, se visualiza el icono; el indicio se sitúa entre lo orgánico y lo psíquico (hay una implicación mayor de la percepción y conceptualización individual); el símbolo estaría entre lo psíquico y lo cultural, puesto que se sitúa en una especie de “mundo propio”, en el cual hay unas pautas, unas reglas de comprensión epistemológica codificadas colectivamente.

¹⁵⁵ COROMINAS, J. (1987).

¹⁵⁶ PEIRCE, Ch. S. (1973) P. 29, 30. 45 y ss.



En esta construcción de sentido entra en juego la dimensión estética del lenguaje, precisamente a través de la idea de metáfora: históricamente, la comunicación viene marcada por una sustitución, o, más bien, un reemplazamiento de objetos materiales por objetos virtuales. Es decir, con la invención de la escritura se aporta a las dimensiones auditiva y secuencial una objetivación visual y sincrónica. Se produce una desmaterialización, el texto escrito no es sino un simulacro del texto hablado, que, a su vez, es simulacro de una proyección mental de un objeto (o concepto) concreto. Pero ese proceso de desmaterialización es continuo y real, en cuanto a que no sólo evolucionan los métodos de codificación, de simulación, sino que cada vez son mayores los niveles de abstracción.

George Lakoff y Mark Johnson proponen que, en este simulacro, el pensamiento mediante metáforas sirve para articular sucesivamente conceptos, unos a través de otros. Es la experiencia inmediata, la que se produce por medio de la interacción del cuerpo con el mundo, la principal vía para este proceso. Así, la inserción espacial de la experiencia (por encima de la temporal, que implica un mayor grado de abstracción) determina el valor semántico de

gran parte de los pensamientos. En ese sentido, no es posible desligar completamente el funcionamiento del pensamiento metafórico de la experiencia individual, ni del entorno sociocultural.

“Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto del intelecto. Rigen también nuestro funcionamiento cotidiano, hasta los detalles más mundanos. Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas.

Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas. Pero nuestro sistema conceptual no es algo de lo que seamos conscientes normalmente. En la mayor parte de las pequeñas cosas que hacemos todos los días, sencillamente pensamos y actuamos más o menos automáticamente de acuerdo con ciertas pautas. Precisamente en absoluto es algo obvio lo que son esas pautas. Una manera de enterarse es mirar al lenguaje. Puesto que la comunicación se basa en el mismo sistema conceptual que usamos al pensar y actuar, el lenguaje es una importante fuente de evidencias acerca de cómo es ese sistema”¹⁵⁷.

¹⁵⁷ LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1980) P39

Marga Reimer y Elizabeth Camp (2006) ofrecen una visión lingüística, mas no empirista, de la metáfora: es puramente una “relocación” del equivalente lingüístico del objeto por una representación diferente¹⁵⁸. Por su parte, Paul Grice (1957) aporta una visión pragmática acerca de la metáfora, según la cual ésta es una violación, una burla del significado literal que, en el transcurso de una conversación, debería inducir a error al oyente; pero existe un proceso de cooperación a través del cual, y en función del contexto, confiere, a través de la compartición de saberes, la coherencia semántica al discurso¹⁵⁹.

Estas propuestas, efectivamente, dan cuenta de la automatización referencial en el cuarto estrato, cultural, del lenguaje: esta automatización procede de una desautomatización común (origen), e implica un acuerdo transcategorial y universalizante que posibilita el acceso a la nueva referencia (meta). Lo cual conlleva precisamente la inserción en un nuevo espacio referencial y la elección de una única referencia, a través de una experiencia conceptual situada en la estética.

¹⁵⁸ REIMER, M.; CAMP, E. (2006)

¹⁵⁹ GRICE, P.(1957)

2-Categorías de estrato en el discurso escénico y narrativo

Categorías de estrato en el discurso musical

En la práctica del baile cantado, como complejo multitextual, cada una de estas categorías de estrato se aprecia a varios niveles. El elemento mimético más inmediato corresponde con los movimientos del baile, puesto que son una imitación directa: de los pasos de los esclavos con los pies amarrados, de los masajes para aliviar los dolores menstruales, de los gestos de lamento fúnebre palenquero... Sin embargo, también se encuentran procesos de mimesis en la selección instrumental (tambor alegre, llamador, tablas y voz, elementos identitarios del bullerengue), así como en la composición temática de las letras (los temas recurrentes, como los animales, la relación con el río y con el mar, la pesca, el desplazamiento...).

<https://www.youtube.com/watch?v=r1boC-LGIlw>

Como se ha explicado, la dimensión tímbrica del bullerengue está determinada por la configuración instrumental: voces, palmas y tambores. De estos elementos es el tambor el que ocupa un lugar preponderante en la jerarquía simbólica del baile cantado, el responsable de la sústasis; es el tambor, el tamborero, quien distribuye las estructuras discursivas de los distintos textos y a través de los distintos estratos.

“(...) los tambores de indudable ancestro africano, son de dos clases diferentes. Uno mayor, llamado hembra, de sesenta o más centímetros ele

altura, en forma de cono truncado, en cuya base se adapta una piel de chivo o de ternera, que se estira con cuerdas y cuñas. El vértice truncado, que se apoya en el suelo, a diferencia de los cununos de la Costa del Pacífico, es abierto. Esta circunstancia comunica a la caja de resonancia de madera gran variedad de tonos durante la percusión, según que el extremo permanezca en el aire, apoyado marginalmente contra el suelo o totalmente tapado contra él. El tamborero, inclinándolo o levantándolo con las rodillas, puede a voluntad cambiar el tono del instrumento. Simultáneamente, y esto constituye el arte del ejecutante. puede aumentar las variedades de tono según que percuta fuerte o débilmente; lo haga en el margen o en el centro de la piel; la mediatice apoyando la mano sobre ella o percutiéndola libremente. Complicado arte que cuando es dominado por el tamborero, le inviste ante quienes lo escuchan de poderes mágicos”¹⁶⁰.

Los demás instrumentos, tambor macho o llamador, palmas, tablas o gallitos, y totuma (además de las maracas, la tambora y el guache, entre otros, en el caso de las líneas menos tradicionalistas) construyen un continuo sonoro que cumple un propósito fundamentalmente rítmico, como se verá más adelante.

En el mismo estrato inorgánico, pero en un nivel jerárquico simbólicamente inferior se sitúa la voz líder, la responsable de construir el texto narrativo. Se trata, tradicionalmente, de cantadoras autodidactas y heterodoxas (en cuanto a que emplean técnicas asistemáticas), lo que da lugar a un dominio de los recursos fónicos, articulativos y resonadores propios que deriva en una heterogeneidad tímbrica, en voces personales con particularidades acentuadas.

“Estos cantos los realizan en su mayoría mujeres con edades que oscilan entre los 40 y 80 años aproximadamente, son coros que han sido tallados

¹⁶⁰ ZAPATA OLIVELLA, M. (1960).

por la rudeza de la vida campesina, son voces fuertes y muy sonoras; esto exige que solo las mujeres “paridas”[3] hicieran parte de los grupos de Bullerengue, en los pueblos donde las personas que cantan son hombre o jóvenes esto sucede porque las ancianas que antes cantaban se han fallecido, incluso, se sabe de cantadores, que han entrado a los grupos de Bullerengue luego de haber cantado vallenato. Hoy se ven grupos de niños y jóvenes que interpretan el Bullerengue pero sus voces no se pueden comparar con las voces fuertes de las viejas cantadoras”¹⁶¹.

Por el contrario, las respondonas ejercen, del mismo modo que las palmas y el llamador, una función de continuidad (tal y como se verá en Valores) a través de la homogeneidad tímbrica que se sitúa entre los instrumentos de percusión (no vocales) y la cantadora principal.

En el nivel orgánico, el estrato inmediatamente superior, se observa una comparecencia de las categorías anteriores¹⁶²: el tambor alegre sigue siendo el detentor de la superioridad jerárquica, el elemento que distribuye el discurso, esta vez a través del ritmo.

“El bullerengue asentao se da con un golpe seco, pausado en el tambor alegre, la lentitud en cada pulsión percutiva permite a la mujer, que lleva la voz prima, masajear el bajo vientre y dar sobijos por los senos delicados donde la sensualidad femenina deja su rastro delicado de hembra provocadora para que el coro responda con acompañamiento de palmadas a modo de baterías manuales. El alegre lleva el peso melódico en el

¹⁶¹ BENÍTEZ FUENTES, E.(2006)[Consulta: martes, 1 de mayo de 2018].

¹⁶² Esta comparecencia o emergencia es el acontecimiento de la Ley de Retorno (ver Capítulo I de este documento).

acompañamiento, mientras el llamador dibuja figuras rítmicas en soporte al coro y al palmoteo”¹⁶³.

Las estructuras rítmicas y la composición formal de los tres aires del bullerengue, sentao, chalupa y fandango de lenguas, así como la diferenciación del resto de bailes cantados (como la tambora, el chandé o el pajarito) corresponden con la interfaz inmediatamente superior, el proceso de poiesis. Los movimientos acrobáticos del baile del fandango, que dan cuenta de la versatilidad y del dominio técnico de los bailadores, así como los repiques del tambor, también se insertan en el nivel poiético.

<https://www.youtube.com/watch?v=QJ-lou1As1o>

Las palmas, totumas, etc., ejercen también una función de subdivisión rítmica: al duplicar el pulso se establece una cuadrícula temporal más precisa que permite controlar con mayor eficacia la velocidad de la ejecución, ya sea en la búsqueda de una estabilidad o de una variación (aceleración o deceleración) articulada entre todos los intérpretes.

Entre la voz líder y el coro se establece una relación rítmica compensatoria: es habitual que los versos tengan carácter acéfalo, mientras que el coro es anacrúsico (en las respuestas más largas) o tético (en los casos de respuestas basadas en células elementales y de corta duración).

El estrato psíquico, melódico, es ejercido fundamentalmente por la voz líder y los coros (los tambores también construyen una secuencia lineal de relaciones entre graves y agudos, pero no tiene una carga significativa más allá de la

¹⁶³ MUÑOZ VÉLEZ, E.L. (2003)

desprendida de las relaciones rítmicas); como se verá más adelante, las líneas melódicas, tanto en la cantadora principal como en las respondonas, son recurrentes y están compuestas por un repertorio estable de giros y dejes locales.

La generación de una ilusión (*apate*) acontece con las creaciones melódicas y la vinculación significativa entre los niveles discursivos: comparece en este punto la posibilidad de un mundo propio, la invitación a comprender el funcionamiento conjunto de esas líneas discursivas, en fin, vislumbrar la trama, el tejido que propicia la experiencia estética.

La catarsis formal¹⁶⁴ se da, fundamentalmente, en el texto musical, a través de la generación y resolución de tensión rítmica, principalmente (también, de manera secundaria, en la tensión melódica y armónica). La catarsis emocional se sitúa individualmente en unidades de significación, como la lírica, los repiques del tambor o los movimientos de los bailarines. La catarsis conceptual y, con ella, la compleción del proceso, acontece en la resolución de las tensiones generadas y acumuladas entre todas estas líneas significantes, implicando ya una codificación y una objetivación de la experiencia intersubjetiva.

<https://www.youtube.com/watch?v=r1boC-LGIlw>

La armonía, correspondiente al nivel social-objetivado, también detenta una importancia residual: la simultaneidad melódica es secundaria, incluso en lo que se refiere a la afinación de los coros; al tratarse de una música de tradición oral,

¹⁶⁴ En las páginas 137 y siguientes se explican las diferentes modalidades de catarsis

los sistemas de referencia armónicos se construyen a partir de las melodías de la voz líder, responsable también del diseño de la respuesta por parte del coro.

En los aspectos puramente líricos, la dimensión fónica, inorgánica, cuenta con una relevancia particular debido al carácter onomatopéyico de las canciones, así como a la sonoridad particular de las prácticas tradicionales narradas y de los nombres de los personajes a quienes se hace referencia.

El nivel morfémico, por el contrario, así como el morfosintáctico, no son detentores de tal importancia, por estar supeditados a lo rítmico y lo melódico en la parte creativa musical. Sin embargo, el estrato cultural objetivado, pragmático, recupera su presencia por el hecho de ser portador de la significación narrativa, por detentar la carga simbólica a través de los usos retóricos y por insertar este discurso en la dimensión trascendente de la tradición mediante los recursos transtextuales.

<https://www.youtube.com/watch?v=ywQaZloYmJE>

3-Categorías de estrato y distribución: sústasis categorial

Sústasis y categorías de estrato en el bullerengue

La idea aristotélica de sústasis, como se ha explicado¹⁶⁵, hace referencia a la relación estructural de trama entre los distintos niveles de un discurso. Cada uno de los textos del bullerengue detenta una conducción de las dominantes correspondientes, estableciendo distintas líneas de significación estructuradas jerárquicamente. Este tipo de relación se sitúa también entre los distintos niveles textuales, lo que posibilita la construcción de estructuras significativas más complejas y tramadas. En el capítulo Categorías I se hace referencia las estructuras profunda y superficial del discurso: en ese sentido, la dominante, como foco de atención particular o general de un determinado nivel textual se sitúa en un estrato u otro, coincidiendo en mayor o menor medida con los detentores de la estructura profunda, pero siempre soportado por los estratos inferiores y articulado con los superiores, todos ellos tributando al principal desde la estructura superficial. De este modo, la dominante queda vinculada a la estructura profunda y a la superficial en un equilibrio dinámico que genera la movilidad del discurso.

Esta relación se establece en el bullerengue (también en otras prácticas folclóricas, como la Cumbia, el Jongo brasileño, el Tamborito panameño, la Bulería, o la Bomba puertorriqueña) mediante la estructura de “rueda”: es una conformación circular (abierta, en el caso del bullerengue, cerrada en otros, como la cumbia) en la que se sitúan los instrumentos (tambores), voces y coros alrededor de un espacio libre para el baile, el cual es efectuado por una sola pareja; cualquier integrante de los coros o tamborero (incluso un espectador),

¹⁶⁵ Ver página 65

puede salir a bailar en todo momento, debiendo cumplir un ritual: desplazar al miembro de la pareja a quien va a sustituir y saludar al tambor. También se permite sustituir a un tamborero o a la voz líder. Esta práctica se llama “pedir el barato” o “quite” (de baile, de tambor o de verso).

En la rueda, siempre bajo la superioridad jerárquica del tambor, se distribuyen las dominantes de los textos instrumental, vocal (coros), vocal-lírico (voz líder) y dancístico.

<https://www.youtube.com/watch?v=kgQmBnl-EEI>

Categorías de estrato, cotidianidad y discurso.

Henri Lefebvre contempla, a propósito de la apropiación del espacio y la operación social en él, una aproximación por niveles, por estratos, partiendo de lo material, como base de toda interacción y subjetivación posible.

“La base o fundamento inicial del espacio social es la naturaleza, el espacio natural o físico. Sobre esta base, transformándola hasta suplantarla e incluso amenazar con su destrucción, se superponen capas sucesivas y enredadas de redes, siempre materializadas en su forma pero cuya existencia va más allá de su materialidad: caminos, rutas, ferrocarriles, líneas telefónicas, etc. La teoría ha mostrado cómo ningún espacio desaparece completamente o es abolido en el curso del proceso de desarrollo social, ni siquiera el lugar natural donde todo comenzó. «Algo» que no es una cosa persiste y sobrevive en él. Cada uno de los soportes materiales tiene una forma, una función, una estructura, propiedades necesarias que no bastan sin embargo para definirlo. En efecto, cada uno

de ellos instaura un espacio particular, no teniendo sentido ni finalidad sino en y por dicho espacio. Cada red, cada secuencia — es decir, cada espacio — sirve al intercambio y al uso. En tanto que producido, sirve a un propósito; se usa y se consume tan pronto productiva como improductivamente. Hay un espacio de la palabra que supone, como sabemos, los labios, los oídos, las funciones articulatorias, las masas de aire, los sonidos, etc., pero estas condiciones materiales no son suficiente para definirlo: espacio de acciones y de interacciones, de apelaciones y de interpelaciones, de expresiones y de poder, y de violencia latente o de revueltas; el espacio del discurso no coincide con el discurso del y en el espacio. Este espacio de la palabra envuelve el espacio de los cuerpos y se desarrolla por el de las trazas, las escrituras, lo prescrito y lo inscrito”¹⁶⁶.

Subyace en el planteamiento de Lefebvre, por lo demás, el principio de emergencia y de novedad categorial; en la misma obra, y en relación con el estrato orgánico de Hartmann:

“No hay que demostrar la capacidad inventiva del cuerpo: la muestra y despliega en el espacio. Los ritmos múltiples se interpenetran. En el cuerpo y alrededor de él, como en la superficie del agua, como en la masa de un fluido, los ritmos se cruzan y entrecruzan, se superponen, ligados al espacio. No dejan fuera de ellos ni los impulsos elementales ni las energías que se reparten en el interior del cuerpo o en su superficie, sean «normales» o excesivas, réplica de una acción exterior o explosiva. ¿Tienen relación esos ritmos con las necesidades, dispersadas en tendencias o concentradas en deseo? Algunas se constatan inmediatamente: la respiración, el corazón, la sed, el hambre y el sueño. Otras se disimulan, las del sexo, las de la fecundidad, las de la vida social o las del pensamiento. Unas quedan en la superficie y otras surgen desde profundidades ocultas.

¹⁶⁶ LEFEBVRE, H. (2013) P433

El ritmoanálisis desarrollaría el análisis concreto y quizás el uso (la apropiación) de los ritmos. Descubriría aquellos que no se revelan sino a través de las mediaciones, de los efectos y de las expresiones indirectas. El ritmoanálisis, eventualmente, sustituiría al psicoanálisis: más concreto, más eficaz; más cercano a una pedagogía de la apropiación (del cuerpo, de la práctica espacial). Aplicaría al cuerpo vivo y a sus relaciones internas-externas los principios y leyes de una ritmología general. Este conocimiento trataría como campo privilegiado y terreno experimental la danza y la música, las «células rítmicas», sus efectos. Las repeticiones y redundancias en los ritmos, sus simetrías y asimetrías interactúan de forma irreductible en las determinaciones recortadas y fijadas por el pensamiento analítico. El cuerpo poli-rítmico no se deja comprender ni apropiarse más que en esas condiciones. Los ritmos difieren entre sí por las amplitudes, las energías desplegadas y vehiculadas, las frecuencias. Transportan y reproducen esas diferencias en intensidad, en fuerza de espera, en tensión y acción.

Todos esos factores se cruzan en el cuerpo como ondas en el «éter». La música muestra cómo los ritmos envuelven lo cíclico y lo lineal: la medida y el intervalo de los tiempos tienen un carácter lineal, mientras que los motivos, la melodía y sobre todo la armonía, tienen un carácter cíclico (división de octavas en doce semitonos, reiteración de sonidos e intervalos en el seno de las octavas). Igualmente la danza, gestual organizado según un código doble, el del bailarín y el del contemplador (que acompasa batiendo sus manos, agitándose), de forma que vuelven los gestos evocadores (paradigma) y que integran en los gestos encadenados ritualmente”¹⁶⁷.

Sin embargo, presenta aquí Lefebvre un planteamiento que reduce el concepto lineal o cíclico del ritmo en la melodía y la armonía a una estructura basada en

¹⁶⁷ LEFEBVRE, H. (2013) P249

un tipo de sistema de afinación: el temperamento igual (basado precisamente en la división de la octava en doce semitonos). En ese sentido resulta más conveniente a la estratificación la visión de la melodía como linealidad (diacronía) sonora que añade al nivel de lo orgánico-rítmico (automimético) la novedad de la altura, con lo que se generan unidades de sentido subjetivo (autopoiéticas); la sincronía de esas linealidades, que conforma estructuras cíclicas (en los bloques de sonidos, sean acordes o *clusters*, o en el fenómeno físico-armónico), da lugar a lo cultural-objetivado: armonía. Este planteamiento se encuentra también al explicar las relaciones entre el “ritmo del yo” y el “ritmo de los otros”: la generación de polirritmias da cuenta de un conflicto distributivo, de una tensión rítmica, lo cual, por lo demás, genera las posibilidades discursivas en este nivel (ver Categorías Modales). En un discurso multitextual, como es el caso del bullerengue, por ejemplo, esta polirritmia, esa tensión entre los ritmos intersubjetivos, cada uno de los cuales adquiere significación en sí mismo (nivel psíquico), se articula, se intervincula, se sincroniza: da lugar al nivel de lo social-objetivado.

Sústasis en la música tonal: aspectos históricos

Siguiendo la temática del presente documento, se explica brevemente a continuación el funcionamiento de esta idea de sústasis en la historia de la música tonal, aspecto en el que se profundiza en el capítulo Valores II.

Durante el siglo XVI, la música europea se caracterizó por un carácter imitativo entre distintas líneas melódicas, que podían ser ejecutadas por voces o acompañadas por instrumentos. En este período se produjo un aumento en el número de líneas melódicas utilizadas, así como en las posibilidades armónicas

(normas compositivas referentes, fundamentalmente a la distancia permitida entre voces contiguas), pero se mantuvo, por lo general, la unidad temática y melódica en cada obra.

Esta configuración compositiva puede representarse mediante el siguiente cuadrigráma:

----- ----- Armonía (social-objetivado)

----- ----- Melodía (psíquico)

----- ----- Ritmo (orgánico)

----- ----- Timbre (inorgánico)

Barroco

A finales del siglo XVI se hacen patentes los indicios de un gran cambio estilístico, aunque durante un cierto tiempo, los rasgos renacentistas y barrocos coexisten. La evolución de esta corriente no coincide temporalmente en los diferentes países: es en Italia donde la música experimentó un mayor impulso, que llegó al resto de Europa con un retraso de entre 10 y 20 años. Las principales novedades aportadas en este punto son la explotación de la tonalidad, la gran variedad rítmica empleada (desde la declamación libre de Monteverdi a la pulsación mecánica de Bach), la libertad melódica, el uso del bajo continuo (técnica de acompañamiento instrumental que dejaba cierta libertad al intérprete) y la composición idiomática (en el Renacimiento, la voz y el instrumento son intercambiables; a partir del Barroco se compone según las características del instrumento específico que se va a emplear). Las formas más desarrolladas en la música barroca, al margen de la música específicamente religiosa, son las siguientes:

- Fuga: superposición imitativa de motivos (fragmentos musicales coherentes e identificables) que se presentan sucesivamente.

- Suite: obra consistente en un conjunto de danzas (originalmente eran cuatro), organizadas mediante la alternancia de ritmos lentos y rápidos.

- Concierto: obra en varios movimientos, compuesta para uno o varios instrumentos solistas con acompañamiento de orquesta.

- Cantata / Sonata: Obra compuesta para voz (para "ser cantada") o instrumento ("tocada", "sonada") con acompañamiento de bajo continuo.

El fin de este período se establece en torno a 1750, año en que murió el principal representante de la música barroca: Johann Sebastian Bach.

Las formas musicales más destacadas del período barroco son la fuga y la suite. Reviste especial interés plantear las características constructivas de ambas formas, ya que responden a dos categorías distintas (melodía y armonía, respectivamente), lo que las vincula a las técnicas compositivas anteriores, en el caso de la fuga, y a las posteriores, estableciendo las bases para la modernidad musical, con la suite.

Hasta el Renacimiento, los sistemas de referencia musicales se basaban en la sucesión diacrónica de alturas, es decir, en la melodía. La polifonía, durante los primeros siglos, consistió básicamente en una superposición de distintas

melodías. Las primeras formas musicales basadas en la imitación consecutiva de voces (contrapunto imitativo), explotadas durante el Renacimiento, verán perfeccionadas las posibilidades de relación entre las distintas melodías hasta J. S. Bach, máximo representante de esta técnica. La fuga es, pues, la forma más evolucionada de explotación del estrato psíquico, correspondiente a la categoría melódica. Toda la música académica occidental anterior al Barroco tuvo, de este modo, a la melodía como principal elemento identitario:

----- ----- Armonía (social-objetivado)

----- ----- Melodía (psíquico)

----- ----- Ritmo (orgánico)

----- ----- Timbre (inorgánico)

El Barroco supone el fin de la polifonía basada en una “mera” superposición de melodías: llega la preponderancia del acorde, y con él, la armonía será la nueva protagonista de la estética musical:

----- ----- Armonía (social-objetivado)

----- ----- Melodía (psíquico)

----- ----- Ritmo (orgánico)

----- ----- Timbre (inorgánico)

Al margen de la fuga, una característica importante de las formas barrocas es la configuración bipartita y monotemática: las piezas constan de dos secciones en las que se desarrolla un solo tema, es decir, tienen los mismos elementos identitarios en cuanto a instrumentación, células rítmicas, giros melódicos y estructuras armónicas. La sonata (no debe confundirse con la forma sonata,

correspondiente al clasicismo), el concierto grosso, el concierto solista y la suite son las más representativas de este período.

De las anteriores, la sonata barroca, el concierto y el concierto grosso coinciden con la fuga en el criterio constructivo melódico: la sonata, como género, se plantea para instrumento solista, instrumento solista con bajo continuo o trío con bajo continuo¹⁶⁸.

Suite: armonía

La suite, como se ha dicho, es una compilación de danzas, en las cuales se alternan los caracteres, así como la velocidad de ejecución o “tempo”. En una suite existen cuatro danzas principales, la Allemanda, la Courante, la Sarabanda y la Giga, a las cuales se suelen añadir otras, tales como un Preludio, una Gavotta, una Bourrée o un Minueto. La característica común a las cuatro danzas principales es la estructura formal bipartita y monotemática. Esto significa que cada una de estas piezas tiene dos secciones, entre las cuales hay un reposo momentáneo o cadencia (sin detención del discurso musical), pero las características tímbricas, rítmicas, melódicas y armónicas son las mismas en dichas secciones. La primera de ellas comienza en la función armónica de tónica (reposo) y termina en la de dominante (tensión); la segunda comienza en la dominante y termina en la tónica (cada una de estas secciones se suele repetir en la ejecución, de forma que la relación reposo- tensión/tensión-

¹⁶⁸El bajo continuo es una técnica de acompañamiento de melodías consistente en la ejecución de una línea de bajo dada (melódica) sobre la cual se inserta la armonía a partir de los acordes indicados de manera genérica, de manera que el intérprete tiene cierto margen de improvisación. Este bajo continuo es tocado por un instrumento melódico grave (viola de gamba, cello, fagot...), por un instrumento armónico (clave, órgano o laúd, principalmente) o por una combinación de ambos.

reposo, quede completamente definida). Por este motivo, la suite es la primera gran forma definida por el estrato cultural-objetivado, esto es, la categoría armónica, a partir del Barroco. El gran impulso experimentado en esta época es precisamente la puesta en primer término de la armonía como núcleo de la composición musical a través de su protagonista más innovador: el acorde. La sústasis interna al período barroco consiste, entonces, en la transición por parte de la dominante del estrato psíquico-melódico al estrato cultural-objetivado.

Tal y como se verá en el capítulo correspondiente a Categorías Modales, el modo en el cual se inserta este proceso es el de lo necesario/contingente: en el Barroco tiene lugar una sobreacumulación de elementos repertoriales que limitan la articulación entre ellos, se vuelven contingentes. Lo que ocurre con estos repertorios melódicos es que la acumulación de recursos estructurales del contrapunto imitativo bloquea las posibilidades discursivas basadas en la organización lineal, situación que se resuelve generando estructuras basadas en la sincronía: se hipertrofia la melodía – texto diacrónico, se exploran nuevas posibilidades armónicas – texto vertical, sincrónico.

Pese a todo, más allá de la autonomía armónica, de la detentación de la estructura por parte del acorde¹⁶⁹, prevalece en la macroforma suite la microforma dancística: la distribución rítmica de los elementos primarios de cada movimiento va a estar determinada por la acentuación de los movimientos del baile; dicho de otro modo, el estrato cultural – objetivado va a sostener la forma de cada pieza principal de una suite, mientras que el estrato orgánico regulará las relaciones internas entre las células. La realidad escénica determina inevitablemente el texto musical. En ese sentido, no hay significación

¹⁶⁹ Es la armonía el elemento que detenta el hilo conductor del juego de tensiones, concepto paralelo al de “dominante” en la literatura.

(autónoma) por parte del elemento sonoro, sino un significado referencial. Sucede a este respecto lo propio en la forma interna del bullerengue, aunque en este caso no solo el baile determina la música, sino que se retroalimentan en cada experiencia creativa o re-creativa.

Clasicismo

El clasicismo musical se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX. Históricamente se sitúa en la época de las revoluciones burguesas que desplazaron a la aristocracia; la situación europea está determinada por la Ilustración y la Enciclopedia, por la expansión de los ideales de la Revolución Francesa y la independencia de los Estados Unidos.

Si en el Barroco se produce el movimiento sustático del estrato melódico – psíquico al armónico – social – objetivado, en el Clasicismo se sobrecargará este nivel produciéndose un repliegue categorial en dos fases: por un lado, la melodía renueva su potencia como elemento dominante en un nuevo orden de disposiciones que da lugar a géneros como la melodía acompañada que, a través del modo de lo posible, abre la puerta a formas románticas como la canción sin palabras: estos nuevos géneros se sitúan en la exploración de las posibilidades vocales e instrumentales como soporte de los criterios compositivos, por lo que suponen una manifestación del juego disposicional:

- Armonía (social-objetivado)
- Melodía (psíquico)
- Ritmo (orgánico)
- Timbre (inorgánico)

Por otro lado, a través de la forma sonata, la armonía saturará el repertorio (colapsará el modo de lo necesario), hipertrofiando las estructuras hasta que Beethoven plantee la ruptura de ese estrato desde lo contingente: el texto armónico, por no incorporar contenido significativo en la estructura de la obra, pierde potencia y presencia efectiva frente al nivel orgánico-rítmico, nuevo nivel de inserción de las dominantes:

----- ----- Armonía (social-objetivado)
----- Melodía (psíquico)
----- Ritmo (orgánico)
----- ----- Timbre (inorgánico)

La forma sonata: estética de la Ilustración

Los filósofos ilustrados no mostraron un excesivo interés en la música instrumental; la consideraban hedonista e insignificante. Esta visión no se debe necesariamente a un excesivo racionalismo de los iluministas, que limitase su comprensión de los impulsos sentimentales o emotivos, sino más bien a que aspiraban a un arte completo, que implicase al hombre en su totalidad y manejase valores más elevados (como el lenguaje poético), y consideraban que la música tenía un carácter más ornamental que profundo: se presentaba en las fiestas y celebraciones de la corte, con una función amenizadora, de acompañamiento, subordinada, lo que propiciaba el empleo de una estructura musical simple, que permitiera una escucha relajada sin comprometer intelectualmente al oyente. De esta manera, la música debía invocar sentimientos y emociones de una manera directa, y en relación con el carácter de la actividad a la que acompañaban. Era, pues, necesaria la subordinación a

una gramática que relacionase ambos ámbitos: la percepción de la música y el despertar de sentimientos o pasiones. Esta gramática era la Teoría de los Afectos, conceptualizada en el Barroco por autores como C. P. E. Bach o J. Quantz, y según la cual la música se constituye como un lenguaje auxiliar del lenguaje verbal, aunque más sencillo, y capaz de impulsar sensaciones en el oyente; en este sentido, la música se subordinaba al lenguaje poético para ratificar y reforzar los sentimientos y emociones que provocaban las correspondientes expresiones verbales.

Para Kant, la Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. Esto significa que el hombre es incapaz por sí mismo de servirse de su inteligencia, necesita para ello de un guía; pero es el propio hombre el responsable de esa carencia, que no se debe a una limitación de la inteligencia misma, sino a falta de valor y decisión. Siempre es más fácil para el hombre dejar que sea otro quien detente la responsabilidad y el esfuerzo de tomar las decisiones; por otro lado, quien asume dicha tarea, ejerce una fuerte relación de poder sobre su tutelado que, a su vez, se acostumbra progresivamente a esa situación de tutela, por lo que considera cada vez más difícil y potencialmente perjudicial el uso de la propia inteligencia: es duro y peligroso pensar por uno mismo. El proceso de liberación de ese yugo de tutela, de esa "minoría de edad", en la que uno no es capaz de tomar decisiones propias por estar sujeto a prejuicios ajenos, llevado a cabo paso a paso (y no mediante la revolución, que sólo puede sustituir viejos prejuicios por otros nuevos) es lo que da lugar al hombre ilustrado, que piensa por sí mismo y se gobierna por la propia razón. Cada hombre, en este proceso de ilustración, tiene la libertad y el deber de exponer su razón, sus ideas, sus opiniones, en calidad de maestro o tutor, si bien, en el ámbito privado, debe estar sujeto a las limitaciones determinadas por los parámetros concretos de su círculo de acción.

"Las posibilidades semánticas de la música venían a reducirse a un restringido y depauperado vocabulario de afectos que, de utilizarse sin el apoyo de la poesía, como ocurría en la música instrumental, se limitaba a suscitar emociones y sentimientos en concomitancia con otras actividades de las que la música instrumental no era más que un agradable acompañamiento; semejante actitud fue la que justificó la famosa boutade* de Fontenelle: 'Sonate, que me veux tu?'"**, repetida tantas veces durante todo el siglo XVIII, entre otros por Rousseau, al objeto exclusivo de indicar la falta de trascendencia de que pecaba una música creada para la diversión y el ocio de unos pocos"¹⁷⁰.

La implantación de la forma sonata supone una renovación no sólo en el lenguaje constructivo de la música instrumental, sino también en la concepción de este género musical en sí mismo: por primera vez se libera de la necesidad de las referencias a otros lenguajes, a otros reglamentos. En ese sentido, las formas musicales explotadas hasta entonces, a pesar de experimentar un nuevo impulso a partir de la renovación instrumental del Clasicismo, se habían mantenido, por definición, en esas condiciones de inferioridad originales. La suite se había estructurado según los movimientos de la danza, es decir, un acontecimiento social; el *concerto grosso* en tres movimientos seguía el esquema del teatro melodramático; incluso los conciertos para solista de Vivaldi, de carácter más virtuosístico, están sometidos a un fin descriptivo casi literal. Es la sonata bitemática, la nueva forma introducida en el Clasicismo, la que proporciona un lenguaje propio, una gramática específica y un fin en sí mismo a la música instrumental.

* Ocurrencia

** "Sonata, ¿qué quieres de mí?"

¹⁷⁰ FUBINI (2005) pág. 260

El proyecto ilustrado persigue un uso privado de la razón que permite disentir de los órdenes establecidos, de los criterios y formas de hacer dados por sentido. En términos estéticos, la creación artística se va a empezar a desvincular de valores extratextuales.

En relación con la estética clásica, se pueden identificar dos dimensiones en el bullerengue: por un lado, como se ha explicado, las categorías más “tradicionales” proponen un asentamiento de los repertorios ya consolidados, generando una idea de “clasicismo” en el baile cantado (frente a las posturas más modernas, que remiten al juego disposicional). Por otro lado, la liberación del sometimiento intertextual acontece en el hecho de descontextualizar uno de los niveles discursivos, principalmente el musical, y establecerlo como referente único (por ejemplo, cuando solo se canta y se toca, o cuando se graba un disco). Esta “liberación” también se da en niveles intratextuales cuando se crea una pieza “a capella”, cuando el tambor (u otro instrumento) efectúa un solo o cuando la voz líder deja de cantar y las intervenciones de los coros permanecen y adoptan el protagonismo vocal.

La sonata clásica

La sonata es la estructura más utilizada en las obras musicales desde el Clasicismo. Su nombre hace referencia a un tipo de composición para un instrumento o un grupo de cámara (conjunto de dimensiones reducidas), generalmente un dúo, que consta de 3 ó 4 movimientos, el primero de los cuales tiene una forma determinada, llamada Forma Tiempo Tipo Sonata o, más comúnmente, "Forma Sonata". La Forma sonata se ha empleado para el primer movimiento de conciertos, sinfonías y todo tipo de obras camerísticas por sus

cualidades estructurales, que confieren unidad, contraste y equilibrio a la pieza así construida, a la vez que aportan versatilidad a la interpretación.

La Forma Sonata está constituida por tres secciones dentro de un mismo movimiento: la exposición, el desarrollo y la reexposición. La exposición consiste en una presentación de dos motivos (temas musicales con características melódicas, rítmicas y armónicas identificables) contrastantes entre sí. El primero de ellos, llamado generalmente Tema A, se presenta en un ámbito genérico de estabilidad o reposo. Una vez mostrado este tema, se suele insistir en algunas características, modificando ligeramente otras. A continuación, es habitual que exista una transición o puente (sin una identidad musical muy marcada) hacia el segundo motivo, el Tema B, el cual se inserta en un ámbito de tensión; es decir, el Tema B ejerce tensión musical sobre el Tema A, con lo que se establece una dialéctica sonora (basada en cualquiera de las categorías o en combinaciones de ellas) que determinará la coherencia discursiva del movimiento. En muchos casos, al terminar de presentarse el Tema B, se repite la exposición completa con el fin de reafirmar esa dialéctica.

El desarrollo es la sección central, en la cual se mezclan las características de ambos temas, así como de la transición entre ellos, si la hay. En el desarrollo es muy habitual que se produzcan variaciones en la tonalidad (modulaciones). Esta sección central es el lugar donde se manifiesta el conflicto entre ambos temas en todo su esplendor; es decir, después de haberse mostrado la tensión que ejerce B sobre A en la exposición, se va a explotar esa relación dialéctica en busca de una solución o de un agotamiento de las posibilidades sonoras.

La reexposición es una nueva presentación del Tema A y del Tema B (aunque no tienen por qué ser exactamente iguales que en la exposición, sino que

pueden experimentar algunas variaciones rítmicas, melódicas, tímbricas y/o armónicas). Pero en esta sección se da un hecho fundamental en la sonata: ambos temas se encuentran en un ámbito de reposo. Es decir, tras presentar la tensión entre ambos y desarrollar el conflicto, se resuelve dicha tensión y se vuelve a la estabilidad, con lo que el movimiento completo adquiere carácter unitario, coherencia y cohesión en sus partes.

En muchas sonatas, tras la reexposición se emplea una "coda", pequeño fragmento construido con elementos que ya han aparecido y que tiene como objetivo aumentar la sensación conclusiva del final del movimiento (generalmente con secuencias que insisten en la fórmula Tensión – Reposo).

Estas disposiciones de estabilidad, inestabilidad y tensión, como se ha explicado en apartados anteriores, pueden darse en cualquiera de los discursos categoriales de la música: el timbre, el ritmo, la melodía o la armonía. Inicialmente, y dado que la Armonía, categoría correspondiente al estrato cultural-objetivado, es el elemento más evidente, por estar sustentado por todos los demás, es la relación entre tensión y reposo armónico el elemento detentor de la lógica discursiva. Por surgir la sonata en el clasicismo, esto es, en un ámbito de música tonal, dicha relación se manifiesta a través de la Dominante y la Tónica. De todos modos, a medida que se complejiza el discurso tonal, no será la Dominante la única manera de ejercer tensión sobre la Tónica, sino que se buscarán otras relaciones (tonos relativos, dominantes secundarias, etc.).

El principal responsable de la invención de esta estructura fue Carl Philipp Emmanuel Bach, hijo de Johann Sebastian Bach; pero los máximos representantes de la explotación de la forma sonata a todos los niveles

(instrumento solista, música sinfónica y grupos de cámara) a lo largo del Clasicismo fueron Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

La forma sonata de J. Haydn pone de relieve los ideales del iluminismo a través de una estructura lineal narrativa cuyos elementos constitutivos combinan fantasía y racionalidad, rigor y gracia galante. A través de la lógica tonal se impone la estructura armónica general de la obra (Tema A – Tónica, Tema B – Dominante, Desarrollo, Tema A – Tónica, Tema B – Tónica); pero en el estrato orgánico – rítmico y en el psíquico – melódico, desdibuja las secciones, de tal modo que los temas fluyen sin aparente oposición ni conflicto entre ellos. No es una sonata dialéctica, los motivos de cada una de las secciones, las características constructivas de los temas A y B se complementan, pero no chocan. Es la conversación sin exaltación lo que hace avanzar paso a paso, sin quiebros, la línea argumental de la sonata, de manera que tiende a otorgar protagonismo al juego entre los enunciados melódicos correspondientes a cada sección armónica (tonal), por encima de las tensiones armónico – melódicas, lo que implica una necesidad de una sección central, el desarrollo, con poca extensión (no hace falta un desarrollo muy largo para explotar esas relaciones intertemáticas).

“La novela-sonata es seguida, paso a paso, por el oyente, que atiende y participa en ella mientras se recorren las diferentes fases a través de las cuales se va aclarando la acción. En semejante novela, como en todas las novelas del siglo XVIII, se halla implícita una enseñanza, un trasfondo ético que rige la acción: una lección de severidad, de seriedad moral; la fe en la razón constructiva, en la coherencia del discurso, en el valor del propio trabajo artesanal y, en definitiva, en la facultad inherente a la música de

regirse autónomamente en tanto que discurso plenamente válido, sin necesidad de recurrir a medios ajenos a la música propiamente dicha y a virtuosismos de todo género, tanto emotivos como técnicos”¹⁷¹.

Por otro lado, es necesario resaltar que, a pesar de ser el primer gran impulsor de la forma sonata, Haydn también es el primer gran transgresor del esquema clásico de sonata tripartita, bitemática, con relaciones tónica-dominante en la exposición y tónica-tónica en la reexposición. Precisamente suele romper este esquema mediante la introducción de un tercer tema basado en un nuevo diseño melódico, por lo general en la tonalidad principal, anticipando el carácter rítmico del tercer tema (a veces, en la dominante, manteniendo en estos casos la dirección rítmica del primero), lo que dilata (o acelera) el proceso de puesta en tensión, y sirve de puente hacia dicho tercer tema.

Sin embargo, al avanzar el Clasicismo, la forma sonata que propone L. v. Beethoven introduce otra novedad: la puesta en cuestión del primer elemento (la tensión ejercida por el tema B con respecto al tema A) no va a ser necesariamente armónica (o melódico – armónica), sino que puede estar proyectada en el elemento rítmico. Esto significa que a la organización rítmica del tema A, cualquiera que sea, puede contraponérsele otra que defina un nuevo carácter, lo bastante contrastante como para constituir la identidad del nuevo tema. Este contraste puede ser ejercido sobre el carácter del motivo (tético, anacrúsico o acéfalo), sobre la subdivisión (binaria o ternaria) o sobre ambos parámetros a la vez.

El Cuarteto Op. 18 No. 1 en Fa Mayor) es uno de los más claros ejemplos de este procedimiento, tal y como se muestra en el anexo dedicado al análisis. De

¹⁷¹ FUBINI (2005) p. 263

este modo, lo que Beethoven introduce es la puesta el funcionamiento del estrato orgánico como criterio de contraste entre temas. El elemento que antes simplemente daba continuidad e impulso a las distintas frases melódicas ahora servirá para producir la ruptura, para contradecir la línea principal del discurso inicial. Las posibilidades se multiplican, puesto que entran en el juego tres de las cuatro categorías: armonía, melodía y ritmo, de tal manera que la tensión armónica y sus consecuencias melódicas pueden ser potenciadas, ocultadas o desvirtuadas por el aspecto rítmico; como consecuencia, hay una mayor cantidad de información, que tiene que ser gestionada por el intérprete – recreador, pero también procesada por el público: por un lado debe verse afectado el tiempo de la recreación y, por otro, la cantidad de espacio físico (extensión temporal, duración, número de compases) necesaria para explotar esas relaciones entre los tres elementos va a ser mucho mayor que cuando sólo se contaba con dos¹⁷².

Es decir, mientras que en el primer Clasicismo, la sonata ponía de manifiesto la contraposición elemental en el estrato cultural-objetivado a través de la relación tonal de reposo – tensión (tónica – dominante), apoyada por una coherencia estructural del estrato psíquico y el orgánico, utilizando una preponderancia de la melodía sobre el ritmo en uno de los dos temas, y viceversa en el segundo, así como alternancia entre giros melódicos ascendentes y descendentes y fórmulas rítmicas anacrúsicas y aceféricas, en la transición hacia el Romanticismo se va a otorgar una importancia cada vez mayor a la categoría rítmica, hasta tal punto que se llega a convertir en el protagonista de la dialéctica temática definitoria de la estructura. Cabe hacer aquí mención a W.A. Mozart que, si bien no toma parte en este proceso, que casi parece un “novum categorial inverso”, sí introduce ciertas novedades en la estructura de la sonata,

¹⁷² VALBUENA MARTÓN, D. Á. (2021)

al diferir la presentación de los aspectos melódico y rítmico del segundo tema, de tal modo que es la tensión armónica la que confiere identidad a la sonata, pero en lo orgánico y lo psíquico puede simular la existencia de tres o cuatro temas. Esto no resultaría una gran novedad puesto que, como se ha dicho, ya lo hacía Haydn; pero Mozart no introduce un nuevo repertorio melódico, sino que utiliza los mismos recursos efectuando ciertas variaciones (como introducción de notas intermedias, dilatación o contracción de los intervalos o inversión de los giros) que enmascaran momentáneamente la relación directa con uno u otro tema. Esta es la cualidad constructiva que confiere a la música de Mozart el carácter de juego disposicional, que estará presente hasta su Requiem en Re Menor, K. 626, y que lo vincula con el modo de lo posible.

En el clasicismo, como se ha dicho, la armonía se explota hasta el punto de llegar a liberar a la música de su vinculación a otro texto, a otra actividad: significa por sí misma, a través de la tensión armónica, que conlleva tensión melódica, rítmica y tímbrica. Esto no implica, por otra parte, que no se sigan empleando en todas las formas musicales recursos descriptivos que busquen un efecto concreto en el oyente: Mozart y Haydn son verdaderos “cronistas musicales”, a pesar de organizar sus composiciones, sobre todo las que cuentan con forma sonata, en una estructura significativa en sí misma.

Por otra parte, se hace necesario mencionar la coexistencia de estas formas autónomas con otras que implican una dependencia textual de una referencia externa: es el caso de la melodía acompañada, así como de otras texturas homofónicas, que siguen manteniendo un significado referencial, generalmente descriptivo.

Frente al asentamiento del gusto burgués, de la estabilidad y simetría de la estética ilustrada, frente a la sonata cerrada, el “final feliz”, resuelto y conclusivo, Beethoven (extraña y) propone una ruptura de los patrones establecidos, los cuales constituyen un repertorio de formas hiperrefinadas que, como explica Claramonte¹⁷³, han comenzado a agotarse a sí mismos, a cerrarse principalmente sobre la estructura de sonata “tradicional”, esperable por el público educado en y para esos parámetros. El concepto de la autonomía moderna reside precisamente en negar el modo de hacer de la mayoritaria clase media y renovar mediante esta negatividad la movilidad y la vigencia de la práctica desde la diferencia.

Si la gran propuesta de Beethoven, que da entrada al Romanticismo musical, es la puesta en cuestión de ese factor armónico a través del ritmo, el impacto en las estructuras compositivas será determinante para autores e intérpretes, que tienen la responsabilidad de hacer entender al público esta nueva propuesta estética. Efectivamente, al desligar el ritmo (que incluye al timbre) de la armonía, se está ofreciendo una información mucho más compleja, ya no es la construcción musical completa a través de la armonía, sino una parte de ella la que se manipula, por lo tanto no se va a poder entender de la misma manera la forma musical; para que pueda ser explicada será necesaria una mayor cantidad de elementos informativos; para que pueda ser comprendida será necesario que la relación entre esos elementos y el discurso completo sea más específica: se requerirá, en fin, una nueva manera de dosificar toda la información contenida en la obra, lo que implicará que esta tenga una mayor extensión. Esta es la razón por la que a partir del período romántico, las sonatas cuentan con una sección central mayor.

¹⁷³ CLARAMONTE, J. (2016).

Como se ha mencionado, ya Beethoven pone en juego la acumulación de negatividad frente a esa Autonomía Ilustrada que posibilita el surgimiento de la sonata, manifestando así el germen musical de la Autonomía Moderna.

“(…) los artistas, para serlo y desempeñar su arte, necesitaron estar dentro y fuera de la sociedad. Los "observadores" dieciochescos, los "duendes" y "censores", iniciaron el proceso, centrándose en aspectos reducidos, concretos o parciales del entorno, inaugurando la idea de que lo fragmentario podía dar cuenta del sentido de la vida moderna; el siglo XIX convirtió esa condición en la esencia misma del arte. Diferenciarse por el vestido o el aspecto fue un modo más de hacerlo, de separarse de los otros, pero a la vez era el medio de cohesionar a un grupo, a una tendencia de artistas, que tomaba conciencia de su entidad, de su diferencia, entre otras cosas, por el hecho de que los que visten de la misma manera tienen un comportamiento similar. Después vendría la sociedad burguesa o la edad a neutralizar esa diferencia y el joven artista, asimilado, sobreviviría como político, periodista, profesor o gracias a las rentas de su mujer; esto, cuando no caía en la bohemia, arrastrado por su predilección por aquello que no puede vulgarizar el contacto con la multitud”¹⁷⁴.

Romanticismo

A principios del siglo XIX surgió en Europa una reacción contra la racionalidad y el academicismo del pensamiento ilustrado, en favor de la preponderancia de la expresión sensible y de la originalidad: el Romanticismo.

¹⁷⁴ ÁLVAREZ BARIANTOS, J. (S/F).

Tras la armonía (y la melodía como su primera consecuencia) y el ritmo, la siguiente (y última) categoría que puede participar de la confrontación intertemática de la sonata es el timbre, primer elemento de la percepción musical, correspondiente al estrato inorgánico. En las sonatas para varios instrumentos puede resultar muy sencilla la aplicación de distintos timbres para distintos temas: basta con intercambiar las funciones (melódica, armónica y rítmica) de cada uno de los instrumentos; por ejemplo, en el Cuarteto N° 5 Op.64 en Re Mayor de J. Haydn ([Haydn: String Quartet In D Major, Op.64, No.5 "The Lark" \(Hob.III:63\) - 1. Allegro moderato - YouTube](#)), en el primer tema, la melodía se reparte entre el violoncello y el violín II, por un lado, y la viola y el violín I, por otro, mientras que en el segundo tema, son los violines I y II los que cumplen principalmente esta función, pasando el cello y la viola a los estratos rítmico y armónico, respectivamente. Lo mismo ocurre en muchas de las sonatas a dúo con piano; la Sonata N° 3 en La Mayor para violoncello y piano de Beethoven funciona de esta manera: la melodía del tema A la inicia el violoncello y la continúa el piano; en el tema B se invierten los papeles. Pero esta alternancia en las funciones está planteada como una distribución tímbrica consecuencia de la necesidad de un equilibrio entre las voces que confiera continuidad al discurso de las tensiones existentes, principalmente la armónica. Es decir, el cambio tímbrico no es protagonista de la relación entre los temas, sino consecuencia de ésta. El timbre se ve afectado por la armonía, ya que una función estable se va a presentar por lo general a través de un timbre más neutro que una función tensa, que sonará más brillante (esto no es un principio universal, ya que en este tipo de decisiones de orden musical en la recreación intervienen factores como la tesitura y la intensidad).

En el Romanticismo musical se produce un nuevo impulso de los conceptos de la música anteriores a la Ilustración: nuevamente se busca una expresión de

sentimientos, una descripción de personalidades, que tiene como culminación los *Lieder* de Schubert y las canciones sin palabras de Mendelssohn. Con los movimientos nacionalistas se retoma la narración de hechos históricos a través del lenguaje musical, así como la re-creación descriptiva de los valores culturales populares propios de cada comunidad. Lo cual remite, nuevamente a un valor de significado referencial, heterónimo; queda, pues, esta música, inscrita en el modo de lo necesario.

Pero al mismo tiempo existen compositores que transgreden esa tradición y llevan más allá los parámetros que posibilitaron la independencia de la música a través de la significación en el proceso que tuvo a la forma sonata como estandarte. Brahms, en el siglo XIX y Shostakovich, en el XX, fueron los principales representantes de estos usos estéticos revolucionarios, como se ha mencionado.

A finales del siglo XIX surgió en Francia la corriente pictórica impresionista. Este estilo debe su nombre a la obra de Monet titulada *Impresión: sol naciente*. Los pintores impresionistas basaban su técnica en una característica de la percepción visual según la cual, cuando dos rayos de luz procedentes de dos puntos distintos llegan al ojo humano formando un ángulo inferior a un minuto inciden sobre una sola célula receptora, con lo que la imagen que se forma en el cerebro es la mezcla de los dos puntos de procedencia de la luz; por este motivo, las pinturas impresionistas han de ser vistas a una distancia determinada para percibir la mezcla de colores, ya que, de lo contrario, sólo se ven manchas.

Los pintores impresionistas impulsaron la salida del arte de los talleres para acercarlo a la naturaleza, con sus luces, sus transiciones difusas de color, etc.,

lo que creaba una impresión de atmósfera. En música, el término *Impresionismo* se aplicó de la misma manera a las obras de figuras como C. Debussy y M. Ravel (y, en menor medida, Scriabin, Falla, Respighi...). Las características más importantes de la música impresionista son las siguientes:

- Utilización de la armonía modal
- Uso de fórmulas armónicas antiguas como el *Organum*, consistente en dos melodías paralelas a distancia de cuarta o de quinta
- Escalas orientales (hexátonas y pentatónicas)
- Búsqueda de la sonoridad y la textura, por encima de relaciones de atracción de los acordes
- Melodías compuestas por frases o diseños fragmentados, creando atmósferas indefinidas de trazos yuxtapuestos
- Ritmo irregular, impreciso; uso del rubato
- Dinámica muy variable
- Se da más importancia a la sonoridad que al virtuosismo instrumental
- La forma viene dada por el desarrollo de la idea musical, alejándose de la gran arquitectura de herencia clásica.

En el nuevo lenguaje predomina, pues, el estrato inorgánico - timbre y el psíquico - melódico, quedando el orgánico - ritmo y el social-objetivado - armonía supeditados a aquellos. Tras la explotación disposicional del romanticismo más evolucionado, surge la necesidad de nuevos elementos repertoriales: de la transgresión del modo de lo posible por lo imposible, se alcanza nuevamente el modo de lo necesario.

La reacción contra la herencia romántica y postromántica llegaría, en primer lugar, con el Expresionismo. Esta corriente se entiende como una acentuación o deformación de la realidad para conseguir expresar adecuadamente los valores que se quieren poner en evidencia. Frente al Impresionismo, en el que lo importante era el exterior, en el Expresionismo lo que predomina es la psicología, los conflictos, ansiedades, temores e impulsos irracionales del ser humano (Europa se encontraba en este momento bajo el asombro y la novedad de las teorías de Sigmund Freud). Estos parámetros definieron la exageración formal, la perspectiva distorsionada y la temática oscura de las artes visuales (pintura, escultura y, a partir de 1919, el cine).

El grupo de artistas llamado “El Jinete Azul”, fundado, entre otros, por Vasili Kandinsky, publicó en 1913 la obra de los compositores expresionistas por excelencia: Anton Webern, Alban Berg y Arnold Schönberg. Estos tres compositores formaron la llamada “Escuela de Viena”. Su música se caracteriza por la poliarmonía, el nuevo tratamiento de los saltos melódicos y la tensión y el choque tímbrico. Schönberg llegó, como consecuencia del desarrollo natural de su música, al atonalismo, postura en la que rompió por completo con toda referencia al sistema jerárquico tonal. Posteriormente formuló un método de composición con doce sonidos sólo relacionados entre sí: el Dodecafonismo (origen del serialismo), cuya base es la serie de los doce sonidos cromáticos de la afinación occidental sin repetirse ninguno; esta serie se modifica de acuerdo a unas reglas (imitación por movimientos paralelos, retrógrados o contrarios y transposiciones) y se puede utilizar a modo de melodía o de forma simultánea, como armonía o contrapunto.

Frente a estas tendencias surgió en Francia un movimiento que buscaba retomar la simpleza de ideas del Clasicismo, la pureza y objetividad del lenguaje

musical del siglo XVIII. Los máximos representantes del Neoclasicismo fueron el “Grupo de los Seis” (Arthur Honegger, Francis Poulenc, Erik Satie, Jean Cocteau, Georges Auric, Darius Milhaud y Louis Durey), Paul Hindemith e Igor Stravinsky. Se manifiesta de este modo la cristalización de los repertorios y la búsqueda, con mayor o menor generatividad, de nuevas posibilidades sonoras a partir de dichos repertorios.

En los primeros años del siglo XX, algunos representantes de corrientes como el expresionismo o el futurismo avanzaron las tendencias compositivas que seguiría la música tras la Segunda Guerra Mundial.

El desarrollo del Dodecafonismo llevará al Serialismo Integral, que extiende el concepto de serie no sólo a la sucesión de los doce sonidos de diferentes alturas, sino a las intensidades, los timbres y los ritmos. Muchos autores del siglo XX seguirían en un principio esta línea, como John Cage, Pierre Boulez, Luciano Berio y Luigi Nono.

Este eclecticismo, que responde a una necesidad de mantener la capacidad de generar negatividad (y desplegarla), de reaccionar frente a lo que se da por sentado, (rasgo definitorio de la autonomía moderna), frente a los modos de hacer de las masas, se convierte precisamente en la característica propia de la masa: esa negatividad se vuelve productiva, cada individuo busca distinguirse, establecer la diferencia con respecto a los demás individuos, y establecer su propio valor desde la diferencia; lo cual determina el fin de la autonomía moderna (la modernidad busca el ejercicio de la autonomía contra lo establecido, sin embargo, a partir de este momento lo establecido será la diferencia). En este punto se sitúan las tendencias compositivas personales, en las cuales es el compositor el que genera sus propios códigos, incluso en lo que

se refiere a notación: las partituras ya no son universales, sino que cada autor diseña los sistemas de representación gráfica de los sonidos que mejor se adaptan a su criterio creativo.

CATEGORÍAS III: Categorías modales

Introducción.

Se verá a continuación cómo el pensamiento modal constituye una aproximación a los modos de organización del acoplamiento estético: las combinaciones de lo necesario/contingente (ámbito repertorial) con lo posible/imposible (disposicional); estos son los modos relativos, siempre vinculados con lo absoluto en el modo de lo efectivo/inefectivo.

“(…) pertenece a estos grupos el de las categorías modales. Puede suponerse aquí conocido porque la investigación del mismo se encuentra hecha ya *in extenso*. Este grupo es prototípico en cuanto que se halla más acá aún de toda especificación de contenido, concerniendo sólo a la manera de ser y decidiendo ciertamente por ello el problema de las esferas, pero dejando todavía intacta la fábrica del mundo real y en general todo lo estructural. Aquella investigación ha mostrado cómo varían según las esferas los seis modos, y sus relaciones intermodales, y ha precisado qué quiere decir propiamente realidad y cómo se distingue del ser ideal como un ser deficiente, aunque sin embargo contiene dentro de sí a éste”¹⁷⁵.

Repertorio, disposiciones y paisajes

Como se ha explicado, el repertorio es el conjunto de los elementos formales primarios que componen un ámbito determinado, los cuales se ponen en relación, se acoplan según unos parámetros, unas pautas de acción e

¹⁷⁵ HARTMANN, N. (1959)P226.

interacción, un conjunto de posibilidades: las disposiciones. Esta articulación se da en un ámbito, un “lugar de conflictividades posibles”: el paisaje, que no es simplemente el fondo donde ocurre algo, sino que asume una función activa al posibilitar, imposibilitar o favorecer determinados acoplamientos y no otros¹⁷⁶.

“La circunstancia cultural, condicionante de la vida humana, puede considerarse desde un triple ángulo, si hacemos girar sus diversos elementos en torno a tres ejes principales: el paisaje, la tradición y la lengua nativa. Corresponden estos aspectos al triple condicionamiento circunstancial de la vida humana: geográfico, histórico y lingüístico. Son tres rasgos íntimamente relacionados entre sí, que arraigan en el modo humano de vivir en el espacio y en el tiempo a través de la mediación realizada por la capacidad de simbolizar. Partiendo de la constatación de estos condicionamientos, el estudio de la cultura desemboca inevitablemente en la pregunta por la libertad humana, que es otra de las palabras clave de la filosofía antropológica”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ CLARAMONTE, J. (2016) P.34

¹⁷⁷ MASIÁ CLAVEL, J. (S/F) P51-52.

1-Los modos

Plantea Jordi Claramonte¹⁷⁸ tres espacios modales, tres formas de articular la relación de distribución de los acoplamientos con cualquier realidad dada: el modo de lo necesario/contingente, el modo de lo posible/imposible y el modo de lo efectivo/inefectivo. Estos modos no son independientes entre sí ni sucesivos, como se verá, sino que se dan en una relación de equilibrio (o desequilibrio) dinámico, que se sitúa entre las tensiones correspondientes a cada uno de los pares modales.

El modo de lo necesario / contingente

A medida que el ser humano, como miembro de la sociedad, es usuario de mayor número de bienes o servicios introducidos a través de la cultura, va adquiriendo una mayor dependencia de la ayuda de otros miembros de la misma sociedad. La variedad de signos de que dispone la especie por determinación genética deja de ser suficiente para comunicar los mensajes progresivamente más numerosos y más complejos. En este punto, cobran importancia los gestos y sonidos culturales. Para el homo erectus, la posibilidad de emitir mensajes a través del canal vocal-auditivo presentaba ventajas frente a la gestualidad de las extremidades: no implicaba soltar los objetos de las manos, por lo que se podía utilizar durante la marcha, empleaba el aire que se expulsa de los pulmones, lo cual no requiere un esfuerzo mayor; además, los mensajes

¹⁷⁸ CLARAMONTE, J. (2016)

sonoros funcionaban sin necesidad de verse¹⁷⁹. Es decir, las nuevas necesidades de la especie generan nuevos repertorios.

La gramática de una lengua determina las normas compartidas por los usuarios para la combinación de los fonemas en la producción de morfemas, y para la combinación de morfemas en la producción de frases. La sintaxis normaliza esas secuencias de morfemas, posibilitando la construcción de expresiones nuevas y comprensibles. Se ha hablado de la explicación de Chomsky acerca de la estructuras profundas y superficiales, que inciden en este fenómeno, así como de la capacidad de los niños para aprender a hablar una lengua no por sí solos, pero sí con una pequeña ayuda, del mismo modo que aprenden a correr tras ser capaces de andar, con una pequeña ayuda, una vez que pueden ponerse en pie; se sugiere que el ser humano está dotado de una capacidad natural para el lenguaje:

“Durante los últimos siglos, la demanda de mano de obra barata para las plantaciones obligó o indujo a grandes cantidades de personas que hablaban lenguas nativas diferentes a una estrecha convivencia en islas y costas aisladas, como Haití, Jamaica, Guyana y Hawai. Para hablar unos con otros, los miembros de estas comunidades políglotas desarrollaron formas de comunicación que se conocen por la denominación de pidgin. Cuando la diversidad de las lenguas nativas que contribuían a un pidgin era muy grande y había pocos hablantes de la lengua del dueño de la plantación, el pidgin constituía un experimento natural de formación de una nueva lengua. La primera generación de hablantes del pidgin no podía contar con la ayuda de sus padres para que les enseñasen a hablar esta nueva lengua. Los padres siempre saben más sobre la lengua de su comunidad que los hijos, pero no en este caso. Para tener plena

¹⁷⁹ HARRIS, M (1991). p. 47

competencia lingüística en el pidgin, los niños deben superar con rapidez la forma deficiente de pidgin que hablan sus padres. Los pidgin de primera generación son lenguas genuinamente rudimentarias, que pueden ofrecer una idea de las formas de habla anteriores al despegue. Adolecen de una falta notoria de reglas sobre el orden de las palabras (por ejemplo, sujeto-verbo-predicado), los artículos determinado e indeterminado, que distinguen los nombres específicos de los no específicos, y los modos normales de distinguir los tiempos. Las frases son cortas y consisten en su mayor parte en sucesiones sin conexión alguna de verbos y sustantivos. (...) Los pidgin de varias partes del mundo originaron rápidamente unas lenguas nuevas y completamente satisfactorias: las lenguas criollas. Esto ocurrió en Hawai en el espacio de una generación, lo que significa que los niños tuvieron que adoptar mientras crecían un conjunto de reglas gramaticales que sus padres no podían enseñarles y que, por consiguiente, debieron en cierto sentido haber «inventado» los propios niños. Lo más notable es que la gramática del criollo hawaiano parece ser prácticamente idéntica a las gramáticas de otros criollos surgidos de los pidgin en una generación, independientemente de la combinación de lenguas nativas representadas en cada caso. Por ejemplo, todas cuentan con un orden de palabras básico, en el cual el sujeto viene primero, el verbo después y el predicado en último lugar; asimismo, tienen reglas definidas para cambiar dicho orden a fin de resaltar un componente particular de la frase”.¹⁸⁰

Las tradiciones que implican manipulación de objetos son muy rudimentarias en el caso de animales no humanos debido a la configuración física y funcional de las extremidades: incluso los primates más cercanos al ser humano utilizan las extremidades superiores e inferiores para desplazarse (andar, correr, trepar...); sus costumbres manuales se limitan a ejercicios momentáneos como los mencionados más arriba, o el lanzamiento de proyectiles para repeler una

¹⁸⁰ HARRIS (1991) p39-40

amenaza, lo cual no implica más que una pequeña limitación del desplazamiento (además de una determinada capacidad cerebral). Pero los animales que caminan erguidos pueden desplazarse llevando al mismo tiempo objetos en sus manos; así, los primeros homínidos poseían la misma capacidad cerebral de un chimpancé, pero caminaban sobre dos piernas, lo que propició la fabricación y uso de diversos utensilios. A medida que se fueron perfeccionando los usos de dichos utensilios, los homínidos con mayor capacidad cerebral fueron favorecidos por tener mayor eficacia biológica (fueron *seleccionados*), lo que dio lugar a individuos cada vez más cerebrados; del mismo modo, los individuos fueron aprendiendo el uso y manejo de los objetos de generación en generación (endoculturación). De este modo, los elementos del repertorio se insertan en el espacio de lo necesario (o contingente) para la supervivencia, la comprensión y las formas de hacer de la especie.

El biólogo polaco Konrad Fialkowski relaciona esta capacidad bípeda con el aumento de la capacidad cerebral del homo erectus: tras haber sido seleccionados los individuos con mayor tamaño cerebral, el hecho de poder mantenerse erguidos les dio la capacidad de andar, correr y transportar objetos¹⁸¹. A pesar de ello, su capacidad cerebral distaba aún mucho de la del homo sapiens, y no les aportaba habilidades mayores que las que poseían sus antecesores. De hecho, tener un cerebro más grande implica un mayor consumo energético, con lo que las células no utilizadas deberían ser un carácter contraseleccionado, si no aportan una mayor eficacia biológica. Según la explicación de Fialkowski, el mayor tamaño cerebral sí aportaba eficacia biológica, porque servía para correr. Las células del cerebro son más sensibles al calor del sol que las del resto del cuerpo. Ahora bien, al caminar erguidos, es

¹⁸¹ FIALKOWSKI, K.(1986)

el cráneo la parte más expuesta a los rayos solares (esto explica parte de la distribución del pelo en el ser humano: la protección del cerebro). Si existe una mayor cantidad de células para realizar las mismas funciones, el deterioro de las mismas no será tan dañino. Este deterioro es producido en gran parte por la exposición al sol durante las cacerías: a pesar de no ser un animal veloz, el ser humano, así como sus antecesores, tiene una gran capacidad en carreras de larga distancia, lo que le permite cazar a otros animales acosándolos desde lejos durante largo tiempo hasta que caen rendidos. La selección de individuos sucesivamente más cerebrados permitió el desarrollo de otros usos simultáneos de las células no empleadas como repuesto de las dañadas.

El sistema de refrigeración del homo erectus, a través del sudor, que se evapora cuando circula el aire sobre la piel, así como su estructura física (alargada, más que redondeada) parecen confirmar que el homo erectus necesitaba estar adaptado a condiciones de calor.

La propuesta de Ortega¹⁸² no se aleja en exceso de las teorías de Fialkowsky: según el filósofo español, se produjo una hipertrofia del cerebro debido a una infección, lo cual motivó un mayor uso neuronal; el ser humano primitivo, repentinamente dotado de mayor capacidad intelectual, experimentó un “ensismamiento”, miró “dentro de sí”. Este ensismamiento responde a la condición de “alteración”, consistente en el estado de inserción en el entorno como un elemento más, en situación de perdimiento frente al mundo (lo compara con el león en su jaula en el Parque del Retiro). Tras este proceso, se llevará a cabo la “acción” sobre las cosas.

¹⁸² ORTEGA Y GASSET, J. (1966-1988)

Estos procesos constituyen una generación de repertorios, de conjuntos de elementos formales que tienden a una compleción, a un repliegue centrípeto: acontece en esta idea el concepto de lo sim-bólico, como gesto integrador.

“Sin embargo parece ser que originariamente símbolo era un objeto partido en dos del que dos personas conservaban cada uno una mitad. Al unirse las dos partes se hacía explícito un nuevo sentido que podía ser un poder extraordinario, una relación de parentesco entre los portadores o cualquier otro acontecimiento hasta ese momento oculto y anhelado. En literatura fantástica este objeto suele ser un anillo, una medalla o una moneda”¹⁸³.

Es decir, la unión, la integración de los elementos intervenidos, aprehendidos, dominados, como forma de completar el repertorio confiere el valor de lo simbólico a la relación, al espacio (intersubjetivo) en que se inserta. En el ámbito del bullerengue, los conjuntos formales o repertoriales tienden a cerrarse configurando los códigos (objetivados) rituales y simbólicos. Ahora bien, los repertorios del bullerengue pueden saturarse hasta entorpecer esa carga simbólica; como se verá más adelante, el exceso repertorial deviene contingente.

Las relaciones entre lenguaje y pensamiento ofrecen distintos puntos de vista. Las posturas monistas defienden una estricta dependencia del lenguaje por parte del pensamiento. Filósofos como Adam Schaff¹⁸⁴ y Bertil Malmberg¹⁸⁵ señalan que siempre se piensa en una lengua determinada. Según la psicología del desarrollo, el lenguaje es el principal medio por el que el ser humano se autoafirma como individuo en una sociedad; es decir, el desarrollo del

¹⁸³ PALOMAR VOZMEDIANO, J. (2016).

¹⁸⁴ SCHAFF, A. (1975)

¹⁸⁵ MALMBERG, B.(1971)

pensamiento humano tiene lugar a través de las influencias culturales (del entorno social) que son introducidas por el lenguaje. Según Robert Havemann, la organización colectiva del ser humano, como ocurre con otras especies, da lugar a la realización de tareas colectivas, esto es, “trabajos sociales”, para cuya realización es necesario que exista un lenguaje, o, al menos, un método de transmisión de instrucciones concretas¹⁸⁶. Pero la permanencia en el tiempo de la obra humana, la supervivencia de ésta sobre el grupo (o “sociedad”) creador, y su función como punto de partida para su propia evolución, hacen necesaria una capacidad de abstracción, una forma de transmisión no ya de órdenes o instrucciones, sino de saberes, un método cognitivo que responda a procesos lógicos formales. Es decir, un pensamiento.

El dualismo entre lenguaje y pensamiento es planteado ya por Platón y Aristóteles, y afirma la independencia de ambos procesos. Según lingüistas afines al dualismo, como Eric Buysens, el pensamiento prima sobre el lenguaje que, a su vez, lo limita: por un lado, existen conocimientos individuales que no pueden ser expresados; por otro, el pensamiento ejerce una influencia determinante sobre la lengua ¹⁸⁷.

Por su parte, Jean Piaget entiende el conocimiento como resultado de la interacción entre la dotación innata de los seres humanos y la actividad transformadora del entorno, lo cual supone un proceso de construcción [repertorial] y no de repetición, lo que también lo aleja de posiciones conductistas ¹⁸⁸.

¹⁸⁶ HAVEMANN, R. (1964)

¹⁸⁷ SHAFF, A. (1975).

¹⁸⁸ GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, A. P.(2009)

Es precisamente esta posibilidad la que, según Ortega, distingue al ser humano del resto de animales: tras la alteración y el ensimismamiento, se produce una acción que tiene por objeto el dominio del entorno. Es esta una acción técnica propia solamente de esta especie, dirigida no ya a cubrir una necesidad específica en la relación con el entorno, sino a incluir dicho entorno en el ámbito de aplicación intelectual, en las categorías mentales, en un objeto cultural: en un nuevo elemento repertorial.

“Es, pues, la técnica, la reacción enérgica contra la naturaleza o circunstancia que lleva a crear entre ésta y el hombre una nueva naturaleza puesta sobre aquélla, una sobrenaturaleza. Conste, pues: la técnica no es lo que el hombre hace para satisfacer sus necesidades. Esta expresión es equívoca y valdría también para el repertorio biológico de los actos animales. La técnica es la reforma de la naturaleza, de esa naturaleza que nos hace necesitados y menesterosos, reforma en sentido tal que las necesidades quedan a ser posible anuladas por dejar de ser problema su satisfacción.”¹⁸⁹.

Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf proponen que la realidad es construida sobre las costumbres lingüísticas de una sociedad¹⁹⁰; por ello, no existen dos lenguas que representen la misma visión de la realidad. Adam Schaff matiza: no es la realidad, sino la representación de la realidad, la que es determinada por el uso lingüístico¹⁹¹.

¹⁸⁹ ORTEGA Y GASSET. (1966-1988) Tomo 5, P. 324

¹⁹⁰ HARRIS (1998) P24 y ss

¹⁹¹ SHAFF, A. (1975)

A partir de lo expuesto, esta relación entre lenguaje y pensamiento se puede insertar en los espacios modales de lo necesario, en relación con el lenguaje (repertorialidad), y lo posible, en relación con el pensamiento (disposiciones). Dicho de otro modo, el pensamiento se sitúa como apertura disposicional, siendo la capacidad lingüística una de las formas de articular el repertorio, que, a su vez, se compone, entre otros conjuntos, de signos (y códigos, formas, usos, etc) lingüísticos.

En este sentido, los repertorios generados y primariamente saturados se insertan en un ámbito de divergencia, de tendencia a la desunión: comparece la idea de lo diabólico como separador, como generación -centrífuga- de lo disposicional.

El modo de lo posible / imposible

Lenguaje y pensamiento

El origen de los lenguajes humanos está estrechamente ligado a la cada vez mayor dependencia de las tradiciones de uso de diversos utensilios, y a los cambios genéticos que fueron seleccionados por la mayor eficacia biológica de los individuos más capacitados para estas. Existen muchas comunidades de primates que emplean sistemas complejos de señales en las relaciones sociales, pero difieren cualitativamente de los sistemas de comunicación humanos; una de las características fundamentales de los lenguajes humanos es la universalidad semántica: se puede transmitir infinitos mensajes diferentes sobre temas ilimitados. Uno de los rasgos de la universalidad semántica es el desplazamiento: se puede dar información sobre objetos o conceptos pasados, presentes o futuros, existentes o inexistentes, posibles, reales, imaginarios...

otra característica fundamental es que el lenguaje humano es *productivo*: a cada mensaje se le puede añadir otro con información no deducible de los anteriores.

“Así, no es correcto explicar el significado con los planteamientos propios de una semántica componencial, es decir, por átomos de significación. El significado consiste más bien en un proceso de *recodificación* en el que se asume la historia anterior de cada palabra y se superan reabsortivamente (Aufhebung hegeliana) los sentidos precedentes para permitir el surgimiento de nuevas dimensiones de significación”¹⁹².

Se puede, pues, vincular los cuatro estratos propuestos con la lingüística (más adelante se profundizará en ello en relación con la narración) según los niveles de conformación correspondientes: fónico (material, teleomático), semántico (orgánico, automimético), gramatical (psíquico, autopoietico) y pragmático (social, autotético).

Es decir, a partir del estrato inorgánico, el nivel fónico, en el cual los elementos son limitados (por lo general algunas decenas) y casi todos carecen de vinculación referencial, las potencialmente infinitas combinaciones otorgan diferentes grados de valor semántico; nuevas re combinaciones generan nuevas recodificaciones a nivel gramatical (o morfosintáctico) que, además se insertan en una categoría pragmática (códigos socioculturales).

“Las estructuras lingüísticas de Chomsky (...), conectadas ineludiblemente con las estructuras mentales del sujeto, son las que le permiten construir frases y expresiones nuevas y originales indefinidamente sin que se agote

¹⁹² MEIX, FRANCISCO. Dialéctica del significado lingüístico. Salamanca: Universidad. 1982. Citado por MEIX, FRANCISCO. (1992).

su capacidad. Esta misma posibilidad de producir combinaciones infinitas puede ser aplicada a los sonidos o elementos tónicos del lenguaje. En cada una de las lenguas, en su misma base, los sonidos o voces simples son muy pocos y carecen de contenido semántico casi todos ellos. Sin embargo, su combinación tiene posibilidades ilimitadas siendo cada una de ellas portadora de un mensaje¹⁹³.

Estas conexiones y ordenaciones responden a las posibilidades (o imposibilidades) derivadas de la relación entre los individuos y con los repertorios: las capacidades, inteligencias, formas de hacer, esto es, las disposiciones.

Si el movimiento centrípeto correspondía a lo simbólico, esta acción centrífuga, que posibilita la organización, des-organización y re-organización, puesto que separa, disgrega, se sitúa en el ámbito de lo diabólico. La desestabilización de lo repertorial, lo cerrado, genera nuevas posibilidades de acoplamiento. Volviendo al baile cantado, en el bullerengue se abren las posibilidades, las disposiciones cuando la relación estable entre los elementos del repertorio se cuestiona, tal y como se verá más adelante. Lo diabólico puede sobrepasar lo posible (hacia lo imposible) cuando las disposiciones se abren hasta el punto de borrar (de desintegrar) las vinculaciones entre los elementos del repertorio, de forma que se pierde la cohesión (inter)textual.

¹⁹³ QIN THANA, G. (1994.) P66

El modo de lo efectivo / inefectivo

Este modo, el relativo, da cuenta de “lo que en efecto hay”. La cultura, entendida como el conjunto de modos de ser y de hacer aprendidos y colectivos, es el complejo paradigmático de lo efectivo. Es decir, el complejo cultural, como construcción colectiva y objetivada configura las pautas, los modos grupales de hacer, de ser, de estar y de relacionarse con el contexto. Así, el complejo cultural constituye la “matriz de conflictos posibles”, el contexto que permite determinados acoplamientos y no otros, o sea, el paisaje. Si los modos de lo necesario/contingente y de lo posible/imposible son relativos por cuanto corresponden a tendencias de lo repertorial y de lo disposicional respectivamente, esto es, constituyen un gradiente de polarización hacia un ámbito u otro, el desplazamiento del modo de relación se inserta en un espacio absoluto (el paisaje) en el que el conflicto comparece en términos de lo efectivo/inefectivo. El flujo constante entre lo simbólico y lo diabólico genera la conflictividad efectiva en lo embólico.

Lo efectivo en el discurso escénico y narrativo: la dominante

Como se ha mencionado, la dominante es el componente fundamental de una narración, del que se desprenden todos los demás. Esta definición, como se viene haciendo a lo largo del presente trabajo, es susceptible de extrapolación al ámbito general de la obra de arte, con lo que se puede decir que la dominante en una obra de arte es el elemento estético, conceptual o formal que le confiere sentido unitario, coherencia y significación primordial, y que es retroalimentado por todos los demás que, a su vez, son consecuencia de él.

La dominante, pues, viene articulada por la configuración del dispositivo hacia el equilibrio formal significativa, esto es, hacia la emergencia del modo de lo efectivo: la experiencia estética o artística es la que es en el momento que es porque se configura a través de lo que la constituye de la manera dada y no de otra; aunque hubiera podido ser de otra.

En el capítulo Valores III se hablará de la dominante como detentor de la estructura en las obras musicales, y como elemento configurador de los estilos. En el bullerengue, la dominante se sitúa en cada uno de los textos: música, lírica y baile, que, tramados, articulados sustáticamente, confieren la forma significativa al discurso.

2-Relaciones modales y discurso

Las relaciones de tensión

El acoplamiento estético se inserta en una experiencia progresiva, aunque no necesariamente secuencial, en función de las disposiciones individuales e intersubjetivas. Es decir, a través de esta experiencia, el contemplador “se va acoplando” con el hecho estético (o artístico), pero no de manera total e inmediata: determinados elementos estéticos producen un efecto de acoplamiento, otros no lo producen y otros lo dejan de producir. De esta manera, cada experiencia es única e individual, aunque determinada por las relaciones estructurales entre dichos elementos.

Estas relaciones, tomando como referencia la terminología propia del discurso musical, se sitúan en torno a tres ejes: el reposo, la inestabilidad y la tensión.

El reposo, como forma de relación centrípeta, organizada, asentada y tendiente a la compleción, supone el acontecimiento de lo necesario en el discurso: la experiencia estética o la obra de arte, al manifestarse en sí misma como medio homogéneo y completarse en la operación intersubjetiva, constituye un elemento repertorial que tiende a cerrarse sobre sí mismo en una situación permanente. La presencia de los instrumentos tradicionales, la cohesión formal interna de los temas, la articulación rítmica que define cada uno de los aires, dan cuenta de lo necesario en el bullerengue.

Si se disuelve la lógica resolutive del texto en la permanencia repertorial, se sitúa el discurso en el ámbito de la posibilidad: los elementos pueden dar lugar

a nuevos reacoplamiento, pueden vincularse entre sí de nuevas formas, algunas de las cuales serán fértiles y generarán nuevas posibilidades, otras llevarán a la pérdida de coherencia o de significación... son funciones inestables, esto es, no permanentes pero que no requieren una respuesta determinada, no conllevan una necesidad: son las disposiciones de los propios elementos las que entran en juego y determinan las nuevas formas de acoplamiento, las nuevas líneas textuales. Las secuencias rítmicas anacrúsicas o acéfalas, los llamados entre el tambor y la bailadora, las armonías modales o las funciones tonales de subdominante generan en el bullerengue lo disposicional.

La inestabilidad se presenta así como el modo de lo posible (rotura del discurso lógico, de la polarización), como la capacidad misma de generar conflicto.

Si la situación de reposo se articula consigo misma, esto es, se acumula establemente sin vínculos con otras situaciones que lo cuestionen (que lo desestabilicen), deja de enriquecer el repertorio, los elementos se entorpecen unos a otros: lo necesario da lugar a lo contingente. En la práctica del bullerengue, se da la contingencia cuando se añaden instrumentos (maracas, tambora, guacharaca, caja...) que desvirtúan la presencia del tambor y llegan a esclerotizar las posibilidades relacionales, así como en la hiperconexión entre los elementos del repertorio (si están tan rígidamente tramados que no se genera una novedad discursiva). Del mismo modo, si la inestabilidad no se genera en relación con la estabilidad, si las disposiciones desarticulan los elementos del repertorio sin ofrecer o posibilitar una tendencia organizativa necesaria, se presenta el modo de lo imposible: las posibilidades dejan de ser tales, se pierden las líneas lógicas discursivas posibles. En el baile cantado, acontece lo imposible en la desarticulación de los distintos textos: si no hay

correspondencia entre los repiques del tambor y los movimientos de la bailadora, si los llamados del coro no tienen respuesta en las instancias correspondientes o si uno de los elementos se desvincula del discurso en pos de un alarde técnico o virtuosístico que quiebra las posibilidades narrativas sin generar otras.

Por otro lado, la coherencia textual implica una vinculación lógica de los estados de reposo e inestabilidad entre sí y con respecto al estado que les otorga sentido: las tensiones. Lo que sucede en el texto, la consecuencia de toda la relación entre los modos de lo necesario y lo posible, la conjugación de las lógicas que rigen las estabilidades y las inestabilidades, acontece en el modo de lo efectivo.

La tensión hace referencia a una situación discursiva que tiene una consecuencia lógica determinada. Como se ha explicado, en el hecho musical existe la tensión tímbrica, la tensión rítmica, la tensión melódica y la tensión armónica. Del mismo modo, todos los niveles ontológicos del discurso escénico y narrativo pueden plantearse desde el modo de la tensión; se habla de tensión dramática, de expectativa, suspenso...

Este tipo de situación implica un hecho necesario, que se puede dar en el discurso o no, pero cuya existencia es requerida en pos de la compleción de un repertorio formal que dé cuenta de la coherencia del complejo. En el mencionado caso de que este hecho no se dé, la lógica o la coherencia del discurso se ve rota, lo cual implica una apertura de las posibilidades; en todo caso, las tensiones no resueltas según lo esperable acumulan esa necesidad que, de manera más o menos dilatada, más o menos cerrada, será solventada confiriendo cohesión formal al texto.

La tensión (o el compromiso entre lo centrípeto y lo centrífugo) es entendida entonces como el modo de lo efectivo (planteamiento de las posibilidades conflictuales, lo que ocurre, lo que es como es, tal cual).

Espacio narrativo y modos de relación

Se planteaba en el capítulo Categorías I la articulación del espacio fuera de campo como relación estructural polarizada y configurada como gradiente; sin embargo, se mencionaba la pertinencia de una aproximación modal que diera cuenta de ese gradiente según los modos de relación.

En ese sentido, se proponen los modos relativos negativos, lo contingente y lo imposible, como detonadores de la ineffectividad (modo absoluto) de un elemento en campo, y los modos relativos positivos, lo necesario y lo posible, como articuladores de la presencia efectiva en campo.

Así, un cuerpo escénico es requerido como parte de un repertorio, por tanto es insertado en el espacio efectivo; su presencia se justifica en tanto es necesario como pieza repertorial, como recurso formal primario significativo y articulado. Este cuerpo abandonará el espacio narrativo (de cualquiera de las maneras mencionadas en el capítulo Categorías I, o mediante cualquier combinación de ellas) en la medida en que se vuelva contingente: deba ser expulsado del repertorio por saturarlo o por entorpecer las relaciones entre el resto de los elementos.

Del mismo modo, la irrupción de un cuerpo escénico conlleva la aparición de nuevas posibilidades narrativas: se abre lo presente en el discurso al juego

disposicional. Sin embargo, el exceso disposicional limita o anula dichas posibilidades, y el discurso se agota, requiriendo una nueva selección repertorial.

Se mencionaba en el capítulo Categorías I el paso de la narrativa del Modo de Representación Primitivo al Modo de Representación Institucional como proceso modal, en el sentido de que se entiende como un flujo dinámico insertado en los diferentes modos de relación: mientras en las narrativas correspondientes al MRP se tendía a los movimientos centrípetos, a la composición cerrada y a la linealidad, en el MRI se exploran posibilidades nuevas a través de la composición abierta, el movimiento centrífugo, la dispersión y la divergencia; el MRP propicia la generación y el asentamiento del repertorio, el MRI plantea el juego disposicional.

Motivación

La motivación es la justificación frente al discurso de cualquier evento presente en la obra de arte. No hay una relación biunívoca: esta justificación o razón de ser se da de manera transversal, es decir, varios elementos pueden tener la misma motivación, del mismo modo que un elemento puede responder a varias motivaciones.

Esta idea, procedente del Formalismo, cobra pertinencia en relación con una Estética Modal en tanto en cuanto categoría que da cuenta de los modos de acoplamiento.

Desde el Formalismo se proponen las siguientes motivaciones:

- 1- Motivación composicional (también llamada narrativa). Corresponde a los elementos necesarios para que exista el discurso, los eventos fundamentales de la obra de arte. Por ejemplo, las funciones de los personajes del cuento, la composición espacial de una pintura, los protagonistas de una película o las relaciones tonales estructurales de una sinfonía responden a una motivación composicional.

“Motivación compositiva. Su principio consiste en la economía y utilidad de los motivos. Los motivos particulares pueden caracterizar los objetos ubicados en el campo visual del lector (los accesorios) o bien las acciones de los personajes (los episodios). Ningún accesorio debe quedar sin prestar utilidad a la trama. Chéjov pensaba en la motivación compositiva cuando dijo que si al comienzo del cuento se dice que hay un clavo en la pared. el héroe deberá colgarse de ese clavo al final”.¹⁹⁴

Es decir, la motivación composicional da cuenta de los elementos del repertorio en relación con la necesidad (o contingencia) de los mismos para el relato (o discurso).

- 2- Motivación realista. Justifica la presencia de elementos que contribuyen a la creación de un universo verosímil o coherente. Por ejemplo, los “personajes satélite” de una obra de teatro, las explicaciones científicas de los relatos de ciencia ficción, la iluminación naturalista, la coherencia rítmica y la uniformidad tímbrica de una pieza musical.

“Motivación realista. De toda obra exigimos una ilusión elemental: por muy convencional y artificial que ella sea, debemos percibir la acción como verosímil. Este sentimiento de verosimilitud es extremadamente fuerte en el

¹⁹⁴ TODOROV, T. (1978) P. 213-214

lector ingenuo, quien puede llegar a creer en la autenticidad del relato y persuadirse de que los personajes existen realmente. Apenas terminada la *Historia de la revuelta de Puqachoo*, Pushkin publica *La hija del capitán* bajo la forma de memorias, añadiendo la siguiente nata final: "El manuscrito de Piotr Andréievich Griniov nos fue proporcionado por uno de sus nietos, quien se había enterado de que nos ocupábamos de un trabajo referente a la época descrita por su abuelo. Contando con la autorización de sus padres hemos decidido publicar el manuscrito mismo". Así se nos da la ilusión de que Griniov, sus memorias son auténticas, ilusión acreditada sobre todo por ciertos rasgos de la vida personal de Pushkin que eran conocidos por el público (sus investigaciones acerca de la historia de Pugachev), como también por el hecho de que las opiniones y convicciones manifestadas por Griniov no siempre coinciden con las del escritor. Para un lector más avisado la ilusión realista toma la forma de una exigencia de verosimilitud; perfectamente consciente del carácter inventado de la obra, él exige con todo una cierta correspondencia. Ni siquiera los lectores familiarizados con las leyes de la composición artística pueden sustraerse psicológicamente a esta ilusión. En este sentido, todo motivo debe ser introducido como un motivo probable dentro de la situación dada"¹⁹⁵.

Esta idea conjuga los elementos del repertorio, es decir, el modo de lo necesario / contingente, con las disposiciones, lo posible / imposible.

- 3- Motivación transtextual. Consiste en la referencia a códigos externos; los "homenajes" cinematográficos, las parodias, los *spin-off's*, las obras compuestas a partir de melodías populares, corresponden a una motivación transtextual.

¹⁹⁵ TODOROV, T(1978) P 215

La transtextualidad se compadece nuevamente con el modo de lo efectivo: un texto acontece efectivamente a través de otro.

Gerard Genette presenta cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad¹⁹⁶.

La intertextualidad es la presencia de un texto en otro. La forma más directa es la cita; el plagio es un modo algo más crítico de intertextualidad, así como la alusión o la paráfrasis.

“Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* 4 (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente talo cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ GENETTE, G (1989)

¹⁹⁷ GENETTE, G. (1989) p10

La paratextualidad es la relación entre el texto y textos circundantes que remiten, contextualizan, acotan o complementan el primero, como índices, notas al pie, anotaciones, acotaciones, etc.

“El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta (...), que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”¹⁹⁸.

La metatextualidad se da cuando un texto trata sobre otro texto o sobre sí mismo. La crítica, la teoría literaria, son ejemplos de metatextualidad.

La hipertextualidad es la relación entre dos textos, uno de los cuales (el hipertexto) deriva del otro (llamado hipotexto), mediante imitaciones (pastiche, caricatura, continuación) o transformaciones (parodia, travestimiento, trasposición).

“Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se *injerta* y en la determinación

¹⁹⁸ GENETTE, G. (1989) p11-12

negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* -y el *meta*-) o texto derivado de otro texto preexistente”¹⁹⁹.

La architextualidad consiste en la vinculación más amplia (generalmente implícita) entre textos a través de códigos estilísticos, genéricos o temáticos. La relación entre distintas novelas del mismo género es una relación architextual.

“Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”²⁰⁰.

¹⁹⁹ GENETTE, G. (1989) P14

²⁰⁰ GENETTE, G. (1989) P 13

4- Motivación artística. Responden a esta motivación los elementos formales o plásticos del discurso; existen tres casos particulares:

- a) Procedimiento de singularización. Consiste en mostrar un punto de vista particular interno a la obra (cámara en plano subjetivo, narración en primera persona...).
- b) Puesta al desnudo del procedimiento. Es la muestra manifiesta de un recurso técnico o de la presencia del autor: los efectos especiales, la cámara lenta, la iluminación artificial, la ruptura de la cuarta pared, la técnica instrumental no convencional, la distorsión visual o auditiva.
- c) Motivación de carácter paramétrico. Repetición de un esquema formal o narrativo que se inserta en el discurso creando un parámetro. Un tema con variaciones, una acción narrada desde varios puntos de vista, una estructura fractal, son ejemplos de elementos que responden a esta motivación.

La motivación artística (quizá el término, visto lo visto, no sea el más apropiado) hace referencia, pues, a la comparecencia de los elementos (repertorio) en virtud de sus disposiciones conformando un todo que es, efectiva o inefectivamente, que sedimenta de una manera (y no de todas las demás). Es decir, se ponen en juego todos los modos de relación, según el caso particular de que se trate: la singularización atañe más bien a lo posible; la puesta al desnudo del procedimiento, a lo necesario; la motivación de carácter paramétrico se refiere a lo efectivo.

3-Categorías modales en el bullerengue

La motivación en el baile cantado

En los bailes cantados, como en cualquier otra manifestación artística, cada elemento tiene su razón de ser, su justificación, responde a una motivación. Se aplicará al lenguaje de este género el esquema anterior de motivaciones, planteado en principio para el discurso narrativo.

- 1- Motivación composicional. Los elementos necesarios para el discurso son las voces, líder y coros, los tambores, alegre y llamador, y los bailadores. Además, para que exista una pieza de bullerengue son necesarias algunas condiciones: los códigos microformales identitarios de cada modo rítmico, la estructura en forma de “ritornello” o “rondó”, la relación a través del movimiento entre los bailadores y el tambor alegre y la presencia de este último como líder del discurso.

“Dentro del bullerengue existen tres aires representativos [...]. El más popular es el bullerengue sentao, con un reposo instrumental apto para que las cantadoras entonen largas y líricas frases, explotando si se quiere las entonaciones y registros; algunos con un sentido dramático de la vida y sus avatares. En esta corriente la principal impulsora es Etelevina Maldonado. El fandango utiliza las onomatopeyas con la cantadora en un formato similar al sentao codificados en una métrica ternaria. Es una variante rítmica ágil para que se luzcan los bailarines. Es necesario definir que este subgénero del bullerengue constituye a su vez la denominación genérica de todos los bailes cantados llamados precisamente fandangos de lengua. Las cantadoras de Arboletes, Antioquia, son diestras manejando esta especial

variante rítmica. En cambio el tercer aire, llamado chalupa maneja un tiempo rápido, ágil y apto para jolgorios, en donde el alegre soporta la estructura rítmica y es figura preponderante, mientras que la cantadora 'construye' versos más cortos, o frases centelleantes, de menor contextura que los tradicionales versos octosílabos²⁰¹.

La forma de rondó o ritornello consiste en la alternancia de dos secciones, la estrofa y el estribillo, manteniendo algún tipo de vinculación melódica, rítmica o tonal, según el estilo (la diferencia entre rondó y ritornello estriba precisamente en la distribución tonal de los estribillos). Como en la mayoría de los cantos tradicionales, el bullerengue inicia con una estrofa que, en sus repeticiones, varía la letra, pero no la melodía (aunque existen excepciones), alternada con un estribillo (en algunos casos puede haber dos o incluso tres) que permanece invariable a lo largo de todo el tema.

Estrofa (A) – Estribillo (B) – (A) – (B) - ...- (A) - (B) – CODA

Estrofa (A) – Estribillo (B1) – (A) – (B1) - ...- (A) - (B2) – (A) – (B2) - ... - (A) – (B1) -... – CODA

La coda consiste en una repetición (es habitual que se realice a un tempo más lento) de la estrofa o de uno de los estribillos seguida por una célula rítmica conclusiva de los tambores.

2- Motivación realista. Las características locales de la interpretación de cada uno de los modos rítmicos, así como los movimientos dancísticos y la tonada, contribuyen a la verosimilitud y coherencia de la representación.

²⁰¹ Minski, Samuel. (2008) P. 38-39

“También se encuentran relatos en los que se destacan las especificidades locales, es decir, la forma en que cada grupo en representación de su municipio interpreta el bullerengue de manera diferente; mientras que otras versiones hablan de un elemento común que caracteriza al bullerengue de Urabá: la alegría con la cual se ejecuta esta expresión cultural. En términos prácticos, es posible ver cómo esta alegría se traduce en la interpretación de algunos ritmos de forma más rápida que en otras poblaciones y la mayor expresividad, y movimiento en el momento del baile. Esta forma de interpretar el bullerengue contrasta con el deje triste, melancólico y lento que tiene esta manifestación en la zona de Bolívar “[...] Tradicionalmente se han tenido definidos unos roles de género que responden a las dinámicas y los ‘diálogos’ que se dan en medio de la manifestación. Así, se espera que la voz líder sea una mujer, la cantadora, quien entabla un diálogo que podría verse como amoroso con su compañero de escenario, intérprete del tambor, hombre por supuesto, el tamborero. Estas dos figuras constituyen los papeles protagónicos en la escena. Al mismo tiempo, entran en el juego los bailarines, pareja hombre-mujer; la bailadora dejándose llevar por el llamado del tambor, siendo seducida por su embrujo, y el bailarín coqueteándole a la bailadora y tratando de alejarla de los encantos del tambor”²⁰².

- 3- Motivación transtextual. Las principales referencias transtextuales se dan a través de la letra (se suelen emplear referencias a temas ya existentes, o a expresiones lingüísticas tradicionales), así como de los motivos dancísticos (por el origen conceptual de los mismos, basado en la dificultad de los movimientos físicos realizados por los esclavos).

²⁰² SILVA RAMÍREZ, L. M. (2017)

“Para las comunidades africanas de las cuales fueron sacados los hombres y mujeres esclavizados traídos a América, la tradición oral contenía la información que permitía establecer comunicación dentro de un sistema simbólico compuestos por vivos y muertos. Así la palabra, el gesto y el icono eran los soportes de la memoria colectiva. Servían para transmitir el conocimiento sobre las ciencias naturales, la religión, la sabiduría, la historia, los saberes y oficios, y la recreación”²⁰³.

4- Motivación artística. Entre los elementos plásticos, destacan los determinados por la lírica, las características tímbricas de los tambores y el vestuario.

²⁰³ BENÍTEZ FUENTES, E. (2006) [Consulta: viernes , 6 de julio de 2018]

TRANSTEXTUALIDAD

	Intertextualidad	Paratextualidad	Metatextualidad	Hipertextualidad	Architextualidad
Literatura	Referencias, citas, plagio	Índices, notas al pie...	Crítica, teoría literaria	Parodia, obras derivadas, continuaciones	Códigos genéricos
Discurso escénico / narrativo	Citas, personajes de otras obras...	Acotaciones, marcadores locutivos, dramatis personae	Teatro dentro del teatro	Parodia, obras derivadas, continuaciones, versiones, precuelas, secuelas---	Códigos genéricos o temáticos
Discurso musical	Referencias temáticas, homenajes	Agógicas, dinámicas, articulaciones	Música autorreferencial, deconstrucción de temas, conciertos didácticos...	Tema con variaciones, obras derivadas	Características genéricas, códigos estilísticos y estructurales
Bullerengue	Versos tradicionales, repiques recurrentes	Llamados entre voces (voz líder-tambor, voz líder-respondonas, respondonas entre sí...)	Referencias a la propia Interpretación, guapirreo	Continuaciones, transformaciones musicales o líricas, versiones	Aire, códigos de contexto

Las narraciones orales, tal y como plantea Milman Parry ²⁰⁴, exigen al narrador, al bardo o trovador, un complejo ejercicio de la memoria, para el cual se siguen universalmente unas pautas de acción basadas en la transtextualidad. Es habitual que los relatos se estructuren según patrones fónicos o morfosintácticos que posibilitan esa retención, así como la modificación del discurso con fines performativos.

“En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta recepción oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo el ‘ayudante’ del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad , y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica”²⁰⁵.

Este tipo de estructuras está presente en el baile cantado, a pesar de que en la actualidad la composición es fijada por la escritura, lo cual genera un lenguaje de patrones que constituyen uno de los principales rasgos definitorios del género, así como de las variantes regionales y locales.

²⁰⁴ PARRY, M. (1952)

²⁰⁵ ONG, W. J. (1987). P.41.

SI SE QUEMA EL MONTE (fandango)
(Etelvina Maldonado)

**Pregón: Si se quema el monte, Déjenlo quemá,
Que la misma cepa, Vuelve a retoñá**

**Coro: Si se quema el monte, Déjenlo quemá,
Que la misma cepa, Vuelve a retoñá**

Tambolero de mi vida,
Prenda de mi corazón;
Aquí tienen a Etelvina,
Que te llama la atención.

**Coro: Si se quema el monte, Déjenlo quemá,
Que la misma cepa, Vuelve a retoñá**

¡Ay, no sé que tiene mi pecho
Que la voz no me alevanta,
Se parece a la sirena
Cuando de mañana canta.

**Coro: Si se quema el monte, Déjenlo quemá,
Que la misma cepa, Vuelve a retoñá**

Anoche cuando te ví
Me pareció que e' bonita,

Y hoy que amaneció
Por ti yo pierdo la vista.

**Coro: Si se quema el monte, Déjenlo quemá,
Que la misma cepa, Vuelve a retoñá**

Cuando quise, no quisiste
Que eras mi pena y mi gloria,
Y ahora que querés
Otro reina en mi memoria.

**Coro: Si se quema el monte, Déjenlo quemá,
Que la misma cepa, Vuelve a retoñá**

Muchachita de mi vida
Prenda de mi corazón,
Aquí tienes a esta negra

Coro: Que les llama la atención.

Se observa intertextualidad en la presencia de versos “pertenecientes a la tradición”, esto es, motivos o fragmentos líricos de origen desconocido, que constituyen referencias a narraciones ancestrales, refranes, etc.:

¡Ay, no sé que tiene mi pecho
Que la voz no me alevanta,
Se parece a la sirena

Cuando de mañana canta.

Este tema suele ser interpretado por varios cantadores que efectúan el ya explicado “quite” de verso, en el que suelen alternar este tipo de motivos intertextuales con fragmentos improvisados. Es decir, acontece en esta práctica la hipertextualidad.

La voz no me levanta (Sentao)

Febe Merab Córdoba

No sé qué tiene mi pecho
que la voz no me levanta

Voz líder: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Se parece a una sirena
cuando de mañana canta

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Yo le dije al Dios del cielo
protegiera a mi madre santa

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Tengo un dolor en el pecho
y un gran nudo en mi garganta

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Ay, el día en que yo me muera
no quiero llanto de nadie

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

La que tenía que llo'ra'me
ya murió y era mi madre

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

No me levanta el bullerengue
no me levanta, mi tamborero

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Madre mía, ¿por qué te fuiste
si tu eras lo primero?

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Mi madre me dio un consejo
yo no lo quise coger

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Después de mi madre muerta
del consejo me acordé

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Dale duro, tambolero
que ahora es que vamos a ve'

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Ahora, que ha muerto mi mamá
ahora solo me queda usté'

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Ay, mi madre se murió
ahora se verán mis faltas

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

Ninguno le tapa a otro
lo que su madre le tapa

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me levanta

No sé qué tiene mi pecho
que la voz no me levanta

Coro: Ahé, ahé, que la voz no me alevanta

Se parece a una sirena
cuando de mañana canta.

Además de la intertextualidad en relación con los versos “de la tradición” (ya en el propio título aparece), se manifiesta la paratextualidad: en el mencionado título y en la referencia directa al tamborero. El guapirreo explícito en el coro da lugar a la metatextualidad.

Maximiliano Trapero explica las variaciones planteadas por Menéndez Pidal en la transmisión del poema oral:

“Existe en la transmisión del poema narrativo tradicional una permanente tensión entre la fidelidad a la memoria del modelo aprendido y las variaciones propias (consustanciales) de la re-creación de ese «texto». Esas variantes pueden ser de cuatro tipos, según explicó el mismo Menéndez Pidal precisamente en el primero de sus dos estudios que estamos valorando aquí [(1961: 18-19)]:

a) variantes de expresión, que son las más frecuentes y características, propias de cada «usuario» en cada recitación, pero que no pasan de esa circunstancia momentánea, pues no se tradicionalizan (o muy raramente lo hacen);

b) variantes por descuidos o libertades de la memoria, tales como la omisión de versos, el trueque en el orden de éstos, las contaminaciones entre varios romances o motivos folclóricos, etc.; éstas variantes sí llegan a tradicionalizarse si son afortunadas;

c) variantes de retoque, como son las modificación del sentido de un verso, la adicción de versos para explicitar mejor una secuencia, la creación de detalles para hacer más vivo el relato, etc.; suponen estas variaciones un primer «autor» que improvisa, o más bien medita y elabora su retoque, por lo que si esos retoques son afortunados se tradicionalizan; y

d) variantes de refundición, que alteran la estructura del relato y producen una versión nueva del poema; suponen un «autor» que no improvisa sino que reelabora el poema; pueden hacerse tradicionales (menos ahora, pero sí en época antigua cuando el romancero vivía entre gentes «cultas», como es el caso de varios romances trovadorescos de Encina, de Lope, etc.)²⁰⁶.

Estas modificaciones se presentan en la transmisión oral del baile cantado en los distintos niveles textuales: lírica, música y danza.

Las variantes de expresión se dan, en cada interpretación, en los llamados intervocales (vóz líder/coro/tambores), así como en el guapirreo y el lereo. Los repiques del tambor respondiendo a estos llamados también constituyen una variante de expresión; la consecuencia que dichos repiques tiene en las líneas de baile representa otra dimensión de este tipo de variación.

Las libertades de la memoria o descuidos tienen impacto en la parte lírica del baile cantado. A partir de tales libertades o descuidos han llegado a modificarse

²⁰⁶ TRAPERO, M. (2006).

las letras de los temas hasta el punto de perderse el sentido original de los mismos.

Tal es el caso de “Lloraba Patricia Julia”, que en su versión original dice:

“En esta fecha de hoy
lo llevarás anotado
no será un papel sellado
a tus manos llegará”

[Febe Merab, Tonada - Patricia Julia \(Etelvina Escorcía\)](#)

Y en una de las versiones transformadas:

“En el café no ha de morir
lo llevarás anotado
no será un papel sellado
a tus manos llegará”

[Adaymú - Patricia Julia - YouTube](#)

Los retoques y refundiciones constituyen los principales casos de variaciones locales: en el primer caso, las técnicas melódicas e instrumentales y las particularidades articulativas y dancísticas se adaptan a la “tradición” de las cantadoras, los tamboreros y los bailadores de la región. Del mismo modo, las

expresiones vocales tradicionales experimentan modificaciones según el imaginario social de cada pueblo. En el caso de las refundiciones, se experimenta, por ejemplo, la alteración del orden de las estrofas, o la importación de versos procedentes de otros poemas, lugares e incluso géneros.

En las interpretaciones tradicionales en “rueda” con quite de verso, quite de baile y quite de tambor, estas variaciones constituyen un caso paradigmático de difusión, entendida como modalidad de transculturación.

VALORES I: Valores de estrato

Introducción

Si los estratos presentan el mundo tal y como es, y las categorías permiten el acceso al mismo por parte del entendimiento, los valores dan cuenta de cómo es posible operarlo. Es decir, cómo, en la medida de lo que se entiende a partir de lo que hay, se puede intervenir: se hacen cosas.

En la experiencia estética, el acoplamiento estético con el medio homogéneo se da, simultánea y sucesivamente, en los distintos niveles que sitúa la visión por estratos. De este modo, el contemplador – sujeto de la experiencia, se vincula con la parte material, con la interacción elemental, con las sensaciones y reflexiones subjetivas, con el valor referencial y simbólico... constituyéndose la experiencia a partir del tránsito entre estas distintas capas. De esta manera, la mirada para el valor estético se inserta en todos los estratos, posibilitando la vinculación en mayor o menor medida con cada uno de ellos.

1-Valores y estratos del discurso

Resulta pertinente en este trabajo vincular las posibilidades axiológicas con las ontológicas, esto es, establecer una correspondencia entre valores y estratos o entre valores e interfaces. En el caso de la música (en sentido amplio), la primera de estas posibilidades arroja las siguientes relaciones:

Estrato inorgánico (timbre): los valores que se compadecen con este estrato serían la calidad tímbrica, la belleza del sonido, la calidad en la ejecución instrumental y el modo de articulación.

Estrato orgánico (ritmo): valores como la proporción, el contraste, el equilibrio, el orden...

Estrato psíquico (melodía): aquí se sitúan valores como la coherencia, la afinación y la polarización melódica.

Estrato social-objetivado: coherencia, contraste, riqueza armónica, tonalidad, modalidad.

Jordi Claramonte²⁰⁷ plantea la correspondencia entre los valores como intervención en el mundo con el cuadro de necesidades y satisfactores propuesto por Manfred A. Max-Neef²⁰⁸. Según el chileno, existen nueve necesidades axiológicas universales, que afectan a todos los seres humanos, independientemente del contexto social, cultural, geográfico o temporal en el que se sitúen. Para resolver dichas necesidades se recurre a los satisfactores,

²⁰⁷ CLARAMONTE, J. (En prensa)

²⁰⁸ MAX-NEEF, M. (1998).

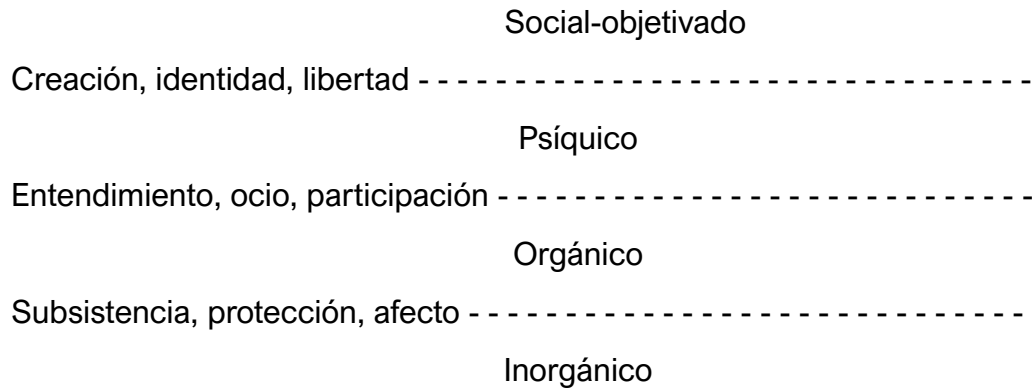
que sí actúan en función de un contexto y, por tanto, varían a lo largo del tiempo y de un lugar a otro. Estas necesidades axiológicas son: subsistencia, protección afecto, entendimiento, ocio, participación, creación, identidad y libertad.

“Las necesidades humanas pueden desagregarse conforme a múltiples criterios, y las ciencias humanas ofrecen en este sentido una vasta y variada literatura. En este documento se combinan dos criterios posibles de desagregación: según categorías existenciales y según categorías axiológicas. Esta combinación permite operar con una clasificación que incluye, por una parte, las necesidades de Ser, Tener, Hacer y Estar; y, por la otra, las necesidades de Subsistencia, Protección, Afecto, Entendimiento, Participación, Ocio, Creación, Identidad y Libertad”²⁰⁹.

La propuesta de Jordi Claramonte²¹⁰ da cuenta de la situación de estas necesidades en tres niveles distintos, que corresponden a las interfaces entre los pares de estratos. De este modo, entre lo inorgánico y lo orgánico, entre lo material y lo corporal, se sitúan las necesidades de subsistencia, protección y afecto. Entre lo orgánico y lo psíquico (subjetivado), las necesidades de entendimiento, ocio, participación. Y entre lo psíquico y lo social, la libertad, la creación y la identidad:

²⁰⁹ MAX-NEEF, M, (1998) P.41

²¹⁰ CLARAMONTE, J. (En prensa)



Cabe mencionar que, además de la dimensión axiológica, Max-Neef propone la dimensión existencial, según la cual las necesidades se clasifican en los ámbitos de ser, estar, hacer y tener. Esta visión es trasladable a una clasificación ontológica que permite insertar verticalmente los ámbitos necesarios en relación con los grados de autonomía: lo automático, lo autopoietico, lo autónomo y lo autotélico.

A su vez, según el cubrimiento de estas necesidades, los satisfactores pueden ser destructores, pseudosatisfactores, inhibidores, satisfactores singulares o satisfactores sinérgicos.

Los satisfactores destructores pretenden suplir una necesidad determinada, pero en el propio proceso imposibilitan la sostenibilidad de la satisfacción de dicha necesidad y dificultan la de otras. Los pseudosatisfactores generan una falsa sensación de satisfacción de una necesidad. Los inhibidores satisfacen una necesidad, pero dificultan la satisfacción de otras. Los satisfactores singulares solucionan una necesidad sin afectar a las demás. Los satisfactores sinérgicos satisfacen una necesidad al mismo tiempo que estimulan la satisfacción de otras.

Jordi Claramonte²¹¹ relaciona la idea de “mirada para el valor” con una clasificación botánica de los valores (en relación con los tipos de meristemas²¹²) en altos, anchos y profundos. Así, se entienden los valores altos como aquellos a los que se accede individual o subjetivamente en grado superlativo (se relacionan con el modo de lo posible, con las disposiciones); los valores anchos son tendientes a la colectividad, a la compartición, compadeciéndose más bien con los repertorios, el modo de lo necesario (dan cuenta de la necesidad de estructurar el modo de relación – o el modo de ser); los valores profundos o enraizantes son los que asientan el modo de hacer, los que permiten un anclaje con la tradición, con la cultura, con el paisaje: se encuentran en el ámbito de lo efectivo.

En relación con la propuesta de Max-Neef, los valores profundos se situarían en torno a las necesidades de subsistencia, protección y afecto; los valores anchos tendrían que ver con las necesidades de entendimiento, ocio y participación; y los valores altos se vincularían con las necesidades de creación, identidad y libertad.

Un valor alto lo constituiría, de esta manera, la creatividad artística, entendida como capacidad generativa individual. Un ejemplo de valor ancho se encuentra en el conocimiento técnico-interpretativo. Por su parte, la simetría o la consonancia serían valores profundos o enraizantes.

²¹¹ CLARAMONTE, J. (En prensa).

²¹² Los meristemas son las partes de la planta donde se produce el crecimiento debido a un proceso de mitosis celular.

Dominio del entorno

Siguiendo los planteamientos de Ortega y Gasset acerca del dominio del entorno (ver capítulo Estratos II), la relación de poder es consecuencia, necesariamente, de una aprehensión de dicho entorno (o de las relaciones entre individuos); es decir, hay una categorización previa que jerarquiza la comprensión y la acción sobre dicho entorno. Este ejercicio colectivo de intervención del entorno es una articulación de modos de satisfacer las necesidades, una máquina de satisfactores.

En sociedades basadas en la reciprocidad (no en la redistribución, como se explicará a continuación), se dan este tipo de condiciones, tal y como expone el antropólogo Marvin Harris en relación con comunidades primitivas:

"La reciprocidad es una forma de intercambio económico que se adapta principalmente a condiciones en las que la estimulación de un esfuerzo productivo extra intensivo tendría un efecto adverso para la supervivencia del grupo. Estas condiciones están presentes entre algunos cazadores y recolectores como los esquimales, semai y bosquimanos, cuya supervivencia depende totalmente del vigor de las comunidades naturales de plantas y animales existentes en su hábitat. Si los cazadores ponen en práctica de repente un esfuerzo concertado para capturar más animales y arrancar más plantas, corren el riesgo de deteriorar permanentemente el aprovisionamiento de caza en su territorio. [Richard] Lee descubrió, por ejemplo, que los bosquimanos trabajaban para su subsistencia sólo de diez a quince horas por semana. Este descubrimiento destruye eficazmente uno de los mitos de pacotilla de la sociedad industrial: a saber, que tenemos más tiempo libre en la actualidad que antes. Los cazadores y recolectores primitivos trabajan menos que nosotros, sin la ayuda de ningún sindicato,

porque sus ecosistemas no pueden tolerar semanas y meses de un esfuerzo extra intensivo. Entre los bosquimanos, las personalidades stajanovistas que van de un lado para otro convenciendo a amigos y parientes para que trabajen más prometiéndoles un gran festín, constituirían una clara amenaza a la sociedad. Si consiguiera que sus seguidores trabajasen como los kaoka durante un mes, el bosquimano que aspira a convertirse en «gran hombre» exterminaría o ahuyentaría a millas de distancia a toda la caza, con lo que su pueblo moriría de hambre antes de finalizar el año. De ahí que entre los bosquimanos predomine la reciprocidad y no la redistribución y que el mayor prestigio corresponda al cazador seguro y discreto, que nunca se jacta de sus hazañas y que evita cualquier insinuación de que hace un regalo cuando divide el animal que ha matado"²¹³.

En cualquier comunidad que funcione bajo la reciprocidad, esta manera de organizar el trabajo favorece la adopción de satisfactores sinérgicos, ya que la obtención de alimentos, por ejemplo, además de satisfacer la necesidad de subsistencia, fomenta la participación y el entendimiento, y asigna a cada individuo una función con respecto a los demás, lo que otorga identidad frente al grupo; además, al no haber un individuo o grupo de individuos que se beneficie en mayor grado, el trabajo y sus consecuencias son bienes comunes: todos contribuyen a la comunidad. Por otro lado, estas prácticas constituyen satisfactores endógenos (autopoiéticos, se adoptan por la propia comunidad, sin una instancia externa que lo organice) y solidarios (horizontales, puesto que no se imponen desde una superioridad jerárquica).

Harris continúa explicando que las sociedades realmente igualitarias están basadas este sistema, que consiste básicamente en un intercambio económico

²¹³ HARRIS, M. (1995) p89-90

entre individuos en el que ninguno especifica qué es lo que espera recibir como recompensa ni cuándo lo espera. De hecho, un individuo o grupo de individuos puede recibir mercancías o bienes de otro durante un tiempo prolongado sin que se afecten las relaciones; pero no se puede considerar como un regalo: subyace la obligación de corresponder.

Para observar reciprocidad es necesario que no exista dinero, y que no se puedan comprar ni vender mercancías ni servicios. En realidad, en estas comunidades recíprocas no existe la propiedad privada, ya que nadie posee nada, todo es común, incluidos los trabajos y sus frutos.

"Podemos decir si un estilo de vida se basa o no en la reciprocidad sabiendo si la gente da o no las gracias. En sociedades realmente igualitarias, es de mala educación agradecer públicamente la recepción de bienes materiales o servicios. Por ejemplo, entre los semai de Malaya central, nadie expresa nunca gratitud por la carne que un cazador distribuye en partes exactamente iguales entre sus compañeros. Robert Dentan, quien ha vivido con los semai, descubrió que dar las gracias era de muy mala educación ya que sugería o bien que uno calculaba el tamaño del trozo de carne recibido, o bien que se estaba sorprendido por el éxito y generosidad del cazador"²¹⁴.

En cambio, en los sistemas basados en la redistribución, los bienes (alimentos, objetos de valor...) se entregan a una figura detentora de autoridad, quien los divide y vuelve a distribuir. Inicialmente, este proceso iba ligado a prácticas estacionales: se almacenaban los alimentos cuando abundaba la caza y la recolección. Estas ocasiones se festejaban entre varias comunidades; para repartir de forma igualitaria entre un grupo más numeroso, se recurría a los

²¹⁴ HARRIS, M (1995) p.87

miembros de más edad para que estableciesen equitativamente las porciones. En este caso, la figura de autoridad queda determinada por el factor de la edad, no hay miembros que la ganen por méritos, ni quien la codicie por inalcanzable, pues todos la van a ejercer en uno u otro momento. Otro modo de hacerse detentor de autoridad es adquirir prestigio a través del trabajo: pronto quienes más trabajan y motivan a sus compañeros a trabajar se hacen acreedores del afecto de la comunidad, tanto más cuanto que son ellos quienes ejercen la mayor generosidad, al ceder para los demás lo mejor de cuanto se recolecta, se caza o se obtiene por medio de cualquier labor. La recompensa por ese esfuerzo superior reside en la admiración por parte de los compañeros.

La primera consecuencia de este método es la aparición de individuos que desean obtener prestigio y admiración por parte del resto de su comunidad, lo que provocará que compitan entre sí. En comunidades primitivas, la forma más habitual de competencia es la organización de festines y banquetes, en los cuales cada aspirante a “gran hombre admirado” tratará de sobresalir sobre los demás regalando a toda la comunidad grandes cantidades de comida y objetos de valor; en principio, él se quedará con las sobras del festín. Pero los rivales no se quedarán atrás, de forma que cada cual, ayudado por sus amigos y partidarios, tratará de organizar un mayor banquete. Dichos amigos y partidarios participarán animados por la expectativa de los regalos que recibirán. De hecho, el “gran hombre” solamente mantendrá esta condición mientras siga siendo capaz de redistribuir grandes cantidades de comida y bienes, siempre en mayor medida que sus rivales; los partidarios de cada uno de ellos deberán trabajar cada vez más duramente para ello. La siguiente consecuencia de este sistema es que estos amigos y partidarios trabajan a las órdenes del “gran hombre”, a quien no sólo deben admiración y respeto, sino

también obediencia²¹⁵. De este modo, tal y como señala Ortega²¹⁶, se produce la sustantivación del poder, en pos de una trascendencia del individuo.

En este tipo de comunidades, la presencia de satisfactores sinérgicos queda limitada frente a los singulares e incluso frente a los pseudosatisfactores: el trabajo individual no persigue un bien común, sino una recompensa específica, por lo que las acciones sinérgicas y colectivas cobran carácter singular y vertical (puesto que hay una figura de autoridad). De esta manera, aunque se pretende satisfacer diversas necesidades a través del trabajo común, el resultado final es que la acción del satisfactor cubre las necesidades de un individuo o grupo distinto del que las lleva a cabo.

La voluntad de enriquecimiento lleva a la proliferación de satisfactores destructores o inhibidores, como la sobreexplotación de recursos naturales, o la acumulación de bienes perecederos; es común que estos satisfactores correspondan a acciones impuestas por entidades externas a la comunidad que las genera, es decir, que sean exógenos (y habitualmente verticales).

Por otro lado, es importante mencionar que las necesidades no se plantean exclusivamente como carencia, sino como potencialidad²¹⁷. Esto implica que los satisfactores no se limitan a “colmar” o “saciar”, sino que, al mismo tiempo que suplen los vacíos correspondientes, es decir, completan determinados acoplamientos, posibilitan la compleción e incluso actualizan la generación de otros.

²¹⁵ HARRIS, M (1995) p79-80

²¹⁶ MEDINA RUBIO (1975)

²¹⁷ MAX-NEEF, M (1998) p. 49

Jordi Claramonte presenta, en relación con los estratos de lo inorgánico, lo orgánico, lo psíquico y lo social objetivado, los valores respectivos de lo útil, lo agradable, lo emocionante y lo sublime²¹⁸. Se da una distribución, una sístasis en la valoración de estos niveles cuando en la experiencia estética se suspende la vinculación con uno de los estratos y se pasa a otro: es el caso de algo que deja de parecer útil para producir sensación de agrado o emoción; o, en otro caso, tras la emoción, se produce una sensación de trascendencia, o un distanciamiento que permite vislumbrar lo interesante de una composición o una codificación.

Se propone a continuación una representación esquemática de valores, necesidades y estratos en distintos modos de discursos multitextuales.

Cultural-objetivado - - - - - armonía - - - - - tonalidad, modalidad, riqueza armónica, contraste

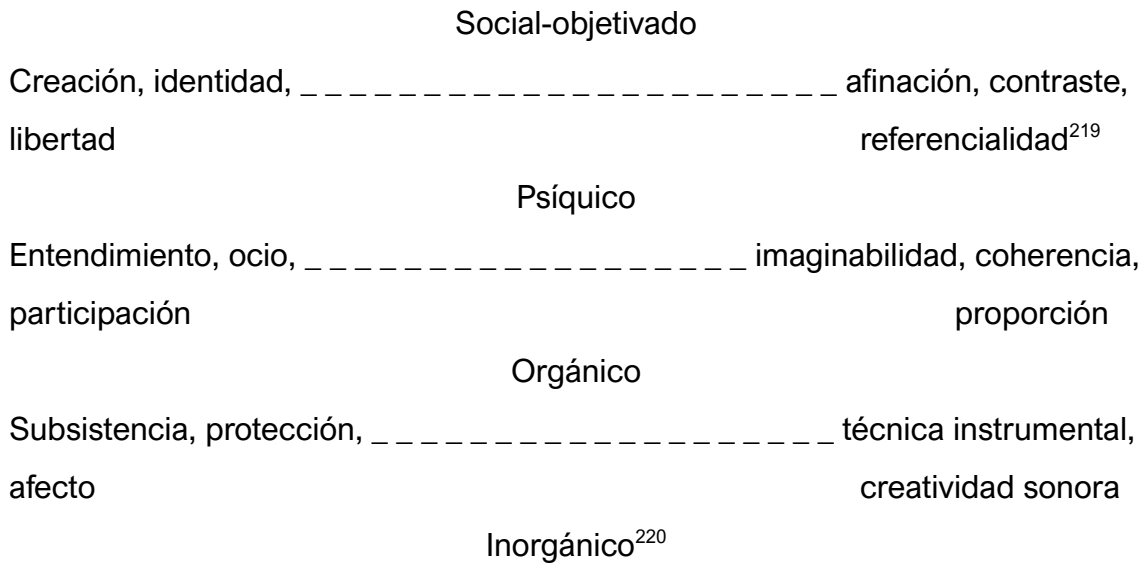
Psíquico - - - - - melodía - - - - - polarización, coherencia, afinación

Orgánico - - - - - ritmo - - - - - orden, equilibrio, proporción

Inorgánico - - - - - timbre - - - - - calidad tímbrica, articulación, belleza sonora

²¹⁸ CLARAMONTE, J. (En prensa) p220

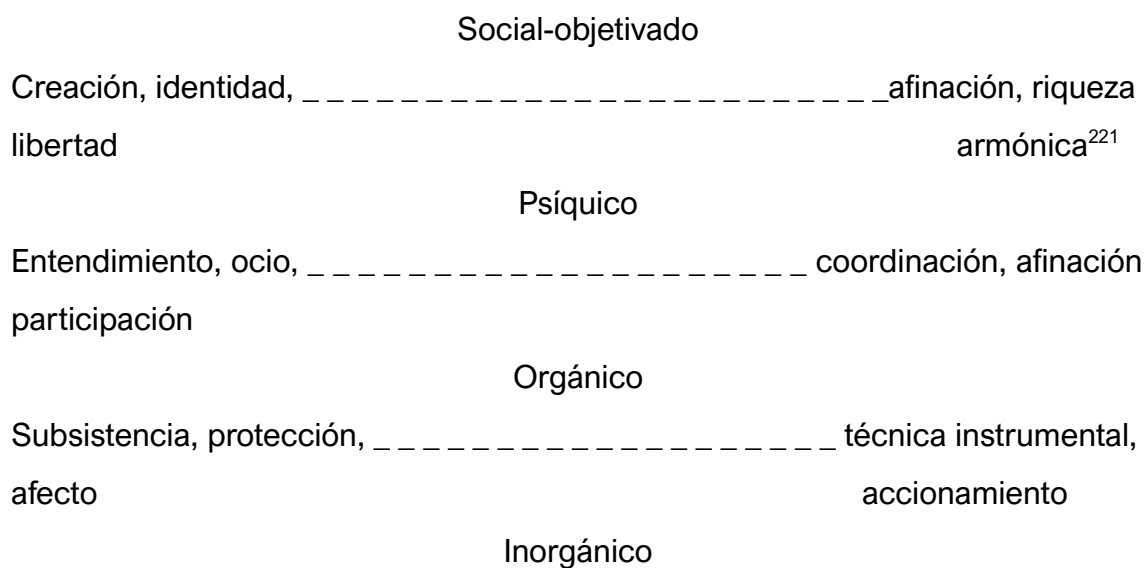
Por otro lado, el esquema de relación con las interfaces se muestra como un entramado más complejo de acoplamientos:



²¹⁹ La referencialidad se entiende como la capacidad de hacer referencia o de ser referenciado; esta idea implica la objetivación a partir de la intersubjetividad, así como la compartición de códigos conceptuales o contextuales.

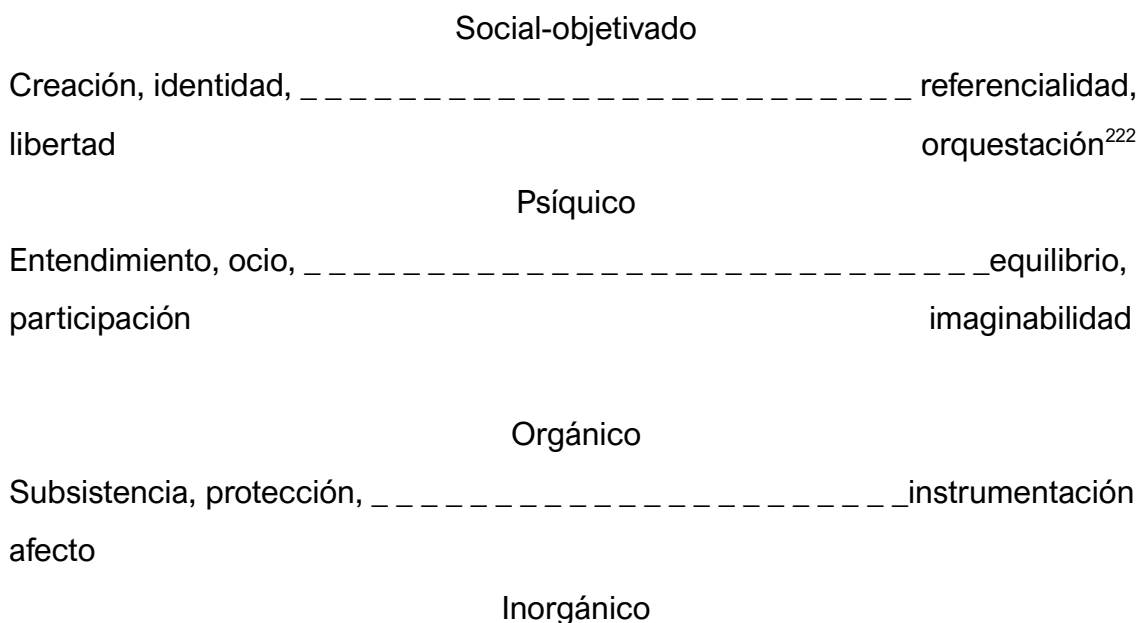
²²⁰ CLARAMONTE, J.(En prensa)

En esta representación se mencionan solamente algunos de los valores asociados a cada una de las interfaces de forma general, pero se puede aplicar el esquema a cada forma de aproximación al discurso musical; así, en la interpretación instrumental, se darían las siguientes conexiones:

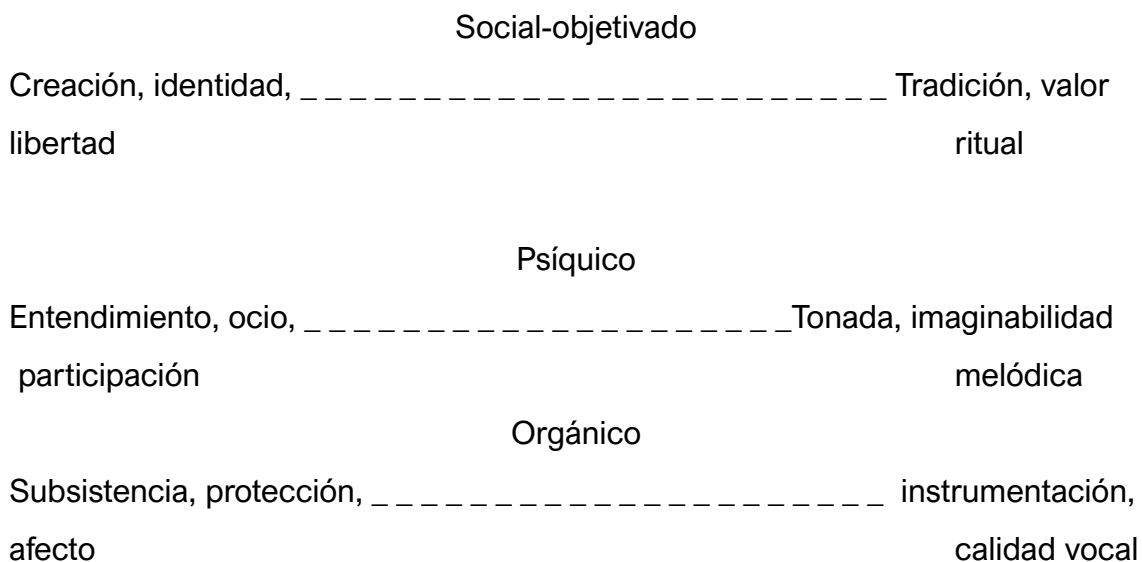


²²¹ La idea de riqueza armónica hace referencia a la presencia efectiva y audible de sonidos armónicos en la ejecución instrumental, de manera que el timbre resultante sea lo más definido posible.

En la composición, se propone este esquema:



Y en el bullerengue:



²²² La orquestación es la distribución funcional de los recursos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos por instrumentos o grupos de instrumentos. La instrumentación es la selección específica de los instrumentos que se van a emplear en una obra.

Inorgánico

En cualquier discurso narrativo, los estratos comparecerán dando cuenta de los distintos niveles ontológicos, situando los elementos correspondientes a cada uno de ellos en un orden de importancia o un grado de presencia: en función del tipo de narración que se dé (por ejemplo, según el género), se presentarán unos estratos con mayor relevancia que otros. Por ejemplo, en la música del clasicismo, como se ha explicado, el estrato psíquico (correspondiente a la melodía) y el social-objetivado (correspondiente a la armonía) detentan más importancia que el orgánico (ritmo); del mismo modo las películas de acción suelen otorgar más importancia a los estratos inorgánico y orgánico que al psíquico y al social-objetivado²²³.

²²³ CLARAMONTE, J. (En prensa)P.107

2-Funciones de la música en el discurso multitextual / Necesidades y satisfactores

Funciones y estratos

Atendiendo a la estructura temática de este documento, es pertinente establecer una correspondencia entre el concepto funcional de la música y el nivel de aproximación ontológica, esto es, cómo está operando en relación con lo que hay en el discurso: la vinculación entre la música y los estratos (insístase en la idea de estratos en el discurso, no específicamente en la música).

En relación con lo inorgánico, se establece el vínculo funcional entre la música y los existentes del discurso narrativo: lugares, características físicas, recursos materiales (un movimiento de cámara, una iluminación), objetos...

El estrato orgánico es intervenido a través de la relación con la acción o, en general, con la ordenación espaciotemporal: el acompañamiento de la acción, la descripción de un espacio (creación de atmósferas), el distanciamiento a través del movimiento (mickey mouse music), etc. Uno de los casos fundamentales de esta relación es la continuidad espaciotemporal.

Cuando la música se vincula con un personaje o con un suceso de la narración, interviene sobre el estrato psíquico; esto ocurre en la función de definición de personajes, en el acompañamiento narrativo de líneas de significación (por ejemplo, una línea de pensamiento), la generación de sensaciones subjetivas (expectativa, suspense).

El estrato social-objetivado acontece en la codificación de los signos: el establecimiento de las relaciones simbólicas (como los códigos geográficos, temporales o de contexto), la ambientación o el distanciamiento narrativo a través de las referencias culturales o contradicciones narrativas.

Del mismo modo que los satisfactores, las piezas musicales o, mejor dicho, las unidades discursivas musicales, inciden de distintos modos en las funciones que cumplen frente al discurso, pudiendo establecerse un paralelismo en los mecanismos de acción de ambos conceptos. Es decir, dado que una de estas unidades musicales resuelve una necesidad discursiva, puede funcionar como satisfactor destructor, como inhibidor, como pseudosatisfactor, como satisfactor singular o como satisfactor sinérgico.

La mayor parte de las unidades musicales del discurso escénico funcionan como satisfactores sinérgicos: cumplen una función principal y contribuyen a otras. Por ejemplo, las músicas que emiten códigos geográficos, temporales o contextuales, suelen servir, además, para ambientar; la música que define a un personaje puede producir también distanciamiento... Sin embargo, también pueden cumplir específicamente una función (hay música que solo ambienta, por ejemplo), incluso generar “disfunción”: se propone este término para definir el efecto de los pseudosatisfactores, y de los satisfactores destructores e inhibidores en el discurso escénico y narrativo a través de la música. Son ejemplo de esta idea las piezas musicales que no cumplen su función en relación con la narración, las que generan confusión o las que pretenden solucionar problemas narrativos en otro nivel textual. Según esto, la llamada “disfunción” sería un caso fallido de satisfactor.

Se puede observar también esta relación con respecto a la satisfacción de necesidades según los estratos: una música será sinérgica cuando, además de vincularse con un estrato, contribuya a reforzar los demás. Si la música solo se vincula con un estrato, sin afectar a los demás, funcionará como satisfactor singular. Cuando, al vincularse con un estrato determinado, genera confusión en otros o los desvirtúa, actúa como inhibidor. Del mismo modo, puede reforzar momentáneamente un estrato, pero de manera que quede saturado, lo cual constituiría un pseudosatisfactor o un satisfactor destructor. Así, se entienden los satisfactores en relación con los estratos como los procesos discursivos que determinan la sístasis. En el capítulo siguiente, Valores modales, se tratará esta “sístasis modal”, la transición de una distribución estructural a otra según los modos de relación funcional intertextual.

De este modo, las funciones de la música vinculan pares de estratos adyacentes, situándose en las interfaces, al nivel de las necesidades axiológicas: una música que relaciona existentes con acciones (que contribuye a generar ritmo, por ejemplo), se compadece con las necesidades de subsistencia, protección y afecto. La música que define un personaje en relación con sus acciones, o que articula la significación de los aspectos espaciotemporales, se inserta con las de entendimiento, ocio, participación. Por último, la música que intervincula a los personajes o contribuye a generar un universo diegético se sitúa al nivel de las necesidades de creación, libertad e identidad.

Trama, diégesis, contenido simbólico

Articulación del universo narrativo -----

Sucesos, personajes, líneas de acción (unidades de sentido)

Definición de personajes, generación de la expectativa -----

Acción, movimiento

Música vinculada a existentes, generación de ritmo -----

Existentes, cuerpo escénico, material

Valores de estrato en el bullerengue

En el caso del bullerengue, y dada la diversidad de orígenes concernientes a la multiplicidad de textos que lo conforman, la desautomatización (ver capítulo de Estratos) se da en varios niveles: el cuerpo, el movimiento, la letra, el sonido de los tambores... y la nueva significación, por tanto, también. Es la articulación particular de todos esos textos significantes lo que determina la unicidad de la representación.

En el momento de la interpretación, del “comprender para hacer comprender” cada uno de estos textos, acontece la tradición²²⁴: el bagaje cultural (colectivo), la experiencia (individual) de cada integrante del discurso artístico (multitextual), los conocimientos técnicos particulares, los “modos de hacer”... desde el primer momento en el que se desautomatiza cada uno de esos textos y se integra en un discurso que adquiere una significación propia (que, por otro lado, es más amplia que la suma de las significaciones de cada uno de los elementos) se pone en juego una tradición determinada, al mismo tiempo que se transgrede otra: como se ha dicho, por el hecho de convertirlo en una manifestación artística, se despoja de su referencia, de su vinculación con la realidad actual de la comunidad, sea la que sea, en la que se inserta. La tradición se entiende en este sentido como todo pasado que forma parte de la experiencia y determina el modo de comprensión, de pensar sobre algo. Además, el concepto de tradición hace referencia a algo que “se viene haciendo”. Pero este “venir haciendo” encierra en sí mismo su propia ruptura porque, al ser efectuado por individuos distintos, con experiencias distintas, con conocimientos distintos y, en fin, con identidades distintas (por mucho que puedan tener un origen común), va a darse (y va a dar lugar) necesariamente

²²⁴ GADAMER, H. G. (1993).

según comprensiones distintas. Es decir, ya en la idea de tradición existe una doble violación de la misma (ver el capítulo Valores III).

Se dan en las manifestaciones folclóricas (en las prácticas tradicionales, en general) dos extremos axiológicos que polarizan/establecen un gradiente en las actitudes frente a la interpretación, entendida como modo de comprender y/o de hacer comprender. Estos extremos se corresponden con las posiciones “tradicionalistas” y las “innovadoras”: las primeras plantean la validez de las formas interpretativas fieles a los modos de hacer “originales” (pertenecientes al origen de la práctica en cuestión), de manera que se niegue en lo posible la evolución de la forma creativa. Por otro lado, las posturas innovadoras más extremas proponen la adaptación de todo modo de hacer al contexto histórico, estético, etc. actual. Entre estos extremos, como es obvio, se sitúa un espectro interpretativo que da cuenta de la forma de aproximarse a la tradición creadora según distintos modos de relación (ver el capítulo correspondiente a las categorías modales).

Es decir, la actitud “tradicionalista” se sitúa en el modo de lo necesario: privilegia el repertorio cerrado, las formas de hacer que ya están consolidadas y que se cierran en sí mismas; la actitud contraria plantea la predominancia de las disposiciones, el modo de lo posible. En el caso del bullerengue, como práctica folclórica (joven, por lo demás), estas formas de aproximación se encuentran polarizadas; por un lado, los cantadores rurales de más edad defienden la visión más tradicionalista, llegando a censurar la inclusión de nuevos elementos repertoriales, o la aplicación de distintas disposiciones; por otro lado, los bullerengueros jóvenes o de comunidades urbanas, permeados por la culturación y aproximados a esta práctica folclórica desde ámbitos más

heterogéneos plantean, necesariamente, una forma de comprensión distinta, desde sus propias disposiciones.

La forma de resolver las necesidades discursivas (o sea, el funcionamiento de los satisfactores) da cuenta en cada caso del tipo de valores relevantes en cada estrato. Así, las prácticas bullerengueras tradicionalistas muestran una inclinación por valores como la homogeneidad y la opacidad tímbrica en los tambores, la agresividad en las palmas y gallitos, y la crudeza y rotura de las voces de las cantadoras (estrato inorgánico), mientras que las tendencias “innovadoras” buscan una agresividad técnica en los tambores, homogeneidad en las palmas e impostación y empleo de los resonadores (técnica vocal más elaborada) en las voces de las cantadoras; el ritmo es estable, uniforme, métrico en ambas tendencias; en la melodía tradicional se busca la sencillez, los ámbitos melódicos son reducidos, mientras que las prácticas evolucionadas amplían y complejizan los giros vocales; la armonía es propensa a polarizarse en relaciones de reposo-tensión, sobre todo en el bullerengue tradicional. En el texto lírico tradicional se pone de manifiesto la relevancia de lo inorgánico en la inclusión de onomatopeyas; el nivel morfémico (orgánico), como se ha mencionado en el capítulo de Estratos, no detenta tal grado de importancia. Los aspectos morfosintácticos - psíquicos se encuentran más presentes en tanto en cuanto representan unidades de significación recurrentes, vinculadas con el imaginario colectivo, por lo que implican un acceso al estrato cultural-objetivado, tendiendo a las referencias intertextuales codificadas como genéricas en los bullerengues menos tradicionales. Por otro lado, en el texto dancístico, las diferencias se sitúan sobre todo en el nivel orgánico y el psíquico, ya que las danzas tradicionales conservan algunos movimientos específicos que se vinculan con significados muy determinados que ya no están presentes en las prácticas innovadoras.

Satisfactores intratextuales en el bullerengue

A continuación se exponen las funciones de la música en relación con el discurso narrativo, esto es, el propósito intratextual que cumplen como elemento de la narración. De este modo, cada unidad musical se constituye en satisfactor para las necesidades textuales, satisfaciendo (o no) una o varias de ellas a través del cumplimiento de una o varias funciones: es decir, se constituirá como satisfactor singular, sinérgico, inhibidor, pseudosatisfactor o destructor.

Gran parte de las investigaciones y clasificaciones de las funciones de la música frente a la narración, particularmente las dedicadas al discurso cinematográfico o audiovisual, presentan una ordenación exhaustiva, dando cuenta de cada posible vinculación entre la música y los demás elementos discursivos. En este trabajo se reducen estas funciones a cinco, ya que no se pretende profundizar en cada una de dichas vinculaciones sino, más bien, identificar estructuras genéricas de relación intertextual que permitan una aproximación al discurso escénico y narrativo en general.

A partir de la investigación y de los análisis realizados, se proponen las siguientes cinco grandes funciones, si bien una misma pieza musical puede cumplir simultáneamente con varias de ellas:

1- Acompañamiento/ambientación

2- Códigos de contexto

3- Relaciones espaciotemporales (continuidad)

4- Vinculación con eventos narrativos (personajes)

5- Distanciamiento

La función de acompañamiento o ambientación consiste en una matización de la significación narrativa a través de la música. En este apartado se encuentran distintas subfunciones tales como: generación de la expectativa (predisponer al espectador frente a un evento próximo), articulación del suspense (ligada a la anterior, consistente en generar sensaciones ambiguas a través de la dosificación de la información), creación de atmósferas (entornos sonoros), focalización (direccionamiento de la atención del espectador hacia un punto o evento determinado de la escena), acompañamiento narrativo (empleo de la música como complemento de la narración visual y/o dramática).

Los códigos de contexto aportan información geográfica, temporal, cultural, etc., sobre los eventos narrados; se da con frecuencia a través de clichés (como el acordeón para remitir a Francia, las flautas de pan para ambientar cualquier zona de América del Sur o las trompetas en intervalo de quinta justa para acompañar una narración sobre el Imperio Romano, aunque muchas de estas referencias no sean exactas o exclusivas).

Las relaciones de continuidad se dan cuando la música determina o delimita espacios y da cuenta del paso del tiempo o de la simultaneidad de sucesos; también define el espacio “fuera de campo”. Una técnica específica y propia del cine para este propósito es el “cabalgamiento del sonido”, consistente en

adelantar el comienzo de la pista sonora de una secuencia cuando aún se muestran imágenes de la anterior. En teatro se suele emplear un recurso similar en los cambios de acto, cuando la música sirve de nexo.

La música se emplea habitualmente para hacer referencia a determinados eventos de la narración: para definir personajes, individuales o colectivos, para hacer mención, directa o indirecta a lugares o hechos. El *leit motiv*, un caso particular de este uso musical, consiste en vincular una pieza musical reconocible con uno de los eventos de la narración, de manera que cada vez que se escucha, dicho evento es inmediatamente referenciado; este recurso surge como necesidad en los poemas sinfónicos románticos.

“Dentro de la continuidad general de acción y música, Wagner emplea dos recursos principales para lograr articulación y cohesión formal. El primero es el leitmotiv o motivo conductor. Un leitmotiv es un tema o motivo musical asociado con alguna persona, cosa o idea particular, perteneciente al drama. La asociación se establece al escuchar el leitmotiv (habitualmente en la orquesta) con la primera aparición o mención del objeto de referencia y por su repetición con cada aparición o mención subsiguientes. A menudo su significación puede reconocerse a partir de las palabras a las cuales se halla aplicado en la primera ocasión en que se lo confía a una voz. De esta manera, el leitmotiv es una especie de etiqueta musical, pero aún es más que eso: acumula significaciones a medida que reaparece en contextos nuevos (...)”²²⁵.

El distanciamiento consiste en apelar al espectador de manera que tome conciencia momentánea de la ficción, o en distraer su atención de la narración. Por ejemplo, la música que está completamente articulada con la acción o con

²²⁵ GROUT, J.D. Y PALISCA, C. (2004) p 836

la imagen (llamada *Mickey Mouse Music*) conlleva este efecto, y suele implicar también comicidad. Es habitual que, después de una unidad narrativa (una secuencia, una escena) de gran carga dramática, se emplee una música (a veces acompañada de una imagen o acción sin significación narrativa) que pretende simplemente distraer al espectador para que asimile la información que acaba de recibir y se predisponga para la continuación del discurso.

Bertold Brecht propone el concepto de distanciamiento, como un modo de no vinculación del espectador con el personaje (u otras instancias narrativas): se emplean máscaras, parlamentos dirigidos al público y otras técnicas con el fin de que el espectador no solo sienta, sino que piense. Se trata de una diferenciación de los acoplamientos que posibilita una comprensión particular pero consciente del valor externo: el acoplamiento es parcial y, por tanto, generativo de nuevas posibilidades de desacoplamiento y reacoplamiento²²⁶.

“Para enseñar lo que realmente es el mundo contemporáneo detrás del velo ideológico y material y cómo puede cambiarse, el teatro debe romper la identificación del espectador con los sucesos que ocurren en escena. Se necesita en vez de énfasis y sentimiento, distancia y reflexión. El “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) debe producir esta disociación dentro de la que el mundo puede ser reconocido como lo que es”.²²⁷

²²⁶Esta idea de distanciamiento implica la suspensión de la catarsis en ciertos niveles de la narración, fundamentalmente en el nivel conceptual. Sin embargo, no se trata de una suspensión completa, sino más bien de un truncamiento de la secuencia (acumulativa) catártica, que limita la autonomía de lo emocional frente a lo racional. Así, en el primer acto de Terror y violencia del Tercer Reich, los dos soldados que caminan desorientados, se asustan tras escuchar un ruido y la emprenden a tiros contra las ventanas de los edificios en una catarsis formal (nudo-desenlace): la acumulación de tensión narrativa por el miedo creciente de los personajes se resuelve en el tiroteo; no se excede, en todo caso, este nivel de catarsis, no se alcanza el tipo emocional (temor – compasión) ni mucho menos conceptual (peripecia – reconocimiento).

²²⁷ MARCUSE, H. (2001). P 14.

Todas estas funciones de la música están articuladas entre sí, y pueden ser dadas a través de cualquier planteamiento posible de la diégesis del discurso sonoro, tal y como se muestra más adelante.

Se han propuesto cinco grandes funciones para la música en el discurso escénico y narrativo, aunque, como se ha mencionado, una pieza puede cumplir simultáneamente con varias de ellas: acompañamiento/ambientación, códigos de contexto, relaciones espacio-temporales (continuidad), vinculación con eventos narrativos (personajes), distanciamiento.

En el caso del bullerengue, estas funciones se ponen de manifiesto de la siguiente manera:

- 1- Acompañamiento/ambientación: la sincronización de las voces respondonas, así como las palmas y, en algunos casos, el tambor alegre, cumplen esta función.
- 2- Códigos de contexto: los usos locales, tales como la técnica del tambor alegre o la velocidad en la ejecución, dan cuenta del contexto geográfico de una representación.
- 3- Relaciones espacio-temporales (continuidad): las palmas y, sobre todo, el tambor llamador, mantienen la continuidad temporal de cada tema.
- 4- Vinculación con eventos narrativos (personajes): el tambor alegre, vinculado a la bailadora y presentado a su vez como deidad, es el principal elemento sonoro referente a un evento narrativo.

- 5- Distanciamiento: el guapirreo (exclamaciones enfáticas de aliento o de contacto con la voz principal por parte del coro) y el braceo (movimientos amplios con los brazos), con constantes apelaciones al espectador y entre los intérpretes, es el principal elemento distanciador en la música del baile cantado.

“Los ritmos festivos son distintos a los religiosos, pues el toque de los tambores religiosos se hizo con baquetas, llevando siempre un ritmo invariable y militar. El tambor utilizado allí fue la caja, instrumento observable en certámenes como la Semana Santa, cuando las reglas litúrgicas prohibían el sonido melódico, y así la música se vestía de “silencio” y de luto. Así, por ejemplo, se utilizaban instrumentos como la matraca y la campana que revestían la fiesta con sonidos melancólicos. En las procesiones la caja se cubría con un paño negro, las baquetas sobre el paño producían un sonido apagado y marcial, la caravana de dolientes en el viernes santo marchaban lentamente, en especial los que llevaban en hombros el santo féretro, como una forma de penitencia.

De otro lado el ritmo festivo ha sido alegre y espontáneo, incitaba al baile y el desenfreno. La fiesta comenzaba con estrepitosos sonidos como el de la recámara que se hacía estallar en la fiesta patronal; o con el toque de llamado del tambor para las tunas de diciembre. Las tunas y el son de diablo son las músicas antiguas que actualmente perviven (...). Un buen tambolero reconoce cuando el verseador y las cantadoras han elegido para cantar un ritmo determinado, y prevé qué juego de golpes va a utilizar; por ello el tambor es casi siempre el último en arrancar. Las tunas son bailes cantados que se hacen en lugares determinados al aire libre o en la calle. El chandé es un tipo de tuna, sin embargo es un baile cantado que se diferencia de ella porque hace recorridos entre sitios especiales del pueblo llamados morros. Uno de los objetivos de estos recorridos es el llamado

para que la gente haga parte de la fiesta, pero también implícitamente los recorridos traen a la memoria recuerdos allí vividos y sentimientos que incitan a pensar sobre cuánto ha cambiado el pueblo y qué es lo que se vive actualmente, lo cual se convertirá en insumo para ser cantado en la jornada festiva que se va a iniciar (...). La tuna es normalmente dirigida por un tambolero experimentado, un verseador o verseadora y unas respondonas; estas últimas sacan a bailar al desprevenido que sólo está allí como curioso; el baile del profano es motivo de risas y su no participación es motivo de las sátiras del verseador. El baile es parte vital de la fiesta”²²⁸.

Como se ha explicado, las funciones de la música como elemento textual se pueden relacionar con los estratos del discurso escénico bullerengüero: el estrato inorgánico acontece cuando la música, fundamentalmente a través del timbre, remite a uno de los elementos materiales, como un instrumento; es muy habitual en los bullerengües sentaos que el tambor emita unos sonidos repentinos, articulados cerca del borde del parche y apagando los armónicos más agudos, de manera que se percibe principalmente como instrumento. El estrato orgánico es intervenido cuando el llamador y las palmas ejercen la función de continuidad, así como cuando los pasos o movimientos de los bailarines se articulan con el tambor alegre. El estrato psíquico es relacionado con la música a través de la significación: cuando el tambor llama a la bailadora, o cuando el coro guapirrea. El estrato social objetivado se pone de manifiesto con los diferentes códigos de contexto (modos locales), con la simbología de los repiques, etc.

²²⁸ MONTROYA VILLA, C.A. (2009) p 299-300

Esta vinculación, particularmente en las formas más tradicionales, se da más específicamente en las interfaces: entre lo inorgánico y lo orgánico, el tambor, con una sonoridad homogénea (un continuo sonoro que articula el resto de instrumentos y que ejerce menos protagonismo individual que en las formas más novedosas) se vincula con el cuerpo escénico dando lugar a los movimientos de éste. Estos movimientos cobran sentido en los gestos, a los cuales responde el tambor con sus repiques (dando acceso al estrato psíquico). Las unidades de significación, los “personajes”, se organizan jerárquicamente, siendo el tambor el que detenta la autoridad en este proceso, situándose entre lo psíquico y lo cultural-objetivado.

Social-objetivado: armonía, trama, códigos – Emergencia²²⁹: el tambor

Jerarquía ----- Códigos (de contexto,
rituales...)

Psíquico: melodía, sucesos

Gesto, ----- Expectativa, “personajes”,
repiques/trayectorias²³⁰ ----- distanciamiento

Orgánico: ritmo, movimiento

Tambor/cuerpo, ----- Música vinculada con
existentes, continuidad

Inorgánico: timbre, cuerpo escénico

En el próximo capítulo, Valores Experienciales, esta dimensión funcional del discurso musical se relacionará con la experiencia estética atendiendo a las

²²⁹ A partir de este diagrama se puede explicar el principio de emergencia: el tambor funciona como cuerpo escénico y tímbrico que se vincula con otros cuerpos escénicos (bailadores) y genera el movimiento a través del ritmo; la articulación de los repiques define las trayectorias de dichos cuerpos, dando lugar a unidades de significación. El tambor es el elemento que distribuye estas funciones, el que detenta la superioridad jerárquica.

²³⁰ Se propone el término “trayectorias” para designar las líneas de movimiento individuales que ejerce cada cuerpo escénico en relación con los llamados del tambor.

diferentes formas de vinculación con el medio homogéneo (acoplamiento con el discurso multitextual). A este respecto, Aaron Copland²³¹ propone tres niveles de contemplación musical: el plano sensual, el plano expresivo y el plano puramente musical. Este esquema supone, en cierta medida, una estratificación de la experiencia: como se verá, el plano sensual se compadece con la mimesis, situándose en los estratos inorgánico y orgánico; el plano expresivo, en relación con la poiesis, incorpora el estrato psíquico; y el plano puramente musical genera la “ilusión” a través de la experiencia auditiva, la codifica, dando acceso al estrato social-objetivado. La audición completa hace atravesar estos planos de audición, por lo tanto implica los cuatro estratos: acontece así la catarsis.

Sústasis: música y cohesión intertextual

Las relaciones intertextuales en los distintos niveles discursivos caracterizan la distribución (o sústasis) de las líneas de significación: los modos de vinculación entre los estratos de cada uno de los textos que configuran la experiencia estética. Las funciones elementales, pues, se insertan diacrónica y sincrónicamente generando la “trama” y cohesionando dichos textos, estructurando la experiencia subjetiva e intersubjetiva.

Dichas funciones, en el caso de la música (en textos narrativos y/o escénicos), se distribuyen, tal y como se ha expuesto, entre los distintos estratos, funcionando como satisfactores de las necesidades discursivas. Es habitual, a este respecto, encontrar piezas musicales que cumplan con una función

²³¹ COPLAND, A.(1994) p17

(satisfactores singulares), con distintas funciones al mismo tiempo (constituyéndose como satisfactores sinérgicos), que varíen a lo largo del tiempo, dejando de cumplir con unas funciones, manteniendo otras y cumpliendo con otras nuevas (siendo destructores con respecto a unas necesidades, satisfaciendo otras). De este modo, un elemento textual (por ejemplo, una pieza musical), se vincula con un nivel narrativo (un estrato) o con varios simultánea o diferidamente.

La distribución de los niveles ontológicos del hecho interpretativo del bullerengue se presenta inicialmente mediante un patrón discursivo concreto: como se ha explicado, la voz líder presenta el “pregón” y el primer coro, tras lo cual continúa con la primera estrofa; las respondonas replican con el coro²³². Esta estructura se repite a lo largo de todo el tema. En una de las primeras repeticiones de la misma, ya sea al mismo tiempo que la voz líder o que las respondonas (es decir sobre estrofa o sobre coro), intervienen los tambores, alegre y llamador, efectuando una célula rítmica de tres golpes sincopados²³³, tras los cuales ambos comienzan su ostinato principal.

²³² Es habitual, en los casos en que el pregón es largo (es decir, se dificulta la emisión del pregón más el coro en una sola respiración) encontrar que desde el comienzo las respondonas hagan el primer coro.

²³³ Estos tres golpes, en ocasiones (sobre todo en el aire sentao), son sustituidos por un repique en el tambor alegre.

3-El arte como satisfactor

En este trabajo se da cuenta de la relación entre los satisfactores y las prácticas artísticas, particularmente las comunitarias (como el bullerengue) en dos sentidos: por un lado, se contempla al arte como satisfactor de necesidades (individuales o comunitarias); por otro, se observan los elementos constitutivos de la obra o práctica artística como satisfactores internos de las necesidades creativas o generativas que en ella se producen.

En la primera instancia, la creación y/o la experiencia artística en general presentan acoplamientos funcionales a varios niveles entre lo ontológico, lo epistemológico y lo axiológico: el arte, como categoría cultural, se proyecta como modo de trascendencia, de creación y de conformación de identidad social o comunitaria, al tiempo que suple o estimula necesidades y estadios subjetivos (psíquicos) y de vinculación o inserción, tales como el ocio, la participación y el entendimiento. Estas relaciones se dan también a un nivel más primario, en manifestaciones más específicas o de manera indirecta: no todas las experiencias artísticas se vinculan de forma directa con el cubrimiento de las necesidades de subsistencia, protección y afecto pero, como se verá más adelante, estimulan y favorecen el funcionamiento de otros satisfactores (por ejemplo, otras actividades) que sí cumplen con estas instancias.

Social-objetivado

Creación, identidad, libertad - - - - - Valor simbólico

Psíquico

Entendimiento, ocio, participación - - - - - Acción comunitaria

Orgánico

Subsistencia, protección, afecto - - - - - Vínculos afectivos

Inorgánico

Un caso particular de manifestación artística que se proyecta como conjunto de satisfactores en todos los niveles lo constituye la arquitectura: como forma de proveer de cobijo, cumple con la necesidad de protección y subsistencia; la planificación urbanística favorece la participación, el entendimiento ciudadano y el ocio; como hecho artístico, suple la necesidad de creación, además de propiciar la identidad colectiva a través de la trascendencia estética.

Social-objetivado: estilos, trascendencia

Creación, identidad, _____ valor simbólico, funcionalidad
libertad

Psíquico: sensaciones, volúmenes, estancias

Entendimiento, ocio, _____ zonas, imaginabilidad
participación

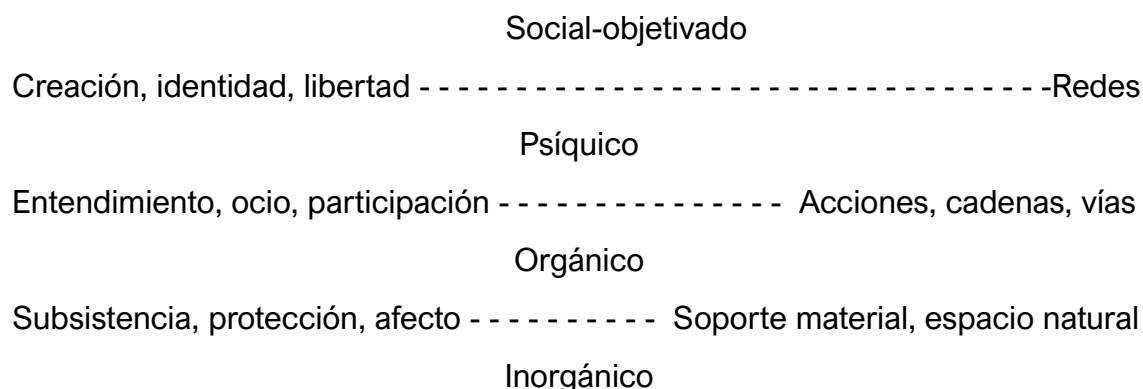
Orgánico: distribución espacial

Subsistencia, protección, _____ vivienda
afecto

Inorgánico: materiales

El urbanista Kevin Lynch²³⁴ propone la imaginabilidad como subjetivación visual de la ciudad: es decir, esta idea consiste en la comparecencia del estrato psíquico en la planificación urbanística. En general, un cualquier experiencia estética, algo es imaginable cuando es aprehensible por el individuo, cuando éste puede tomar conciencia de los acoplamientos efectuados con el objeto de la experiencia y hacerlos efectivos subjetivamente.

Se ha mencionado la estratificación de Lefebvre (ver apartado correspondiente en el capítulo Categorías de Estrato) en relación con el espacio urbano; dado que este autor se aproxima en concepto a la satisfacción de necesidades²³⁵, es relevante la propuesta de un cuadrigráma *ad hoc*:



En el caso de las prácticas colectivas se observa el funcionamiento sinérgico y simultáneo al menos en las interfaces correspondientes a los niveles orgánico/psíquico (siendo atendidas las necesidades de entendimiento, ocio y participación) y psíquico/social-objetivado (resolviéndose la creación y la

²³⁴ LYNCH, K. (1998)p.19

²³⁵ LEFEBVRE, H. (2013)

identidad); es decir, se atienden las vinculaciones subjetivas, intersubjetivas y objetivadas de la comunidad; estas formas de acción, además de endógenas, son horizontales, puesto que no son articuladas de manera jerárquica. Por otro lado, las prácticas individuales pueden funcionar como satisfactores sinérgicos, pero también como satisfactores singulares (o como cúmulos de satisfactores singulares, los cuales sí pueden funcionar en jerarquía).

La presencia de los satisfactores a partir del bullerengue como práctica discursiva folclórica se manifiesta, entonces, en distintos niveles de intervención:

“ [...] con relación a la música, según el estudio realizado a profundidad del mismo emergen las siguientes categorías:

Primera Categoría: Bullerengue - Ritual Festivo (Mención declarativa del romancero coreomusical, canto popular, de ocasión, remembranza a amoríos, al cultivo de la mujer* y de la madre tierra).

Segunda Categoría: Bullerengue - Ritual Recreativo (En los pueblos del Caribe y antiguo Canal del Dique de los Españoles, como hecho significativo es el espacio de ambientación socio – histórico – político - cierre de negocios -concertación y comercialización).

Tercera Categoría: Bullerengue - Ritual Fúnebre (Práctica ceremonial de las antiguas comunidades negras en la región Caribe, (la mayor característica está en los rituales mortuorios, velorios, velatorios, en los juegos, rondas y

* Se evidencia en las citas sobre baile cantado, así como en las letras de los temas más tradicionales, la concepción fundamentalmente heteropatriarcal dominante en estas comunidades, así como en las sociedades (rurales y urbanas) que las contextualizan.

gastronomía con cantos narrativos melancólicos, fúnebres, al compás del ritmo pausado y coros responsoriales).

En relación con la danza Bullerengue, en cada una de las anteriores categorías se logran escenificar con rituales ceremoniales, fiestas y performances hechos significativos simbolizados de la siguiente manera:

Danza de Rituales: Corresponde al conjunto de prácticas y vivencias, acontecimientos arraigados en el seno de las comunidades negras, en el seno de la danza se la participación comunitaria es total en escenificación del nacimiento con bailes de cunas y rondas de matriarcado, igualmente, bailes de iniciación a la pubertad, bailes de pactos de negocios políticos, matrimoniales, de comercio, etc.

Segunda Categoría: Danza Agrícola: Se representa con cantos y bailes de siembra, cosecha - zafra, de recolección agrícola y romerías por el eventual usufructo.

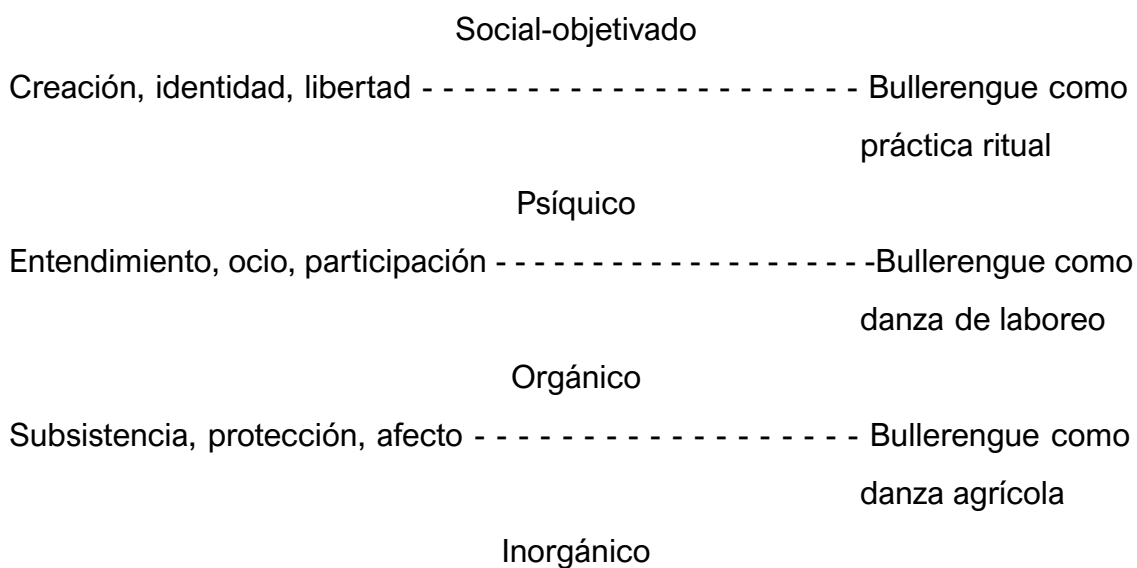
Danza de Laboreo: Por ser danza de la cotidianidad, aquí se representan las labores propias de los hombres y mujeres en sus contextos, estas danzas agrícolas, igualmente son asimiladas a las danzas de laboreo.

Danza de Recreación: en este caso preciso se toma como hecho folclórico carente de danza y se combina con una danza en particular para significar un festejo popular, el cual culmina con bailes cantos²³⁶.

Plantea Pérez Herrera esta inserción del Bullerengue, según distintas prácticas, a distintos niveles, que corresponden directamente con los conjuntos de

²³⁶ PÉREZ HERRERA, MANUEL ANTONIO. (2014)

necesidades axiológicas: subsistencia, protección, afecto (bullerengue como danza agrícola); entendimiento, ocio, participación (danza de laboreo); creación, identidad, libertad (baile cantado como práctica ritual).

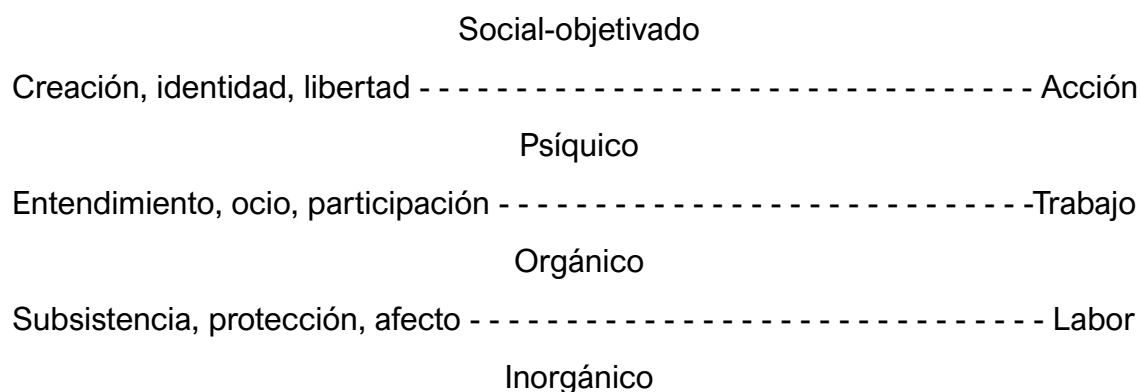


Esta clasificación, por lo demás, se compadece con la distinción que plantea Hannah Arendt entre las tres dimensiones de la *vita activa*, a saber: labor, trabajo y acción²³⁷. Según esta división, la labor provee al ser humano de lo necesario para subsistir; el trabajo contribuye a transformar las circunstancias naturales en favor de una adecuación de las condiciones: subyace aquí la idea del dominio del entorno; por último, la acción corresponde con la colectivización, con la interrelación de los seres humanos, con la trascendencia.

²³⁷ ARENDT, H. (2009) p21

“Estas tres actividades y sus correspondientes condiciones están íntimamente relacionadas con la condición más general de la existencia humana: nacimiento y muerte, natalidad y mortalidad. La labor no sólo asegura la supervivencia individual, sino también la vida de la especie. El trabajo y su producto artificial hecho por el hombre, concede una medida de permanencia y durabilidad a la futilidad de la vida mortal y al efímero carácter del tiempo humano. La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia. Labor y trabajo, así como la acción, están también enraizados en la natalidad, ya que tienen la misión de proporcionar y preservar -prever y contar con- el constante aflujo de nuevos llegados que nacen en el mundo como extraños”²³⁸.

Es decir, estas categorías corresponden con las interfaces, se sitúan al nivel de los tres grupos de necesidades:



Las estrategias de distribución o difusión de la experiencia estética (presentaciones, exposiciones, festivales, museos...) se plantean, en principio,

²³⁸ ARENDT, H. (2009) p .22-23

como satisfactores sinérgicos que buscan solventar simultáneamente diferentes necesidades concernientes al acoplamiento estético: pueden constituir o vincularse a prácticas y rituales de subsistencia, al colectivizar la experiencia se crean lazos afectivos, se fomenta la participación y el entendimiento, se proporciona una posibilidad de ocio, se estimula la creatividad... Sin embargo, las mismas estrategias, al decantar determinadas acciones o prácticas, devienen inhibidores o destructores: los procesos de selección de obras limitan la participación y la libertad creativa, la identidad puede verse desvirtuada por factores externos a la producción estética, etc.

En el caso de la difusión del bullerengue, esta situación se identifica al pasar de la rueda al festival. La distribución en forma de rueda, como se ha explicado en el presente documento, favorece sinérgicamente la satisfacción de todas o casi todas las necesidades: las más básicas (subsistencia, protección, afecto) se solventan en la medida en que la rueda de bullerengue supone no solamente una coexistencia, sino una convivencia, la conformación de una comunidad; al mismo tiempo, se genera una fuente de ocio colectivo (participativo), que implica un entendimiento; el hecho de la práctica artística implica creación estética al tiempo que los códigos compartidos por la comunidad le confieren identidad; por otro lado, recuérdese que esta práctica surge vinculada con la búsqueda de la libertad por parte de las comunidades cimarronas de la región Caribe.

Cuando la práctica se lleva a festivales, se desvirtúa en primer lugar la satisfacción de la necesidad de afecto (por la propia competitividad de los distintos grupos), participación (por la selección arbitraria de grupos y la

limitación en los integrantes de cada grupo), identidad (no se reconocen los rasgos creativos de cada comunidad, sino que se establecen como válidos los criterios de la autoridad organizadora del festival), libertad y creación (por ese mismo motivo se limitan las posibilidades creativas). Como consecuencia de este proceso, es habitual que en cada festival se den conflictos entre distintas comunidades (grupos procedentes de distintas regiones) o entre grupos con diferentes criterios creativos.

En este sentido, las medidas de control repertorial (lo que se permite y lo que no se permite llevar a tarima en cada festival) y disposicional (no se contemplan nuevas posibilidades en los modos de pensar y hacer el bullerengue) derivan, en ocasiones, en satisfactores destructores.

Resulta necesario hacer mención a la figura de las cantadoras como las portadoras de conocimiento ancestral y detentoras de autoridad en sus comunidades. Representan el centro de un sistema en el que la creación artística inserta en la cotidianidad es un vehículo de generación, protección y transmisión del conocimiento. En ese sentido, ser cantadora significa más que saber cantar: más allá del ámbito musical, lírico, creativo, una cantadora es tradicionalmente una mujer de avanzada edad, madre, trabajadora, conocedora de la medicina tradicional, capaz de asumir la responsabilidad familiar y de mantenerla cohesión de la comunidad. Son, por tanto, la personificación nuclear del satisfactor sinérgico que representa esta práctica.

Sin embargo, dado el contexto geográfico, social y cultural en que se desenvuelve el bullerengue, se encuentran actitudes contradictorias en las comunidades correspondientes: pese a ese liderazgo y esa autoridad ejercida por la cantadora, persiste un alto grado de sometimiento a la figura masculina.

Es, pues, conveniente dirigir la atención a estas contradicciones y ponerlas en el foco de estudios y análisis basados en pensamiento feminista: a la finalización de este trabajo, el autor participa en un proyecto de investigación titulado Cantadoras de vida, acerca de narrativas de cuidado materno-infantil en el bullerengue en la región de Urabá, realizado por la Universidad de Antioquia; la cual constituye solo una de las investigaciones que se han llevado y se están llevando a cabo no solo en la región Caribe colombiana, sino también en el Pacífico y el interior del país acerca de arte, folclor, música, identidad étnica y de género y producción cultural.

Del mismo modo, existen imprescindibles planteamientos bajo la mirada decolonial que dan cuenta de estos hechos culturales desde la ruptura de esquemas de pensamiento tradicionales/occidentales, y que aportan una dimensión emancipadora que, por lo demás, está presente radicalmente en los fenómenos culturales tratados. Tal es el caso de los trabajos de Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (2010), Juan Sebastián Rojas (2012), o la Corporación Cultural Afrocolombiana Sankofa, colectivo dedicado a la danza y cultura afrodescendiente.

VALORES II: Valores experienciales

Introducción.

En el tercer capítulo del presente trabajo, el correspondiente a Categorías Estructurales, se proponía un gradiente distributivo de la aprehensión de la realidad: las dimensiones polarizadas de la “fábrica del mundo real”, tal y como se presentan a la inteligencia. En este capítulo, dedicado a los Valores Experienciales, se tratará, de forma paralela, la gradación en la distribución de la experiencia estética, es decir, la afectación sensible a partir de la percepción y la sensación como consecuencia de la vinculación con el medio homogéneo.

1. Experiencia y distribución

En toda experiencia estética, el acto de percepción genera una estructura secuencial en la vinculación con el medio homogéneo, la cual responde a la disposición (distribución espaciotemporal, es decir, rítmica) de los estímulos que la componen. En esta distribución, unos estímulos (o constelaciones de estímulos) se articulan como sub o superestructura de los otros.

“El modo por el que percibimos directamente el medio sensual, su elemento primitivo y sus interrelaciones más estrechas es el que pretendo hacer contrastar con el de la comprensión sinóptica. Lo llamaré forma de *aprehensión inmediata*. Es, según creo, lo que Whitehead tenía en mente cuando escribió: “El hábito del arte es el hábito de disfrutar de los valores vividos”... En parte, el contraste entre ambos es el mismo que entre la experiencia y la contemplación. La *aprehensión inmediata* es nuestra respuesta a un contacto directo, nuestro reconocimiento de los “valores vividos” de Whitehead. La comprensión sinóptica es, en alguna medida, conceptual: es nuestra comprensión de la forma de lo que hemos percibido... Lo que la mente común experimenta nunca es el continuo (espacio-tiempo) como totalidad sino lo que podría llamarse una sección del espacio-tiempo, unida por relaciones de punto a punto, de momento a momento y de área a área. No hay garantía de que estas relaciones vayan a producir una unidad perceptible; es posible que no. Por eso no podemos estar seguros de que nuestra sección del espacio-tiempo se pueda comprender como un objeto estético pero, sin embargo, podemos disfrutar de su inmediatez. Llamamos *superficie estética* a esa sección...

Las composiciones más satisfactorias (las únicas que, en mi opinión, merecen llamarse composiciones) son las que invitan y retribuyen ambas formas de la percepción... La audición ideal de una composición es la que goza de ambas formas simultáneamente, la que saborea más cada detalle por comprender su papel en la forma del todo”²³⁹.

Como se ha explicado, este proceso de *apate*, generación de una ilusión a través de la experiencia estética, la “invitación” extendida por el artista al contemplador a través de la obra para acoplarse con el universo propio de la misma, se da en el desdoblamiento o quiasmo del objeto estético como medio homogéneo (dispositivo formal estructurado y estratificado) y como portador de valores.

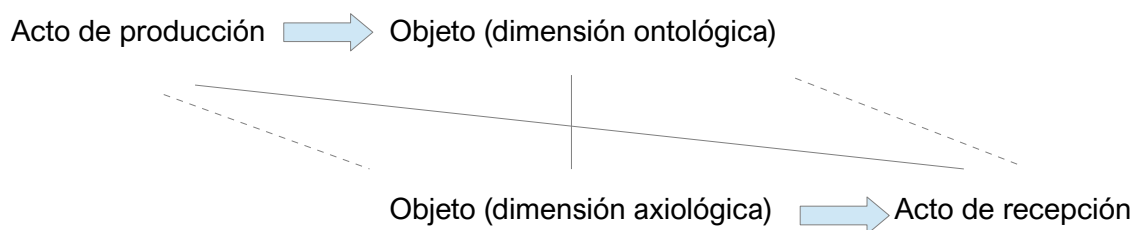
“(...) quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán solo es tal desgracia, y, consecuentemente, solo podrá conmover en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que el objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real. Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver solo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos; o nos interesamos por el uno o por el otro. En el primer caso, “convivimos” con Carlos V; en el segundo, “contemplamos” un objeto artístico como tal”²⁴⁰.

²³⁹ CONE, E.T. Musical Form and Musical Performance, págs 88-97, citado por ROWELL, L. (1985) P 131-132

²⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, J. (2966-1988) Tomo 3. P358

La experiencia estética, el acoplamiento con el medio homogéneo, entonces, no es algo inmediato, cerrado, completo y simultáneo, sino que se da en una distribución estructural (formal), diacrónica y dependiente en cada caso particular de la configuración estructural del medio en sí y de las disposiciones previas del sujeto de la experiencia.

El objeto estético, entonces, se compone de una realidad (material, organizativa, codificada...) que proporciona, a través de cada experiencia, la posibilidad de vinculación particular con una constelación de valores: la dimensión axiológica del medio homogéneo acontece al identificar o experimentar, en cada experiencia, el modo en que opera y afecta a la sensibilidad. En el capítulo anterior, Valores de Estrato, se menciona este desdoblamiento del objeto, organizado como un todo ontológico, en una estructura de valores que depende, en parte, de esa organización primaria, pero también de las características específicas del sujeto de la experiencia²⁴¹.



Insístase en la idea de que el acto de producción no genera de por sí los valores del objeto, sino que estos son una consecuencia de su estructura constitutiva

²⁴¹ CLARAMONTE, J. (En prensa) P. 297

(ontológica) y del acto de percepción; de otro modo, la experiencia estética sería más bien instructiva o moralista.

Este acto de recepción (percepción, sensación, emoción) no es, pues, inmediato y universal: el acoplamiento se distribuye generando sensaciones (operando en la sensibilidad, proporcionando la apreciación de tal o cual valor) distribuidas según la estructura constitutiva del objeto (estratos) y según la configuración particular del sujeto (categorías).

Jordi Claramonte²⁴² ilustra este proceso de acoplamiento por medio del ejemplo de la pirámide olfativa²⁴³, conveniente en cuanto estructura sincrónica y diacrónica de la experiencia sensitiva. Según este esquema, todo perfume consta de tres niveles sensitivos, tres planos de la experiencia estética, clasificados en notas de salida, notas de corazón y notas de fondo.

“Para entender cabalmente y en toda su vivacidad este *saber* mediante el que construimos y vivimos los *valores experienciales* quizá sea conveniente remitirnos a prácticas artísticas como las que llevan a cabo los y las perfumistas. Como es sabido éstos componen sus obras disponiendo las

²⁴² CLARAMONTE, J. (En prensa) p. 261

²⁴³ “La pirámide olfativa es una representación gráfica de las notas principales o distintivas de un perfume, de esta manera se presenta la estructura clásica de los tres estadios de la fragancia [notas de salida, notas de corazón y notas de fondo, sucesivas en el proceso de evaporación] divididos por líneas horizontales (...).

En realidad la evaporación de una fragancia es siempre gradual, el paso de las notas altas a las medias nunca es algo brusco o directo, de manera que la división entre estadios no forma líneas horizontales, sino más bien difuminadas líneas curvas: como los colores bien degradados donde las transiciones son sutiles cambios de tono”. Recuperado de <https://olibanum.wordpress.com/2009/06/16/concentracion-evaporacion-fijacionla-piramide-olfativa-i/> Fecha de consulta: 10/10/2019

diferentes notas olfativas a las que recurren de tal manera que el perfume irá desplegándose escalonadamente, dando lugar al menos a tres oleadas diferentes que conforman la denominada *pirámide olfativa*.

En la vanguardia de esa disposición aparecerán las notas de *salida* o *cabeza* que se manifestarán de modo inmediato tal cual apliquemos el perfume sobre la piel. Esta primera línea tiene como función llamar la atención de modo inmediato y anunciar lo que viene a continuación. Se trata de notas olfativas que sirven como avanzadilla, como presentación del perfume, y que por ello suelen ser notas ligeras y volátiles, potentes quizá para un primer contacto pero prestas a delegar el protagonismo en un tiempo relativamente breve, que suele oscilar entre los 15 y los 120 minutos como mucho.

Sea cual sea el caso, mucho antes de que esas notas de salida se hayan extinguido del todo hace su aparición una segunda línea que contiene las notas llamadas *de corazón*. Aquí es donde – en la mayoría de los casos – se va a dar el choque principal, aquí es donde nos la vamos a jugar operacionalmente puesto que las notas de corazón son seguramente las que más nos van a mover y las que lo van a hacer de un modo más específico. Las *notas de corazón*, por lo demás, pueden aparecer mezcladas con las *de salida*, en los primeros quince minutos pero luego podrán perdurar hasta algo más de seis horas. Si el perfume tuviera algo así como un núcleo se hallaría en estas notas. Pero sólo podemos pensar en algo así como un núcleo si entendemos que éste es del todo inseparable tanto de las notas de salida que nos lo anuncian como de las notas que le siguen.

Y es que las *notas de corazón* no podrían sostenerse ni explicarse sin apoyarse en una tercera oleada de despliegue: las *notas de fondo* que suelen ser esencias que dan profundidad, como la madera, el ámbar, el almizcle o las especias. Como buenos miembros de la tercera línea no se hacen notar hasta al menos un par de horas después de la aplicación del perfume, pero son las que más tiempo perduran y las que dan una especie de base retrospectiva – o retrosensitiva más bien – a los dos primeros estratos de la composición. Su contenido es tan discreto como funcional”²⁴⁴.

Conviene aclarar que esta estructura es experiencial y no ontológica: los estratos mencionados son capas olfativas, niveles en los que se sitúa la experiencia estética de quien se aproxima al perfume, y no la constitución del mismo.

El ya mencionado compositor estadounidense Aaron Copland plantea tres niveles en la audición y comprensión musical: el plano sensual, el plano expresivo y el plano puramente musical.

“Todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Pero para poder analizar más claramente el proceso auditivo lo dividiremos, por así decirlo, en sus partes constitutivas. En cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos. A falta de mejor terminología, se podrían denominar: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical. La única ventaja que se saca de

²⁴⁴ CLARAMONTE, J. (En prensa) P 214-215

desintegrar mecánicamente en esos tres planos hipotéticos el proceso auditivo es una visión más clara del modo como escuchamos”²⁴⁵.

Tal y como propone Copland, el nivel primario de audición, las “notas de salida”, están constituidas por el mismo hecho auditivo: la mera escucha de la música, previa a toda comprensión.

“El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ése es el plano sensual. Es el plano en que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. Uno enciende la radio mientras está haciendo cualquier cosa y, distraídamente, se baña en el sonido. El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero”²⁴⁶.

Una vez captada la atención del oyente, las configuraciones del discurso musical generan una toma de conciencia que deriva en sensaciones: tensión, reposo e inestabilidad. Lo cual constituye el plano expresivo: las “notas de cuerpo”.

“El segundo plano en que existe la música es el que llamé plano expresivo.

(...).

La música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo, y

²⁴⁵ COPLAND, A, (1994) P 17

²⁴⁶ COPLAND, A. (1994)P 17

muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias.”²⁴⁷.

Es la articulación de los elementos que detonan estas sensaciones lo que confiere “significado” a la música. Más allá de la música descriptiva o narrativa, no existe una significación referencial directa.

“Por supuesto que ni los temas ni las piezas necesitan expresar una sola emoción. Tómese un tema como el primero de la *Novena Sinfonía* [de L. v. Beethoven]. Está indudablemente compuesto por diferentes elementos. No dice sólo una cosa. Sin embargo, cualquiera que lo oiga percibirá una sensación de energía, una sensación de fuerza. No es una fuerza que resulta simplemente de lo fuerte que es tocado el tema. Es una fuerza inherente al tema mismo. La extraordinaria energía y vigor del tema tiene por resultado que el oyente reciba la impresión de que se ha hecho una declaración violenta. Pero no debemos nunca tratar de reducirlo a “el mazo fatal de la vida”, etc. Y ahí es donde comienza la disensión. El músico, exasperado, dice que aquello no significa otra cosa que las notas mismas, mientras que el no profesional está demasiado impaciente por agarrarse a cualquier explicación que le dé la ilusión de acercarse al significado de la música.

Ahora, quizá sepa mejor el lector lo que quiero decir cuando digo que la música tiene en verdad un significado expresivo, pero que no podemos decir en unas cuantas palabras lo que sea ese significado”²⁴⁸.

²⁴⁷ COPLAND, A (1994) P 18

²⁴⁸ COPLAND, A, (1994). P 19

A partir de la organización de esas sensaciones, el tercer plano de la audición, el que Copland llama “plano puramente musical” (puede pensarse en cualquier tipo de experiencia estética bajo la denominación de “plano conceptual”), aparece con la comprensión estructural del discurso. Es decir, la presencia formal de la distribución de los elementos musicales y su articulación como “partes de un todo”. Comparecen aquí las “notas de fondo”

“El auditor inteligente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a ésta le ocurre. Debe oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. Pero sobre todo, a fin de seguir el pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios formales de la música. Escuchar todos esos elementos es escuchar en el plano puramente musical”²⁴⁹.

Esta distribución del fenómeno puede vincularse a una estratificación de la experiencia estético-musical: el plano sensual se compadece con la relación entre los estratos inorgánico y orgánico, el plano expresivo hace comparecer al estrato psíquico, y el plano puramente musical, en tanto codificación de la estructura, da acceso al estrato de lo social-objetivado. Insístase en que esto no constituye una estratificación de la música, sino de la experiencia: no son los niveles de consistencia ontológica del discurso musical, sino los correspondientes a la afectación sensible subjetiva. Por tal motivo se sitúa en el ámbito axiológico (como se vio en el capítulo anterior, Valores de Estrato, el proceso aquí descrito encuentra una compaginación ontológica.)

²⁴⁹ COPLAND, A. (1994)P 20

Así, recuérdese, lo ontológico-efectivo da cuenta de “lo que hay”, la realidad constitutiva y constituida; lo epistemológico-posible, presenta lo que hay (o parte de ello) al entendimiento; y lo axiológico-necesario, posibilita la intervención de y sobre ello, confiere valor a la experiencia²⁵⁰.

En la experiencia a través de la contemplación de una fotografía (u otro tipo de imagen), la “dirección de las fuerzas visuales”²⁵¹ distribuirá el proceso: se situarán las notas de salida en los colores y formas más presentes por

²⁵⁰ Es pertinente insistir en estos tres planos de lo real que, lejos de constituir compartimentos estancos, manifiestan de un modo tendiente a lo fractal las formas complementarias de aproximación a lo dado: la superposición (sobreconstrucción / sobreconformación) ontológica comparece en lo epistemológico y lo axiológico, pero también en cada uno de los niveles internos a cada uno de estos ámbitos; de esta misma forma, los modos de lo necesario, lo posible y lo efectivo se vinculan a los valores, categorías y estratos; y entre los valores se encuentran los valores de estrato, los valores experienciales y los valores modales (que a su vez se agrupan en valores repertoriales, posicionales y de paisaje) Esta fractalidad, por lo demás, es propia de todos los sistemas complejos:

“La mayor parte de los libros de texto de mecánica se ocupan de sistemas dinámicos cuyos atractores son puntos, figuras cuasicirculares u otras figuras euclídeas. Pero estas son excepciones raras. El comportamiento de la mayoría de sistemas dinámicos es mucho más complejo: sus atractores o repulsores tienden a ser fractales”. MANDELBROT, B. (1997), p. 278

²⁵¹ “La dirección de las fuerzas visuales viene determinada por varios factores, entre ellos la atracción que ejerce el peso de los elementos vecinos (...). También la forma de los objetos genera una atracción a lo largo de los ejes de sus esqueletos estructurales. El grupo triangular de la *Piedad* de El Greco (...) se percibe dinámicamente a modo de una flecha o cuña, enraizada por su ancha base y apuntada hacia arriba. Este vector contrarresta el tirón gravitatorio descendente. Dentro del arte europeo, la tradicional figura erguida de la escultura griega clásica o la *Venus* de Botticelli deben su variedad compositiva a una distribución asimétrica del peso del cuerpo. Esta distribución permite una variedad de direcciones en los diversos niveles del cuerpo (...), produciéndose así un equilibrio complejo de fuerzas visuales. También el tema crea dirección. Puede hacer que una figura humana aparezca avanzando o retrocediendo. En el *Retrato de una joven* de Rembrandt, del Instituto de Arte de Chicago los ojos de la joven están vueltos hacia la izquierda, lo que suministra una intensa fuerza lateral a la forma, casi simétrica, de la figura vista de frente”. ARNHEIM, R. (2002) p.41-42.

repetitivos, por espacio ocupado, por “peso visual” o “peso perceptivo”²⁵². Las notas de corazón comparecen a partir de las sensaciones reflejadas y la comprensión “referencial”. Y la apreciación de elementos como la profundidad de campo, la composición, el punto de vista, el tratamiento del color, etc., a partir de lo anterior, da paso a las notas de fondo.

Esta gradación de la experiencia estética-sensorial conceptualizada en las notas olfativas y en los planos de la audición que presenta Aaron Copland también está presente, como señala Jordi Claramonte, en la recepción gustativa, según el planteamiento de Brillat-Savarin:

“Una distribución experiencial muy similar a la de la pirámide olfativa será también la que propondrá (...) Jean Anthelme Brillat-Savarin. El pensador y gastrónomo francés propondrá una secuenciación de la experiencia del gusto que se apoyará también en tres órdenes diferentes de sensaciones, a saber: *la sensación directa, la sensación completa y la sensación reflejada*.

El paralelismo con la pirámide olfativa es evidente si consideramos que la sensación directa -en una clara analogía con las *notas de salida*- es el primer indicio que se origina por resultado del estímulo de los órganos de la boca, durante el tiempo que permanece todavía sobre la parte anterior de la lengua el cuerpo susceptible de ser apreciado.

La sensación *completa* -como sucedería con las *notas de corazón*- se compone del primer indicio mencionado más la impresión que nace

²⁵² “El peso visual es diferente del peso perceptivo. Para que exista un peso perceptivo implica un proceso de categorización donde ha existido una intención previa, donde se ha prestado atención, y donde se han buscado y detectado signos. El peso visual actúa directamente y aparece en todo proceso visual, por lo tanto aparece también en el proceso de exploración y búsqueda de información visual”. PARADA, R.(2016). P 386.

cuando se traslada el alimento del primer sitio, se coloca en la parte posterior de la boca e influye sobre la totalidad del órgano a causa de su sabor y fragancia.

Por último, entiéndese por sensación *reflejada*, lo que Brillat-Savarin llama con su *air du panache* característico el *juicio del alma*, relativo a las impresiones que el órgano del cual se trata transmite.

Tanto esta estratificación experiencial como la de la pirámide olfativa recuperan el sentido de la temporalidad y hacen que nuestras apreciaciones se atengan a ese marco”²⁵³.

²⁵³ CLARAMONTE, J. (En prensa), Pág 230

2. Sústasis y valores de la experiencia estética

Como se adelantaba en el apartado anterior, Aaron Copland presenta brevemente una analogía con los niveles experienciales del discurso narrativo:

“En el teatro nos damos cuenta de los actores y las actrices, los vestidos y los decorados, los ruidos y los movimientos [recuérdese la categoría de la mimesis]. Todo eso le da a uno la sensación de que el teatro es un lugar en el que es agradable estar y ello constituye el plano sensual de nuestras reacciones teatrales [estrato inorgánico-orgánico de la experiencia].

El plano expresivo del teatro derivará del sentimiento que nos produzca lo que sucede en la escena [poiesis]. Se nos mueve a lástima, se nos agita o se nos alegra [estrato orgánico-psíquico]. Y es ese sentimiento genérico, engendrado al margen de las determinadas palabras que allí se dicen, un algo emocional que existe en la escena, lo que es análogo a la cualidad expresiva de la música.

La trama y el desarrollo equivalen a nuestro plano puramente musical. El dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera, exactamente, que el compositor crea y desarrolla un tema [apate]. Y según el mayor o menor grado en que nos demos cuenta de cómo el artista en cualquiera de ambos terrenos maneja su material, así seremos unos auditores más o menos inteligentes [estrato psíquico-social objetivado].

Con facilidad se echa de ver que el espectador teatral nunca percibe separadamente ninguno de esos tres elementos. Los percibe todos al mismo tiempo. Otro tanto sucede con la audición de la música. Escuchamos en los tres planos simultáneamente y sin pensar [catarsis]²⁵⁴.

Continúa Copland explicando estas relaciones e implicando el concepto de distanciamiento:

“En un cierto sentido, el oyente ideal está dentro y fuera de la música al mismo tiempo, la juzga y la goza, quiere que vaya por un lado y observa que se va por otro; casi lo mismo que le sucede al compositor cuando compone, porque, para escribir su música, el compositor tiene también que estar dentro y fuera de su música, ser llevado por ella, pero también criticarla fríamente [esto implica un distanciamiento]. Tanto la creación como la audición musical implican una actitud que es subjetiva y objetiva al mismo tiempo”²⁵⁵.

En una aproximación histórica, genérica o autorial, tal y como se ha propuesto a lo largo de este documento, se identifican los elementos constitutivos de cada uno de estos planos de la experiencia, o constelaciones de “notas” (de salida, de corazón y de fondo) en relación con los usos constructivos estéticos de cada contexto: existe una variabilidad en la manera de experimentar estos procesos auditivos e interpretativos según momentos, según géneros y según contextos.

²⁵⁴ COPLAND , A. (1994)p20-21.

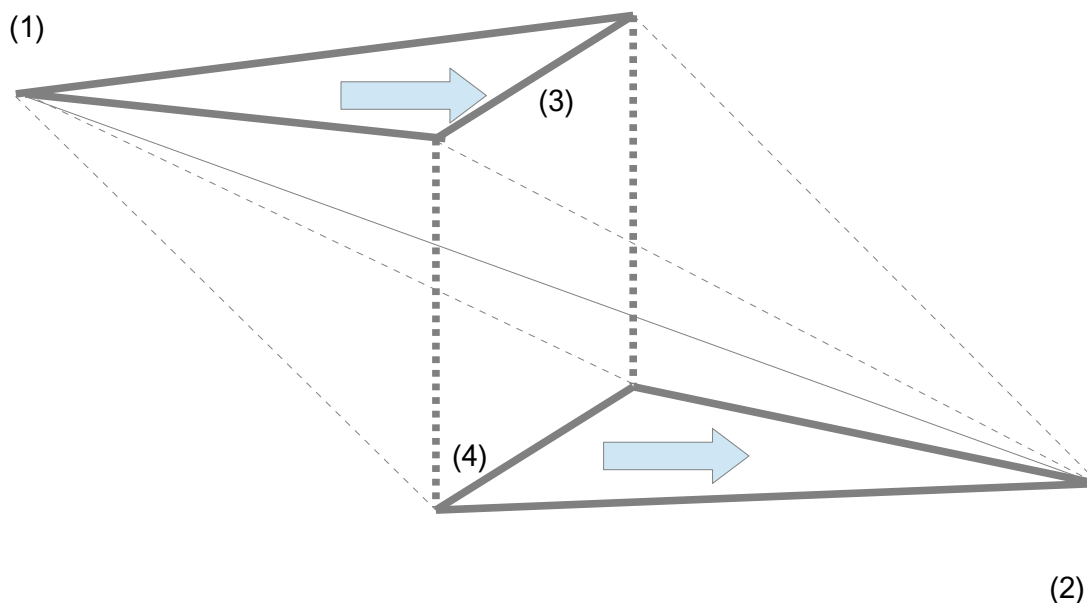
²⁵⁵ COPLAND, A. (1994)p 21

“(…) no todos los compositores usan de una misma manera la materia sonora. No vaya a creerse que el valor de la música está en razón directa de su atractivo sonoro, ni que la música de sonoridades más deliciosas sea la escrita por el compositor más grande. Si ello fuera así, Ravel sería un creador más grande que Beethoven”²⁵⁶.

Como ejemplo alternativo, mientras en Debussy tienen más presencia las notas de salida (por lo envolvente e hipnótico del timbre), en Schubert son las notas de corazón las que caracterizan cada tema.

Resulta, pues, pertinente plantear el proceso experiencial en relación con los discursos multitextuales: la distribución de los distintos planos de la experiencia será más compleja y más rica en tanto los distintos niveles textuales intervengan y se afecten entre sí generando estructuras sincrónicas y diacrónicas que permitan una comprensión transversal y múltiple del objeto estético. Se propone la siguiente representación gráfica de la experiencia multitextual a través de un diamante quiasmático tridimensional:

²⁵⁶ COPLAND, A. (1994) P 17



En este diagrama, (1) representa el Acto de producción; (2), el Acto de recepción; (3), el Objeto en su constitución como tal, en su dimensión ontológica; y (4), el Objeto como conjunto de valores (dimensión axiológica).

(1-3): poiesis; (4-2): mimesis; (3-4): apate; (1-2): catarsis.

De este modo, al intervenir distintos niveles en la experiencia estética, las posibilidades de acoplamiento se multiplican, así como las estructuras distributivas de la vinculación con el medio homogéneo. Cada sujeto experimenta una de esas posibilidades de acoplamiento, una de esas estructuras: la constelación de valores no está definitivamente determinada por la composición misma de la obra, no está escogida por el autor; sin embargo, sí existe una codificación axiológica que permite vislumbrar ciertos parámetros orientativos de toda experiencia.

“(…) los valores estéticos aparecen tan sólo de modo indirecto, como *emergencias* surgidas de la obra en tanto complejo estratificado y auto-

organizado. Si el artista pretendiera manipular -programar por así decir- la secuencia completa de valores emergentes, su obra dejaría de ser un sistema auto-organizado y se convertiría en algún tipo de catecismo, manual de instrucciones o pieza de propaganda.

Que no sea así y que los valores que emergen de nuestra relación con las obras de arte sigan sorprendiéndonos, a veces cientos o miles de años después de su producción, pone de manifiesto que el conjunto del espacio paramétrico -el conjunto de variables- de la obra de arte es mucho más amplio que el que revela esta o aquella recepción concreta. Así la obra de arte no sólo es irreducible a concepto (...) sino que es también irreducible a ninguna hermenéutica privilegiada o que aspire a ser la definitiva”²⁵⁷.

En el capítulo anterior, Valores estructurales (o de estrato) se planteaban las funciones que cumple la música en el discurso escénico-narrativo, siempre en relación con las necesidades que se plantean frente al propio discurso o, dicho de otra manera, según los niveles ontológicos con los que se acopla la música en cuestión. A continuación se presentan esas mismas funciones desde el modo en que se presentan a la experiencia estética.

Se vinculan, entonces, las funciones musicales con los planos sensual, expresivo y musical (“conceptual”), esto es, con las notas de salida, de corazón y de fondo, respectivamente.

²⁵⁷ CLARAMONTE, J. (En prensa) p 209.

Así, en el plano sensual o como notas de salida, se presentan las piezas musicales que, sin un contenido conceptual o narrativo, acompañan a la narración y generan una ambientación, una atmósfera o posibilitan la continuidad espaciotemporal inmediata: consecutividad de actos, escenas o secuencias, paso del tiempo.

<https://youtu.be/XI30u5nDTzk?t=175> (atmósfera, continuidad)

El plano expresivo o las notas de corazón se sitúan en el nivel del contenido narrativo o dramático: es el caso de la música que emite códigos geográficos o temporales, así como la que busca una implicación emotiva del espectador (ya sea a través de una ambientación particular o de la vinculación afectiva con un personaje o evento narrativo).

<https://www.youtube.com/watch?v=4lj2lSTrFnE>

Por último, el plano “puramente musical” o conceptual, correspondiente a las notas de fondo, lo aportan las músicas que configuran la unidad temática o formal, así como las que confieren continuidad discursiva a la obra completa, no inmediata, a través de elementos que definen la estructura. En este nivel se encuentran, por ejemplo, las piezas que dan coherencia genérica a la obra.

<https://www.youtube.com/watch?v=YK7mlHw17fl>

Se explicaba en el capítulo anterior que cada pieza musical suele presentarse como satisfactor sinérgico, es decir, favorece la satisfacción simultánea de varias necesidades discursivas, acoplándose con distintos estratos de la obra. Del mismo modo, en el plano axiológico, la experiencia musical pasa por todos los planos de la audición: como plantea Copland²⁵⁸, se escuchan las notas de salida, de corazón y de fondo, creándose un flujo que hace única cada experiencia particular. En la relación con el discurso multitextual se da esta misma distribución: una pieza musical, además de vincularse con unas u otras necesidades, además de cumplir varias funciones simultáneamente y de situarse en relación con varios niveles ontológicos, presentará unas notas de salida, de corazón y de fondo que, a su vez, se vincularán con las notas de salida, de corazón y de fondo del nivel narrativo.

<https://www.youtube.com/watch?v=XI30u5nDTzk>

<https://www.youtube.com/watch?v=3hz4R-DnDkQ>

²⁵⁸ COPLAND, A. (1994)p20-21

3. Valores experienciales en el bullerengue

Los bailes cantados, en tanto casos particulares de discurso multitextual, presentan una codificación estructural y conceptual propia que configura la distribución de la experiencia estética.

En un primer acercamiento, el plano sensual o las notas de salida se presentan a través de la calidad vocal e instrumental (timbre, imaginabilidad melódica, empastamiento²⁵⁹ de las voces, coherencia instrumental). Además, en cuanto a la dimensión escénica, los vestuarios (tanto de cantadores como de bailadores) y los gestos y movimientos de la danza completan este primer nivel de la experiencia. En una rueda de bullerengue o en una presentación formal, estos elementos son los que captan inicialmente la atención, los que llaman al espectador a participar de la experiencia estética. Sin embargo, en la representación primaria del bullerengue como canto de laboreo, las notas de salida las constituye el pregón lanzado por la cantadora y la tonada (incluyendo, en su caso, los primeros lereos), así como el primer coro propuesto por la propia voz líder y que genera el “enganche” con las respondonas y tambores. La llamada del tambor a la bailadora, la respuesta de ésta y la reacción del bailaror también se se sitúan en este nivel de salida. En esta forma de entender el baile cantado, por el carácter inclusivo que no contempla la existencia de un mero espectador, sino que invita a participar cuando menos en los coros, el juego distributivo de los niveles experienciales se da internamente: no se necesita captar la atención del público ajeno, sino de los propios participantes.

²⁵⁹ El empastamiento es la cualidad de los sonidos simultáneos que proporciona homogeneidad al efecto resultante y compacta y confiere unidad a la sensación auditiva. Las configuraciones instrumentales, así como la distribución espacial en las orquestas sinfónicas, por ejemplo, contribuyen a empastar el sonido.

<https://youtu.be/ywQaZloYmJE?t=295>

Siguiendo la idea de la presentación formal, el plano expresivo comparece en el carácter de la interpretación, sea de lamento, festivo, fúnebre... así como en la capacidad de la propia interpretación para mantener la atención del espectador y, en el plano escénico, la coherencia, significación y continuidad de los movimientos de los bailarines (y, como siempre, su relación coherente con el tambor). En ese mismo sentido, la interacción entre los participantes (y la acción del tambor como detentor fundamental del hilo conductor del discurso, ya se ha explicado) en el “bullerengue primario” (no descontextualizado), en la rueda, se sitúa en este nivel, posibilitando, a través de la vinculación con la ejecución intersubjetiva, la presencia subjetiva y la continuidad de la relación con el medio homogéneo.

<https://www.youtube.com/watch?v=4UI9qZWayUU>

Por último, el plano conceptual o notas de fondo se alcanzan con la coherencia formal del discurso: en la comprensión de los códigos de aire o usos locales o regionales en la interpretación, en la interacción entre los bailarines y el tamborero y en la coherencia interna de los rasgos significativos del baile. En la rueda de bullerengue, la estructura de cada tema, la conducción de las tensiones lírica/dramática, escénica/dancística y musical son los elementos que detentan estas notas de fondo. Dichos elementos son organizados,

fundamentalmente, por el tambor en relación con lo musical-instrumental y lo dancístico y por el guapirreo en relación con lo lírico y lo musical-vocal²⁶⁰.

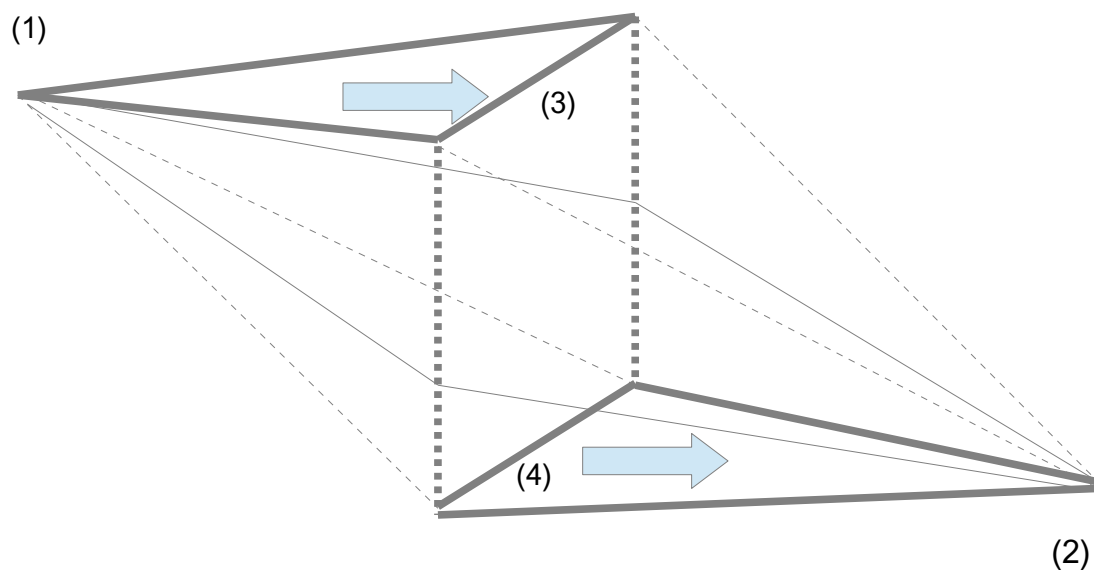
<https://www.youtube.com/watch?v=UfOyjxzxGdo>

La configuración de los valores a través de la experiencia se da, fundamentalmente, en el desdoblamiento, el quiasmo que sufre el objeto estético constituido (producido) al decantar o devolver parte de esa constitución (consecuencia del acto poiético) operando en la sensibilidad particular. En esta intervención sobre el sujeto, ente sensible y consciente que se vincula con unos u otros parámetros del objeto, se da la generación de la ilusión o *apate*: al generar el universo propio de la obra en relación con el del receptor o contemplador, comparecen los valores estéticos. En este acto de recepción se da la mimesis: el contemplador se mimetiza con los elementos y los valores particulares que sus sensibilidad y su conocimiento (sus “categorías” previas) determinan. La categoría de la catarsis atraviesa el proceso desde el acto de producción al acto de recepción, posibilitando la circulación (el flujo) de la experiencia y la toma de conciencia en esa especie de distanciamiento que

²⁶⁰ Nuevamente comparece la fractalidad: dentro de cada constelación de valores de salida, de corazón y de fondo se encuentra una gradación experiencial que configura y cohesionan las relaciones intratextuales. Así, entre las notas de salida, se encuentra un plano sensual que incluye lo puramente sonoro y visual, un plano expresivo que abarca el carácter inmediato y los valores emocionales de lo percibido (alegría, vivacidad de los colores, fluidez de los movimientos) y un plano conceptual que remite a la calidad técnica y al grado de acoplamiento que se logra con respecto al espectador/participante. En el segundo grupo, las notas de corazón, existen también estos tres planos: una primera llamada de atención ejercida por la articulación y sincronía entre voces, instrumentos y bailarines, lo cual configura las notas de salida; un segundo momento de acoplamiento referencial, notas de corazón, determinado por la comprensión del discurso; finalmente, las notas de fondo dan coherencia interna a los códigos y valores significantes. Y el plano conceptual consta también de notas de salida, en relación con la decodificación inmediata del discurso, notas de corazón, en los elementos que sitúan cada nivel textual en un universo referencial codificado, y notas de fondo, en la estructura misma de la decodificación de la experiencia.

propone Copland y que se da cuando se comprende la obra y se aprecian (valoran) su plano sensual, emocional y musical o sus notas de salida, corazón y fondo.

Cabe, pues, como experiencia colectiva, trasladar la representación en forma de diamante quiasmático (ver la figura correspondiente en el apartado anterior) atravesado por una superficie (un plano), y no una línea, como codificación gráfica de la catarsis.



La sección rómbica del plano determinado por el segmento (1-2) y las caras laterales de cada uno de los tetraedros representa en esta figura la catarsis multitextual y colectiva del bullerengue.

La aproximación a esta experiencia colectiva y multitextual es, tal y como se plantea a lo largo del presente documento, caracterizada por 1) la distribución de lo constitutivo (efectivo) del discurso (plano ontológico-estratos), 2) la distribución de la comprensión o del acceso por parte de la intuición a esa constitución del objeto (plano epistemológico) y 3) la distribución de la afectación en la sensibilidad particular, de la vinculación sensual, emocional, afectiva con unos u otros valores (plano axiológico). Se trata, en definitiva, de la sústasis experiencial que, en el caso del discurso del baile cantado, es una sústasis multitextual y colectiva: en la rueda de bullerengue no hay exclusivamente una vinculación individual del sujeto contemplador con la obra de arte o con la experiencia estética, como tampoco hay un acoplamiento individual específico entre cada intérprete y el discurso; la naturaleza inclusiva de esta práctica implica el acoplamiento de intérpretes, obra y “público” o contemplador, en el propio discurso, de manera que las categorías estéticas de la experiencia (mímesis, poiesis, *apate* y catarsis) acontecen en los múltiples ejes (o planos) entre los niveles internos (tal y como se trata de representar a través de las figuras de diamantes quiasmáticos), produciéndose un nuevo desdoblamiento entre esos rasgos internos y el público puramente contemplador (un hipotético espectador que no participe de la rueda): acontece el distanciamiento.

VALORES III: Valores modales

Introducción (valores, modos, mirada para el valor)

Si los valores de estrato dan cuenta de la vinculación con la estructura composicional de la obra, y los valores experienciales conciernen a la afectación particular a partir de la experiencia, en este capítulo se verá como los valores modales acontecen en relación con la vinculación subjetiva con la mencionada experiencia estética²⁶¹.

²⁶¹ CLARAMONTE, J. (En prensa).

1-Modos y valores

Modo de lo necesario/contingente.

Se he explicado el modo de lo necesario/contingente como el espacio en que se inserta o se genera el repertorio como acopio de elementos formales primarios. En este sentido, los valores relativos a este modo darían cuenta de la compleción, la coherencia interna y la cohesión de los elementos del repertorio.

Valores como la simetría, el anclaje en la tradición o el equilibrio configuran lo repertorial de la dimensión axiológica. Así, en los períodos considerados “clásicos” en cualquier disciplina artística, los criterios productivos fundamentales tienden a estos valores: la simetría rítmica, el equilibrio armónico y el ajuste a unas normas establecidas son algunas de las principales características de la música de Mozart o de Haydn. En el baile cantado, los valores repertoriales son evidentes en relación con la perspectiva de lo tradicional; de hecho, en las distintas comunidades bullerengueras existe un concepto de “lo tradicional”, y se valora una interpretación o una composición en tanto en cuanto se inserte más en los parámetros “tradicionales” en cuestión. Lo mismo ocurre en los festivales de bullerengue: es el anclaje en la tradición del lugar donde se lleva a cabo cada festival lo que determina los criterios de participación.

Estos valores tienden, pues, a lo enraizante: el anclaje tradicional, lo asentado.

Modo de lo posible/imposible.

El modo de lo posible/imposible se sitúa en el ámbito de lo disposicional. Es decir, de la dimensión centrífuga de las relaciones entre los elementos del repertorio. Si los valores repertoriales hacen referencia a la organización y la cohesión, los valores modales de lo posible remiten a la experimentación, a la divergencia y a la exploración.

Lo innovador, lo exploratorio, lo transgresor son características de las manifestaciones “barrocas”, las cuales detentan el predominio de lo disposicional en las facultades creativas. Estos valores son los que posibilitan la desesclerotización del repertorio cuando este queda saturado e hiperconectado.

Como se ha explicado en Categorías Modales, existen agrupaciones dedicadas al baile cantado, fundamental aunque no exclusivamente procedentes del medio urbano, que procuran una criba de los repertorios tradicionales (en cuanto a la composición lírica, a los giros melódicos, a los movimientos del baile) a la vez que exploran formas de hacer en cuanto a la afinación vocal y a la composición coral, así como con la inclusión de instrumentos de percusión. Sin embargo, esta transgresión de lo tradicional puede llegar a desvirtuar las características del baile cantado, con lo que se suspende la referencia: lo que se hace no es propiamente bullerengue. Se trata de valores tendientes a la altura: se busca una aceptación más específica en favor de lo innovador frente a lo establecido.

Modo de lo efectivo/inefectivo.

El modo absoluto de lo efectivo/inefectivo muestra la realidad ontológica: lo que en efecto es (o no es). La configuración relativa y dinámica de los modos complementarios de lo necesario y lo posible (tiene que ser, no tiene por qué ser, puede ser o no puede ser) pasa por una decantación hacia lo que, en efecto, es o no es, es o deja de ser, es o aún no ha sido. En este ámbito se insertan los valores que tienen que ver con lo que aporta de sí una experiencia estética: cuál es el “efecto” que se produce en la vinculación con el medio homogéneo.

Valores como la agradabilidad o la comprensibilidad son propios de este ámbito. Así, la práctica del bullerengue será efectiva en tanto en cuanto se cuente con un repertorio suficiente pero no saturado, se ponga en juego la capacidad y la inteligencia creativa del artista, pero no se sobrepasen los límites de la práctica del baile cantado (por ejemplo, con la inclusión de instrumentos melódicos o armónicos). En ese sentido, se podrá decir que algo es “en efecto” bullerengue (o no) y que es agradable, reconocible o incomprensible como tal.

En ese sentido, se hablaría aquí de valores anchos: ampliamente aceptados como determinantes de lo que constituye el bullerengue. Es decir, lo que “vale” como paisaje, como generador de experiencias estéticas en el tramado del baile cantado.

2-Sústasis modal

Como se ha mencionado, la presencia y la distribución de elementos por estratos no es constante y estable a lo largo de cualquier discurso, sino que experimenta una evolución interna articulada con la lógica (narrativa, estética, diegética o estructural) del texto. Sin embargo, en relación con la idea de “dominante”, esta lógica distributiva encuentra anclajes fundamentales en unos niveles con más potencia que en otros: de esta manera se definen los distintos géneros, estilos, períodos o tendencias de una disciplina estética o artística.

Esta distribución o sústasis entre los distintos niveles se da según los tres modos de relación: lo necesario, lo posible y lo efectivo o, más bien, de los respectivos modos negativos, lo contingente, lo imposible y lo inefectivo; así, es pertinente hablar de la “sústasis modal”.

El desplazamiento entre estratos se da a partir del extrañamiento de uno de ellos y la emergencia de otro. Este extrañamiento acontece, según los modos negativos, por agotamiento, por saturación o por desactivación. Cuando la conectividad entre los elementos correspondientes a un estrato se pierde y se agotan las posibilidades de acoplamiento, se extraña el nivel correspondiente en el dominio de lo imposible. Si es precisamente la hiperconectividad la que produce la atrofia por refuerzo de los repertorios, el extrañamiento se da por contingencia. Cuando simplemente un elemento de un estrato interviene “barriendo” a otro, queda desactivado, deja de ser efectivo.

Siguiendo la propuesta de Jordi Claramonte²⁶², la inserción en el espacio modal de lo Necesario mantiene cohesionado un estrato: los elementos que se sitúan en ese estrato y sus interconexiones consolidan un repertorio, asientan el contenido de manera centrípeta: la “dominante” discursiva tiende a reforzarse en el nivel en que se encuentra. El modo de lo Contingente, en tanto en cuanto se da una sobreabundancia repertorial y una conectividad excesiva, es decir, se produce una esclerotización del repertorio, propicia un quiebre del estrato en cuestión: dicha dominante va a desplazarse a otro estrato. El ámbito de lo Posible pone en juego las variaciones disposicionales, con lo que el estrato se extraña hacia los niveles superiores. El modo de lo Imposible, al agotar el juego disposicional, quiebra la funcionalidad del estrato hacia una nueva consolidación repertorial. En cuanto a los modos absolutos, un estrato es efectivo en la medida en que estas variaciones dinámicas sean funcionales; el agotamiento o la anulación y la consiguiente ineffectividad interrumpen ese flujo dinámico, eliminando la complejidad formal del estrato y descomponiéndolo: queda extrañado hacia niveles inferiores.

Un ejemplo pertinente de estos procesos sustáticos se observan en la evolución de la música tonal desde el barroco hasta el siglo XX. Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, el desarrollo del contrapunto imitativo y el surgimiento del sistema tonal determinan las características fundamentales del período barroco. Una de dichas características, que impulsa la transición de los usos fundamentalmente melódicos al despliegue armónico es el bajo continuo, una técnica de acompañamiento de melodías consistente en la ejecución de una línea de bajo dada (melódica) sobre la cual se inserta la armonía a partir de los acordes indicados de manera genérica, de manera que el intérprete tiene cierto

²⁶² CLARAMONTE, J. (En prensa) p281

margen de improvisación. Este bajo continuo es tocado por un instrumento melódico grave (viola de gamba, cello, fagot...), por un instrumento armónico (clave, órgano o laúd, principalmente) o por una combinación de ambos. En cualquiera de los tres casos mencionados (sonata para solo, o para dúo o trío con bajo continuo), la parte armónica “sirve” para acompañar a la melódica. Lo mismo suele ocurrir con el concierto grosso y con el concierto, siendo fundamental en este último el carácter virtuosístico que se otorga a los instrumentos solistas, generalmente melódicos; más adelante se hablará del virtuosismo como dominio técnico, satisfactor situado entre los estratos psíquico (por constituirse desde la subjetivación técnica y el entendimiento instrumental individual) y social-objetivado (codificación de un valor interpretativo) y que atiende simultáneamente varias necesidades musicales a distintos niveles, pero también como alarde extramusical que puede entorpecer algunos aspectos de la comprensión: es decir, puede funcionar como satisfactor sinérgico o como pseudosatisfactor.

La vinculación con la teoría de los afectos de todos estos géneros musicales, así como el carácter esencialmente descriptivo de los conciertos, particularmente en el primer barroco italiano, da cuenta de la relación de heteronomía de la música frente a otros discursos o manifestaciones artísticas, con los cuales mantiene una vinculación siempre referencial.

Esta heteronomía sitúa el texto musical como satisfactor de necesidades discursivas supratextuales. Comparecen nuevamente las funciones de la música frente al discurso, con el cual se vinculan por niveles: estratos/categorías o interfaces. Del mismo modo, la música, como texto heterónimo, cumple su función como satisfactor destructor, inhibidor, pseudosatisfactor o satisfactor

singular o sinérgico. Cabe redundar en la idea de que esta heteronomía textual confiere los parámetros estructurales al baile cantado.

Cultural-objetivado - - - - simbología, ritualidad

Retórica musical, afectos, _____
música simbólica, religiosa, etc.

Psíquico - - - - - subjetividad emocional
(estados de ánimo)

Expectativa, sensaciones, _____
música emotiva

Orgánico - - - - - movimiento (baile)

Música descriptiva _____

Inorgánico - - - - - imitación

Se identifica en este esquema la correspondencia con la satisfacción de necesidades referenciales en el discurso del bullerengue en todos los niveles textuales: el carácter onomatopéyico de las letras y de algunos recursos

instrumentales, la lamentación o la exaltación anímica (temática e interpretativa), la dimensión simbólica y la codificación dan cuenta de ello.

Como se ha explicado, el período Clásico (aproximadamente la segunda mitad del siglo XVIII), otorgará al nivel armónico-social-objetivado una importancia capital: se desarrollará a partir de él la Forma Sonata, el epítome musical de la Ilustración, y una de las estructuras más extendidas (si no la más empleada) en la historia de la música occidental hasta la actualidad.

La negación de los valores burgueses en la creación musical se planteará, en primer lugar, y como se ha mencionado, a partir del cuestionamiento de la idea, dada por sentado, de la armonía como eje fundamental en la construcción de la sonata, epítome de la Ilustración, y la consiguiente emergencia (y sobreexplotación) del ritmo: será Beethoven, compositor “bisagra” entre el clasicismo más evolucionado y el romanticismo, el que plantee una renovación del lenguaje a través de la vuelta al estrato orgánico, el ritmo, como texto estructural de la propia sonata, como detentor de la estructura profunda del discurso musical, lo cual supone la definición del estilo romántico.

Cuadrigrama clásico:

----- Armonía (social-objetivado)
----- Melodía (psíquico)
----- Ritmo (orgánico)
----- Timbre (inorgánico)

Cuadrigrama romántico:

----- Armonía (social-objetivado)
----- Melodía (psíquico)
----- Ritmo (orgánico)
----- Timbre (inorgánico)

Por otro lado, se reimpulsará la música vocal, más allá del aria clásica, por parte de melodistas como Mendelssohn y Schubert²⁶³. El tercer rasgo fundamental en esta acumulación de negatividades²⁶⁴ radica en el creciente interés por la salvaguarda de las escuelas nacionales y los insumos procedentes de la tradición popular. Igual que en la literatura, estas posturas se revuelven y reniegan de cualquier acomodo, de cualquier aceptación por la masa media, por la tranquila burguesía, de modo que no se pretende la estabilización de las prácticas, sino su constante re-evolución.

Autores como Liszt o Chopin rompen con los esquemas dados por supuestos a base de forzar los repertorios: emplean el piano, gran representante de la organización y la simetría clásicas, instrumento temperado (racional, por tanto) por excelencia, basándose en su sistema de afinación para alcanzar el ideal del equilibrio armónico mediante la técnica de alejarse lo más rápidamente posible

²⁶³ FUBINI, E. (1999)

²⁶⁴ CLARAMONTE, J. (2016) p.17

de él. Brahms hará lo propio con el ritmo hasta disolver la estabilidad del compás, elemento racionalizador de los tiempos musicales e indispensable hasta entonces. Ambas posiciones representan el quiebre del modo de lo posible hacia lo imposible, forzando las disposiciones hasta la necesidad de la generación de nuevos repertorios.

Sústasis en discurso narrativo y bullerengue

Es precisamente uno de los elementos fundamentales del texto musical, el tambor alegre, el que organiza las distintas líneas dominantes en el discurso del bullerengue. Se da esta relación en el modo de lo necesario/contingente cuando un estrato, tal y como se ha mencionado, queda saturado, es reforzado hasta el punto en que no admite más contenido y pierde su propia credibilidad, colapsa. En este caso, este refuerzo actúa como satisfactor destructor: la sobreacumulación de recursos que colman el estrato implica su propio fin. El tambor se sitúa en este modo de relación con el estrato inorgánico cuando anega la sonoridad del conjunto sumándose a palmas y guapirreos, lo que produce una acumulación tímbrica que necesita resolverse en otro nivel, generalmente el orgánico, ya sea a través del ritmo o del movimiento en el texto dancístico (estas secuencias son sucedidas por otras de mayor claridad sonora, en las que el ritmo lleva la estructura principal, generalmente acompañado por una nueva distribución de los movimientos en los bailadores). En el estrato orgánico, a través de los repiques, el tambor determina los movimientos de la bailadora, a los que responde el bailarador, dando lugar a una acumulación de contenido rítmico que se extraña y, necesariamente, deriva en una carga de significación (hacia lo psíquico). Esas unidades de sentido, la relación entre el

bailador, la bailadora y el tambor alegre, como personajes, son estructuradas por el propio tambor que, tras saturar esa relación, toma la decisión de romper con el contenido psíquico y llevarlo a cualquiera de los otros niveles, ya sea permitiendo a los bailadores retirarse, ya sea estableciendo una trama simbólica con el bailador, ya sea produciendo una nueva llamada tímbrica. El estrato social-objetivado queda sobrecargado en la medida en que el valor simbólico de la danza llega al punto álgido y no da más de sí: se debe resolver la lucha por la bailadora entre el tambor y el bailador, siendo el tambor el superior jerárquico, y el que siempre detenta la victoria.

<https://www.youtube.com/watch?v=SPWU6B6-ylc>

El modo de lo posible/imposible acontece cuando se agotan (o se abren) las posibilidades de ser en alguno de los estratos, lo cual sitúa los puntos de relación textual en las interfaces. Entre el estrato inorgánico y el orgánico, el tambor define la presencia de la bailadora (como existente, como cuerpo escénico que entra en acción) y posibilita su inserción en el discurso a través del movimiento. Dicho movimiento se extraña si no es puesto en relación con una línea de sentido, por lo que el tambor debe establecer una relación como personaje con la bailadora, con lo que da acceso al estrato psíquico. Por último, es también el tambor el que interrumpe la melodía (estrato psíquico de la música) de la voz líder cuando ya ha hecho presencia (cuando ha mostrado todas sus posibilidades de ser) para dar paso a la armonía (coros, percusión), posibilitando el estrato cultural-objetivado. Del mismo modo, cuando el discurso está agotado en los distintos niveles, cuando ya no hay más posibilidades, es el tambor el que cierra la trama textual y pone fin a la pieza. Este funcionamiento

se asimila a los satisfactores inhibidores, ya que se supe la necesidad correspondiente a un estrato limitando o eliminando las posibilidades de otro.

<https://www.youtube.com/watch?v=m58c3gnhKnU>

Por último, el modo de lo efectivo y lo inefectivo, en relación con los modos anteriores, se da en la medida en que un estrato comparece o no en una unidad textual determinada. El tambor, en este caso, funciona como elemento extrañador que da paso a uno u otro de los elementos del baile, de los instrumentos o de las voces. A nivel inorgánico, las distintas formas de articulación dan lugar a distintos timbres percutivos que dan cuenta de la presencia del tambor como superior jerárquico. Los cortes y repiques son los principales recursos desautomatizadores de lo orgánico, que intervienen fragmentando el discurso rítmico y rompiendo la continuidad, lo cual permite al tambor reclamar su presencia efectiva por encima de los otros niveles textuales. En este caso, la acción del tambor se sitúa al nivel de los satisfactores singulares o sinérgicos.

<https://www.youtube.com/watch?v=qCi-bHANVLI>

El resto de los elementos textuales del baile cantado (voz líder, respondonas, palmas, guapirreo, bailadores, etc.) son acreedores de la presencia escénica y de la estructura narrativa, pero siempre vinculados entre sí (horizontalmente) y al tambor (como superior jerárquico), con excepción, en algunos casos, de la narración lírica, que puede llegar a erigirse como texto autónomo.

Es importante también mencionar que, en relación con la satisfacción de necesidades discursivas, se plantea nuevamente una polarización sustática entre las actitudes “tradicionalistas” e “innovadoras”. Las interpretaciones que “defienden” la tradición tienden a privilegiar el nivel inorgánico y el cultural-objetivado: plantean la importancia de mantener la fidelidad a los timbres originales, sin incluir nuevos instrumentos, ni formas de cantar, así como censuran la actividad de grupos que no proceden de ámbitos rurales con presencia tradicional de actividad bullerenguera. En cambio, las agrupaciones que favorecen la evolución y actualización del folclor, quiebran precisamente esos estratos, mientras que el orgánico y el psíquico, sobre todo en cuanto a ritmo, movimientos en el baile, melodías y líneas de significación, permanecen reforzados. En este sentido, las interpretaciones tradicionales defienden los valores profundos y anchos, mientras que las innovadoras tienden a los anchos y altos.

3-Interpretación del discurso escénico y narrativo: Estética y hermenéutica modal

Una vez mostrado el planteamiento distributivo de la dominante, la llamada forma de la obra se constituye como la “matriz de conflictividades posibles” donde repertorio y disposiciones interactúan, es decir, el paisaje. Los modos de relación adquieren aquí, en la configuración de la experiencia estética, una verdadera dimensión hermenéutica, al ser ya parte de un todo susceptible de interpretación, posibilitando así el llamado análisis musical.

“Hay que aprender a leer una partitura siguiendo sus signos, pero yendo mucho más allá todavía: hacer que un texto musical (que, en principio, es pura abstracción para el profano) se haga evidente para la recepción inmediata del oyente, hasta el punto de que éste tenga la sensación de que procede del propio campo de su conciencia. Se diluye y se pierde cualquier distanciamiento en la comprensión. Partir del texto, de los signos, y reencontrar su profundo significado abre inmensos horizontes, pero crea también grandes peligros, ya que se puede dar lugar a la arbitrariedad si no se sitúan dichos signos en relación a los datos fundamentales y a la misma sintaxis de la escritura musical”.²⁶⁵

En el universo multitextual del bullerengue hay que distinguir dos tradiciones interpretativas: la primera, en la que se contempla el bullerengue como una práctica colectiva en la que no hay diferencia entre el autor, la obra y el público, no tiene sentido la distinción entre las instancias interpretativas ya que, como canto de laboreo, se genera por parte de la colectividad que participa del trabajo, siendo la misma la que constituye el elemento contemplador (que retroalimenta el proceso a través de las referencias intersubjetivas). La segunda

²⁶⁵ DESCHAUSÉES, M. (2009) p.44

tradición es consecuencia del proceso de descontextualización del canto de laboreo, de manera que la colectividad (intérprete primordial) descontextualizada de su trabajo, crea (o re-crea) la obra que es contemplada por el público (intérprete secundario).

<https://www.youtube.com/watch?v=pfPEMxsiQ0E> (1)

<https://www.youtube.com/watch?v=SPWU6B6-ylc> (1)

<https://www.youtube.com/watch?v=N-h7XLlxSqk> (2)

La primera posibilidad se sitúa en el ámbito de la experiencia estética, mediada por la apertura disposicional (predomina, por tanto, el modo de lo posible) e insertada en el “espacio lógico”, en este caso, del baile cantado. La efectivación se da internamente a este proceso: la fusión de horizontes tiene lugar en la propia creación, situada en la tradición compartida por los participantes-creadores. La descontextualización e inserción en dicho espacio se da en la estructura de “rueda”, conformación en la que se interpreta el bullerengue consistente en una disposición circular o semicircular de coristas alrededor de los tamboreros, frente a los cuales se deja un espacio para el baile; son los propios coristas los que se apropian del espacio de baile, por parejas y efectuando el llamado “quite”: un bailaror o bailadora sale del coro y se acerca a la pareja, desplazando con un gesto al miembro de su mismo sexo, que debe retirarse al coro.

<https://www.youtube.com/watch?v=OeQYfxX4ExY>

Por el contrario, el segundo momento forma parte de la experiencia artística, ya que se configura a partir de la presencia de los elementos del repertorio (con lo cual queda fundada sobre lo necesario), que cristalizan en una “obra de arte”. En este caso, se difiere la interpretación en los dos momentos mencionados, primordial y secundario, desplazándose la obra entre uno y otro como “medio homogéneo”, y compareciendo lo efectivo en un espacio mixto, entre la interpretación primordial y la secundaria. Es en el proceso re-creativo en el que se da la fusión de horizontes: la tradición se desplaza al paisaje común a los re-creadores y el (los) contemplador (es).

<https://www.youtube.com/watch?v=y-NP7zLPPQQ>

Esta fusión de horizontes articula la comprensión de la experiencia, posibilitando la configuración de los acoplamientos estéticos (ver apartado correspondiente a hermenéutica modal).

En las Meditaciones del Quijote, Ortega manifiesta que la filosofía no es un saber instrumental, sino una interpretación del mundo²⁶⁶. Esta concepción significa el punto de partida hermenéutico del filósofo: tal y como plantea Gadamer, “conocer es interpretar”²⁶⁷, por lo que la tarea de la filosofía es la búsqueda del conocimiento a partir de la hermenéutica.

Para Gadamer, la Hermenéutica describe lo que siempre “sucede en los casos en que una interpretación tiene éxito y es convincente”²⁶⁸. Es una teoría de la

²⁶⁶ ORTEGA Y GASSET, J. (1966-1988)

²⁶⁷ GADAMER, H.G. (1993)

²⁶⁸ GADAMER H. G. (1981) pág. 80

experiencia humana y de la praxis vital, y no simplemente un modo de comprensión.

“La auténtica experiencia es la que uno «hace» e implica que algo nos sale al encuentro, de tal manera que uno confirma su propia experiencia después de la realización de la experiencia en cuanto tal. Todo ello significa, por una parte, que el sujeto del acontecer de la experiencia no es el sujeto humano sino la movilidad de la propia experiencia; por otra parte, la determinación del carácter no objetivable de la experiencia se explica como una consecuencia de la aplicación de un modelo gnoseológico en el que el sujeto y objeto se implican en un acontecer de mediación recíproca y no como dominio del sujeto sobre el objeto”²⁶⁹.

Es decir, es la afectación intersubjetiva a través de la relación a) creador/obra, b) creador/intérprete re creador/intérprete contemplador, c) intérprete re creador/obra y d) intérprete contemplador/obra lo que confiere a la obra la condición de medio homogéneo.

Gadamer propone el juego o la obra de arte como sujetos, y no como objetos de la experiencia. Según plantea, la obra de arte y el juego se “autorrepresentan”: el jugador, espectador logra su autorrepresentación representando el juego (jugando) o la obra de arte (contemplando). En la comprensión del texto se produce su vivificación²⁷⁰. Sin embargo, como se ha explicado en el primer capítulo de este documento, más allá de esa autorrepresentación, el medio homogéneo es posible en la autoorganización, la cual se da necesariamente a partir de la articulación de repertorios y disposiciones: de la tensión entre lo centrípeto y lo centrífugo. La vinculación

²⁶⁹ DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. (s/f) en <http://www.uma.es/gadamer/styled-23/styled-7/index.html> [consultado el miércoles 10/05/2017]

²⁷⁰ GADAMER. H. G., (1993) p 151

con el dispositivo estético o con el juego genera nuevas posibilidades de autoorganización en el sujeto de la experiencia.

“La interpretación no es (...) algo extraño y externo a la comprensión misma, sino la estructura de esta misma. Interpretar, por ejemplo una partitura musical no es un accidens añadido a la hipotética sustancia en-sí de la composición musical original, sino su expresión, aparición y exposición, su presentación y representación (artística), su presencia”²⁷¹.

En este sentido, el bullerengue (el baile cantado en general, así como otras manifestaciones rituales colectivas), tal y como se ha explicado, se autoorganiza según dos posibilidades: la “rueda” y la “presentación formal” o “muestra”. En la primera de ellas es indistinguible el intérprete recreador y el intérprete contemplador, ya que ambas instancias comparecen en el propio juego, en la propia recreación; el medio homogéneo no es constituido por la obra como tal, sino más bien por la experiencia estética colectiva e intersubjetiva: se da un extrañamiento primordial (y multi-individual) de las acciones (como canto de laboreo), de los gestos, de los movimientos y de los sonidos, y una re-contextualización colectiva de los mismos en la práctica significativa que vincula todas las subjetividades a través del intercambio estético. La segunda posibilidad requiere un segundo extrañamiento: se descontextualiza el canto de laboreo y la experiencia colectiva, y se re-contextualiza nuevamente frente a un público-intérprete-contemplador: el concepto de obra de arte adquiere sentido.

La comprensión se produce en una situación determinada y que, por tanto, representa una posición que limita las posibilidades del ser. Queda supeditado a un punto de vista, ya que no es dado un lugar absoluto desde el que visualizar todo. El ámbito de visión abarcable desde ese punto es el horizonte. Para salvar

²⁷¹ ORTIZ OSÉS (1976) p. 46

la distancia entre el horizonte del presente y el del pasado es necesario que se establezca una relación dialéctica; entre lo transmitido por la tradición y la situación hermenéutica hay una tensión inherente.

En la experiencia estético-musical, esta tensión se presenta en diversos niveles: la tradición creativa del autor entra en conflicto con la tradición interpretativa (no solo del recreador, sino también con la propia del creador) que, a su vez, genera tensión con la tradición contemplativa. A través de esas tensiones disposicionales que provocan una expectativa múltiple se genera el universo de posibilidades, que acabará por cristalizar en una sola experiencia discursiva y estética en cada una de las instancias mencionadas.

En relación con los discursos narrativos y su inserción en las comunidades orales, cabe hacer mención al texto *Shakespeare en la selva*, de Laura Bohannan, que explica las dificultades que encuentra la antropóloga para explicar (“traducir”), para propiciar una interpretación plausible de Hamlet entre los Tiv, una comunidad centroafricana²⁷². A través de los prejuicios y de la no universalidad de los códigos es que se plantea el problema de las dificultades de traducción y de interpretación de *Hamlet*, de lo cual deriva la necesidad de una selección en la información. El proceso es complejo para emisor-codificador y receptor-descodificador: los códigos que rigen las cosmovisiones, que a su vez van a determinar la interpretación, la asimilación de la información, son universales en un nivel interno del sistema, pero no en el externo. El receptor interacciona internamente con el sistema; pero esta interacción se producirá en la medida en que los códigos sean no universales, pero sí compatibles.

²⁷² BOHANNAN, L. (1966-2010)

En ese sentido, la dualidad *emic / etic* adquiere una dimensión hermenéutica: se trata de llevar a cabo la fusión de horizontes de que habla Gadamer, no ya referida a la conjugación de los puntos de vista acerca del texto interpretado (insístase en la idea de texto no como algo escrito, sino más bien como cualquier acción humana susceptible de interpretación), sino incluyendo en el proceso las configuraciones repertoriales de los interpretantes, esto es, los prejuicios. De este modo, y a través de los horizontes culturales ajenos, se puede hacer hermenéutica de textos propios, lo que posibilita una mayor autocomprensión y análisis de las condiciones sobre las que se establecen las creencias y prejuicios.

Los prejuicios, pues, son las “líneas orientativas que hacen posible toda experiencia”²⁷³. No son algo fijo y estable, sino algo en continuo fluir, por la propia realidad histórica del ser. Este concepto se puede identificar con el orteguiano de las creencias o, más bien, se pueden entender las creencias como la articulación de los prejuicios: “No llegamos a ellas [las creencias] tras una faena de entendimiento, sino que operan ya en nuestro fondo cuando nos ponemos a pensar sobre algo”.²⁷⁴

Para una verdadera comprensión es necesaria la aceptación de los propios prejuicios, así como llevar a cabo una reflexión sobre el condicionamiento que estos implican. Del mismo modo, las creencias, entendidas como constelaciones o articulaciones de prejuicios, no son objetos de reflexión que determinen las acciones: no se piensa en ellas, sino que sobre ellas se asienta

²⁷³ DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. (s/f) en <http://www.uma.es/gadamer/styled-23/styled-7/index.html> [consultado el miércoles 10/05/2017]

²⁷⁴ ORTEGA Y GASSET (1966-1988, V) p. 385

el pensamiento, conforman el conjunto de elementos primarios sobre los que se estructura el modo de hacer. La configuración del hecho creativo es consecuencia, pues, de la proyección repertorial que, a su vez, orienta las estrategias de cumplimiento de las necesidades (los satisfactores). Así, los paradigmas sociales que rigen una comunidad bullerenguera, los vínculos jerárquicos, familiares, afectivos, etc., y los modos de cubrir las necesidades individuales y colectivas, se reflejan (son mimetizados), se cuestionan, se asientan o se desechan en la propia práctica del bullerengue.

“(…) ellas [las cantadoras] conocen sobre plantas medicinales, muchas hacen de rezanderas, son parteras, conocen secretos sobre sexualidad y crianza de los niños. Las mujeres más ancianas tienen todos estos conocimientos y además vivenciaron y compartieron con los abuelos rituales de múltiples bullerengues tradicionales en los cuales se cuenta toda la genealogía de sus pueblos”²⁷⁵.

En este sentido, los prejuicios operan como el repertorio, conforman el modo de lo necesario: dan cuenta del conjunto de elementos formales primarios de que se dispone para realizar el acto de comprensión, de interpretación, esto es, la forma de pensar el mundo.

El modo de lo posible, las disposiciones, comparece en el propio proceso interpretativo, en la fusión de horizontes, en las estructuras de acoplamiento que se dan desde los prejuicios, y que confluyen en el texto, que representa, a su vez y junto con la idea de “tradición”, el paisaje, lo que hay, el modo de lo efectivo.

²⁷⁵PÉREZ HERRERA, M.A.. (2014.) p39

Es decir, el encuentro entre el repertorio y las disposiciones tiene lugar a partir de y dando lugar al texto, insertado en su propia tradición; el paisaje se configura desde lo necesario (prejuicios, historia efectual) y en todas las posibilidades interpretativas que ello plantea. En el baile cantado, la efectivación del texto tiene lugar desde la efectivación de la tradición compartida: cantadora/tambor/coro/bailadores detentan las líneas generadoras de tensión estética. Así, es posible configurar una hermenéutica de los modos de relación.

Para Gadamer, la realidad de la historia y de la tradición determinan todo acto de comprensión: el verdadero sujeto de la comprensión es el ser inserto en la tradición. Gadamer apunta la idea de la historia efectual: la tradición cobra presencia. El desplazamiento del ser hacia el “ser en la tradición” es lo que determina la comprensión²⁷⁶. Todo pasado que llega a la experiencia inmediatamente forma parte de ella, y obliga a asumir su propia verdad: comparece frente al modo de lo necesario. Es decir, supone una novedad en el repertorio.

La acumulación (o sobreacumulación) de repertorios satura las formas de relacionar los elementos, lo que confiere bloqueos o contradicciones: acontece en este punto el modo de lo contingente. La intervinculación repertorial queda esclerotizada: las piezas que dejan de ser necesarias entorpecen el funcionamiento del sistema. Se ha mencionado a este respecto el estancamiento creativo que acontece en el bullerengue tras la excesiva conectividad repertorial o normativa, que entorpece las posibilidades de hacer y limita el juego creativo (ver capítulo Categorías III).

²⁷⁶ DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. (s/f) en <http://www.uma.es/gadamer/styled-23/styled-7/index.html> [consultado el miércoles 10/05/2017]

Es decir, el exceso de prejuicios limita las posibilidades de ser de la interpretación, dado el cierre de los elementos del repertorio sobre sí mismos, lo que reduce la generatividad de los acoplamientos.

Finalizando con Gadamer, el autor plantea la idea de Verdad como “des-ocultación” de las posibilidades del ser²⁷⁷: la elección de una única presentación o representación (creación o recreación), en fin, de una interpretación y no todas las demás, es lo que confiere el valor de referencia a través de la experiencia estética: el modo de lo posible se repliega así en una única representación de sí mismo, cobrando presencia lo efectivo, lo que hay: lo actual frente a lo potente.

Del desbordamiento de prejuicios, de repertorios, de lenguajes, surge el bloqueo modal, lo contingente debe desplegarse hacia la apertura de nuevas posibilidades lingüísticas; en el movimiento opuesto, la imposibilidad funcional de la fusión de horizontes genera una nueva necesidad, un nuevo requerimiento repertorial. Como se ha mencionado, este cruce de (in)necesidades y de (im)posibilidades adquiere sentido en la configuración actual y específica de una interpretación efectiva, es decir, en el paisaje hermenéutico.

“(...) la realidad sólo es perceptible a partir de un modelo construido intersubjetivamente. Sin lugar a dudas, la Literatura, al igual que las otras artes, proporciona redes hermenéuticas muy poderosas para percibir la realidad en su dimensión particular. El artista construye un modelo interpretativo que influirá en la forma como sus contemporáneos y, en mayor o menor medida, las generaciones posteriores vivirán sus experiencias personales”²⁷⁸.

²⁷⁷ DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. (s/f) en <http://www.uma.es/gadamer/styled-23/styled-7/index.html> [consultado el miércoles 10/05/2017]

²⁷⁸ MEIX, F. (1992).

La verdadera explosión de significado se da a partir de la integración del lector y de la lectura en el texto²⁷⁹. El objeto de la lectura no es descubrir la estructura del texto, sino la actividad que produce dicha estructura. La estructura es, pues, elemento previo a la interpretación; particularmente en el texto musical, la estructura entendida como forma y simulacro, como relación entre partes y todo, va a determinar esa actividad interpretativa que posibilitará la comprensión en dos sentidos: el intérprete-recreador, al integrarse con la obra, debe entender y hacer entender, entender para hacer entender.

Dicho de otro modo: en la hermenéutica del texto musical por parte del intérprete esta desocultación de las posibilidades a partir de la historia efectual propia e individual, con los propios prejuicios, es el núcleo de las posibilidades estéticas: la decisión de una verdad y el consiguiente rechazo a todas las demás hace única cada interpretación de la realidad y de la obra de arte: la escogencia de un paradigma configura la comprensión individual del mundo, así como la apropiación de cada uno de los parámetros estéticos determina la comprensión y la inserción en la experiencia estética subjetiva. Sin embargo, es la aprehensión intersubjetiva a través de la multiplicidad de experiencias estéticas lo que genera esa “des-ocultación” de las posibilidades, esa “Verdad” de la interpretación. En las prácticas colectivas, como el bullerengue, la intersubjetividad parte del propio hecho creativo. Es decir, la vinculación a través de la experiencia es única e individual, la efectivación del texto se produce en esta unicidad configurada a partir del universo disposicional intersubjetivo del sujeto/lector/contemplador conjugado con sus repertorios.

²⁷⁹ BARTHES, R (1982-1993) p.21-22

La interpretación como satisfacción de necesidades

En la interpretación del texto emerge también la presencia de necesidades y la acción de satisfactores. La comprensión y la acción para la comprensibilidad implican la integración metodológica de cada gesto o cada hecho interpretativo y su vinculación con el texto.

Así, el intérprete determina la intervención de los satisfactores sobre las necesidades textuales o discursivas, generando así la estructura comprensiva propia y dando lugar al espacio intersubjetivo de acoplamientos estéticos.

Estos satisfactores, como se ha mencionado en el capítulo Valores I, funcionan a distintos niveles y establecen distintos tipos de relación con las necesidades correspondientes. Así, se presentan pseudosatisfactores, satisfactores destructores, inhibidores, singulares o sinérgicos. Los procesos interpretativos serán tanto más coherentes e integrales en la medida en que los satisfactores presentes sean funcionales, es decir, haya más presencia de satisfactores sinérgicos o singulares.

Las necesidades interpretativas se relacionan con las nueve necesidades axiológicas propuestas por Max-Neef, tal y como se ha explicado; los satisfactores discursivos corresponden a los procesos, métodos y criterios que determinan la interpretación, que es una constelación de modos de relación.

Los satisfactores se agrupan, pues, según los modos de relación: lo necesario/contingente (recursos técnicos, conocimientos específicos, herramientas conceptuales o metodológicas), lo posible/imposible (criterio,

imaginabilidad, sensibilidad) y lo efectivo/inefectivo (coherencia interpretativa, comprensibilidad, valor simbólico o cultural).

Tal y como apunta Jordi Claramonte, estos modos de relación no son sucesivos o independientes, sino que coexisten y se retroalimentan:

“Será fundamental, por tanto, no pretender mantener los modos y las categorías modales limpiamente separadas ni mucho menos hacerlos sucederse unos a los otros en un orden preestablecido tal y como hacía Kierkegaard con sus estadios o Ranciere con sus regímenes, sino empezar a dibujar las diferentes «geometrías oposicionales» mediante las que podremos pensar la arquitectura de los modos de relación”²⁸⁰.

Así, para la comparecencia en lo efectivo de la interpretación, se deben conjugar los satisfactores modales a partir de las tensiones discursivas en función de una vinculación intersubjetiva que permita el acoplamiento estético: la interpretación posibilita la existencia del medio homogéneo.

En este sentido, la interpretación es una experiencia estética generativa: da lugar a otras experiencias estéticas. En este proceso, cada intérprete asume su propio riesgo hermenéutico, su comprensión y su modo de hacer comprender propician (o no), a través de los satisfactores intervinientes, la mencionada vinculación intersubjetiva, el acoplamiento estético.

Se ha mencionado a este respecto el ejemplo del virtuosismo técnico en la interpretación instrumental como posible satisfactor sinérgico o pseudosatisfactor: la “infalibilidad” técnica es un recurso repertorial que posibilita vinculaciones disposicionales, es una herramienta necesaria para la

²⁸⁰ CLARAMONTE, J. (2016) p.120

existencia del discurso (se vincula con el nivel más básico de las necesidades) que estimula la presencia de otros valores tales como características estilísticas y genéricas y que, en sí misma, puede constituir un rasgo específico de una interpretación; pero, si se trata como valor efectivo, es decir, si los conocimientos y criterios se articulan en busca de esa virtuosidad técnica, que se convierte en la referencia interpretativa, se inhiben el resto de posibles vinculaciones estéticas, y se limitan los acoplamientos con el resto de niveles textuales.

“Hay, pues, una escalada técnica impuesta por los mismos elementos básicos, pero ello no excusa en absoluto los excesos de los que somos testigos. Una gran técnica, por el margen que aporta, tiene como objetivo liberar al ejecutante y proporcionarle una mayor seguridad; es indispensable, porque sin esa técnica ni el mejor músico del mundo podría expresarse. Pero démosle sólo su lugar preciso, su verdadero sitio: estar al servicio de la música pura, sin erigirse en un fin en sí misma o en última meta del proceso.

(...)

Esta sobrevaloración de la técnica da lugar a muchos dramas, puesto que deshumaniza la música y transforma a gran número de intérpretes en robots, en máquinas perfectamente reguladas que no dejan lugar a la improvisación, a la imaginación, a la visión siempre renovadora de una obra viva”²⁸¹.

Como se ha mencionado, la formación técnica se presenta con más relevancia en las posturas “innovadoras” que en las “tradicionales” en el ámbito del bullerengue. En las agrupaciones portadoras de tradición, principalmente en el medio rural, se privilegia la compartición de códigos locales, estableciendo categorías particulares y efectivaciones del conocimiento propias de cada

²⁸¹ DESCHAUSÉES, M. (2009) p.108-109

comunidad, en función de los propios repertorios; las agrupaciones urbanas, académicas y/o más tendientes a la innovación, por otro lado, buscan la inserción en la tradición de las posibilidades interpretativas, disposicionales, o sea, la actualización de esta forma de conocimiento.

Interpretar un texto (entiéndase por texto cualquier dispositivo significativo y codificado que puede ser entendido o interpretado) no consiste en asignarle un único sentido referencial (más o menos fundado, más o menos libre), sino apreciar la pluralidad que lo conforma. Esta pluralidad textual se proyecta a través de la superposición de categorías: existe el texto tímbrico, el texto rítmico, el texto melódico y el texto armónico: estas categorías constituyen los cuatro niveles de acontecer de lo efectivo.

Para Ricoeur, la hermenéutica es la “teoría del texto, que es la efectuación de la estructura subjetiva-objetiva de todo discurso”²⁸². Dicho de otro modo, es la inserción en el modo de lo efectivo a partir del encuentro de lo necesario (estructura objetiva) con lo posible (estructura subjetiva): el paisaje genera la operatividad de repertorios según las disposiciones.

“Ningún elemento debe ser separado de su contexto, ya que todos constituyen una unidad: el ritmo solo se transformaría en una mecánica insoportable; la respiración sin ritmo se convertiría en una anarquía; los matices sin escritura serían como los colores de un tapiz sin trama... En cualquier dirección sería fácil llegar a una caricatura. Igual que el ser humano forma una unidad con todo lo que se ve de él, lo mismo ocurre con la escritura musical, que es una síntesis compleja, que va mucho más allá de los signos exteriores”²⁸³.

²⁸² LÓPEZ SÁENZ, M.C (2009) P.28

²⁸³ DESCHAUSÉES, M. (2009) P. 44

Es a partir del distanciamiento, del extrañamiento, que se puede dar la comprensión: se genera una discontinuidad con el texto que permite desplegar la multiplicidad de significaciones (el espacio lógico) para replegarlas sobre una; la interpretación deviene actual y única.

“(…) los valores estéticos aparecen tan sólo de modo indirecto, como *emergencias* surgidas de la obra en tanto complejo estratificado y auto-organizado. Si el artista pretendiera manipular – programar por así decir- la secuencia completa de valores emergentes, su obra dejaría de ser un sistema auto-organizado y se convertiría en algún tipo de catecismo, manual de instrucciones o pieza de propaganda.

Que no sea así y que los valores que emergen de nuestra relación con las obras de arte sigan sorprendiéndonos, a veces cientos o miles de años después de su producción, pone de manifiesto que el conjunto del espacio paramétrico -el conjunto de variables- de la obra de arte es mucho más amplio que el que revela esta o aquella recepción concreta.

(…)

Esta radical apertura al entero espacio lógico de un objeto no nos condena a una especie de “todo vale” axiológico... pero sí que nos revelará la inviabilidad de organizar nuestro acercamiento a los valores estéticos del modo tradicional, tal y como hizo Goethe por ejemplo, estableciendo una especie de lista de valores (...)”²⁸⁴.

Como se ha explicado, en la interpretación, al tratarse de la elección de una de las posibilidades de ser des-ocultada, está cristalizando una única posibilidad estética. El sujeto de la interpretación es, así, sujeto de la experiencia estética

²⁸⁴ CLARAMONTE, J. (En prensa) p 290-291

en el proceso mediante el cual esta cristaliza en la creación o contemplación artística. Como medio homogéneo, la obra de arte se vuelve sujeto, y el intérprete deviene doblemente objeto al pasar de ser hombre entero a hombre enteramente y nuevamente a hombre entero, primero replegándose sobre el “texto” de la experiencia estética como contemplador y luego como re-creador. Del mismo modo, el contemplador sigue la última parte de este proceso.

La objetividad, entendida como la posibilidad de explicar el texto, viene determinada por la fijación de la significación, el despliegue de códigos y/o patrones compartidos y el abanico universal de destinatarios-intérpretes; la objetivación se da como fijación de la intersubjetividad. En el caso del texto musical, el proceso hermenéutico por parte del intérprete re-creador de una obra, participa de esta objetividad necesaria a partir de la cual es dada al destinatario (contemplador) la comprensión. En intérprete es, de este modo, una extensión del autor, como re-creador, pero también del público como intérprete. Como se explica, el intérprete se identifica en determinada medida con el autor, “funde” los horizontes de ambos en determinados aspectos, mientras que propone, inevitablemente, otros de sí; la coherencia interpretativa reside en tanto los criterios textuales de dichos horizontes se encuentren tramados en un discurso con carácter unitario, cohesionado y significativo.

“(…) cada compositor tiene, sin embargo, una identidad muy precisa, perceptible en su obra si se saben descifrar los signos de una partitura. Interpretar no consiste en tocar perfectamente notas de memoria. Todo empieza antes y después. Antes: por ese encuentro humano que debe producirse entre el compositor y el intérprete. Después: por la lectura exhaustiva de un texto, hasta que nos permita captar la expresión, más allá de las notas. Olvidar, trascender las notas -que no son otra

cosa que las letras del alfabeto musical- para penetrar en un universo de sonidos, de aliento, de ritmo, de imaginación, en una palabra: de vida”.²⁸⁵

El hecho musical, así como el discurso multitextual del bullerengue, supone una representación – autorrepresentación de la obra creada por el autor mediante la re-creación por el intérprete. Es decir, es el intérprete (que puede coincidir con el autor) quien re-presenta (o posibilita esa autorrepresentación de la obra). Si el autor-creador y el intérprete-recreador coinciden (lo cual es habitual en el baile cantado, incluso en la interpretación de temas ajenos o tradicionales, por la práctica improvisatoria presente en ciertos aspectos del acto creativo), esta re-creación para la re-presentación es sólo dependiente de la ejecución musical en sí: el compositor ya ha creado la obra como tal, cuando la recree deberá codificar esa creación según los parámetros de la recreación. Si el autor y el intérprete no son el mismo sujeto, deberá existir una interpretación previa a la codificación para la recreación. En ambos casos existe un proceso hermenéutico en el que acontece la tradición-experiencia hacia la que se desplaza el creador y el re-creador para posibilitar una comprensión de la obra que, a su vez, permita la autorrepresentación y el acoplamiento autor-intérprete-contemplador. “El texto sólo tendrá sentido y verdad cuando el intérprete haya sabido establecer entre el compositor y él mismo un auténtico diálogo y crear un lazo de relación privilegiada”²⁸⁶.

La tradición compositiva es, obviamente, diferente de la tradición interpretativa, coincidan o no ambas figuras. Incluso, en re-creaciones sucesivas de una misma obra, la tradición interpretativa siempre será diferente. Cada uno de los sujetos de este proceso hermenéutico tiene su propio horizonte y, para que la re-presentación sea una autorrepresentación es necesario que exista una fusión

²⁸⁵ DESCHAUSÉES, M. (2009) p42

²⁸⁶ DESCHAUSÉES, M.(2009) p35

de dichos horizontes. En la creación del baile cantado, esa fusión de horizontes se da a través de la adaptación conceptual y formal que posibilita la compatibilidad de códigos y genera variantes transtextuales (ver capítulo de Categorías III).

“El Hablante está animado por el deseo de modificar en un momento dado el estado del mundo o su representación cognitiva, es decir, posee un escenario pragmático que orienta las decisiones responsables de la *selección léxica*, y posee también —frente a los modelos asociacionistas que veían la producción verbal como un proceso markoviano, esencialmente probabilístico— un *plan sintáctico*, no completamente definido aún, pero que se va especificando a medida que avanza el acto de elocución. Este plan es el responsable de la ordenación de los ítems léxicos en sintagmas o en cláusulas lingüísticas”²⁸⁷.

El proceso creativo está definitivamente determinado por los prejuicios del autor. La recreación, por su parte, depende de los prejuicios del intérprete. Tampoco estos prejuicios tienen por qué coincidir, incluso aunque se trate del mismo sujeto detentor de ambas figuras (los prejuicios como autor no tienen por qué coincidir con los prejuicios como intérprete, ya que estos, por ejemplo, pueden estar determinados por el conocimiento puramente técnico de la ejecución). Ahora bien, para que exista una “verdad” en la re-creación, es necesaria la fusión de horizontes en búsqueda de la verdad de los prejuicios: la compartición de códigos en los distintos niveles textuales confiere ese valor de “verdad”, entendida como comprensibilidad y capacidad de establecer la funcionalidad de medio homogéneo a la interpretación del discurso.

En la obra musical y su proceso hermenéutico se pone de manifiesto en varias dimensiones la necesidad de una estructura: la estructura de la obra es la

²⁸⁷ MEIX, F. (1992)

relación entre todos los elementos que la componen así como la relación de dichos elementos con la obra en sí, tanto en el ámbito de la microforma como en el de la macroforma. La estructura es, de esta manera, un simulacro de un todo que facilita su comprensión a través de las relaciones entre las partes que lo configuran. Dado que es necesario que cada una de las acciones individuales susceptibles de interpretación (es decir, los textos) entren a la estructura en función de una significación común (unos textos remiten a otros) nuevamente aparece la exigencia de una fusión de horizontes, sin la cual no será posible una interpretación en la verdad. En este punto se integra el intérprete en el texto: el intérprete filtra el texto por su entendimiento (a través de sus prejuicios, desde su experiencia). En la tradición compartida cristaliza el modo de lo efectivo a través de la conjugación de unas (y no otras) formas de acoplamiento (de entre todas las posibilidades) entre repertorios y disposiciones.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El complejo cultural de los bailes cantados (según la mayoría de las clasificaciones son alrededor de 16) constituye una referencia fundamental para la comprensión de la construcción y la producción artística de la región Caribe, fundamentalmente en Colombia. Tres de estos bailes, el bullerengue senta'o, la chalupa y el fandango de lenguas, se insertan, por proximidad organológica, geográfica y temática, en el llamado Bullerengue.

Se trata de una práctica multidisciplinar que incluye danza, lírica, interpretación instrumental y canto, y que surge, primariamente, como canto de trabajo en las comunidades afrodescendientes de las regiones mencionadas.

Por este carácter multidisciplinar y la relación entre los distintos niveles textuales, resulta particularmente útil para su estudio la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann. Del mismo modo, el pensamiento estético modal propuesto por Jordi Claramonte, director de esta tesis, facilita la contextualización y el estudio de la vinculación con esta práctica como medio homogéneo.

En ese sentido acontece la sústasis como forma de transición por los distintos niveles de consistencia ontológica (estratos) y de distribución de los acoplamientos multitextuales. En la rueda de bullerengue, la dominante del discurso circula entre lo inorgánico, lo orgánico, lo psíquico y lo social-objetivado, tanto en los aspectos musicales como en los performativos y los líricos. Es pertinente, pues, dar cuenta de la experiencia estética en relación con la dimensión constitutiva del medio homogéneo, a partir de la cual se configura la vinculación y la afectación (inter)subjetiva. Como consecuencia de

esas configuraciones, y ya en el ámbito de lo axiológico, se posibilitan las diversas formas de intervenir y ser intervenido estéticamente.

Todas las disciplinas multitextuales tratadas, profunda o superficialmente, en este documento (baile cantado, música, cine, teatro...) proporcionan un campo de estudio complejo, rico y variado para este tipo de acercamientos desde los puntos de vista más técnicos de cada una de ellas, así como desde ámbitos más amplios que abarquen las relaciones dadas, tal es el caso de la Estética. Se está llevando a cabo, por tanto, la investigación correspondiente, habiéndose tomado como punto de partida la música inserta en este tipo de discursos.

Como se ha mencionado, el autor de este documento participa en el proyecto Cantadoras de vida, investigación acerca de narrativas de cuidado materno-infantil en el bullerengue de la región de Urabá que está llevando a cabo la Universidad de Antioquia para la gobernación del mismo departamento. Se espera que estas investigaciones inter y transdisciplinarias susciten interés no solamente en la comunidad académica, sino también en el ámbito del folclor, y que sirvan como punto de partida para generar pensamiento.

ANEXO: GLOSARIO DE TÉRMINOS

Bailes cantados: manifestación cultural propia de algunos pueblos ribereños de Colombia y Panamá que integra danza, puesta en escena, interpretación instrumental y canto.

Bullerengue: es una de las modalidades de baile cantado que más territorio abarca; se da principalmente en tres aires: bullerengue sentao, fandango de lenguas y chalupa.

Cualidades del sonido: son las características, correspondientes a las diferentes dimensiones de la onda mecánica, que determinan la sonoridad. Son cuatro: tono o altura (cualidad de grave o agudo, relacionada con la frecuencia vibratoria), intensidad (potencia, dependiente de la amplitud), duración (tiempo de persistencia) y timbre (relación con la fuente sonora, dependiente de la forma de la onda).

Cualidades de la música: Aaron Copland²⁸⁸ plantea el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía como las cuatro cualidades fundamentales de la música.

Dominante: Elemento principal de un discurso, que articula todos los demás.

Estética: Teoría y praxis de la sensibilidad.

Experiencia estética: Hecho de ser afectado en la sensibilidad a través de la percepción.

²⁸⁸ COPLAND, A. (1994).

Extrañamiento: Suspensión de la referencia.

Guapirreo: En los bailes cantados, conjunto de interjecciones y expresiones de aliento, complicidad, llamadas de atención, etc., efectuadas por cualquiera de los ejecutantes, ya sea la voz líder, los integrantes del coro, los bailarines o los tamboreros.

Hermenéutica: teoría del texto y su interpretación. Metodología de la interpretación.

Lereo: Vocalización melódica, fundamentalmente onomatopéyica, aunque también suele incorporar interjecciones y apóstrofes, que realiza la cantadora o cantador como un verso completo o parte de éste, y que implica una gran carga expresiva o emocional. En la práctica del verseo suele ser empleado para conferir continuidad al canto, así como para dar tiempo a la cantadora de preparar el siguiente verso. Cada cantador o cantadora se identifica por el lereo, por lo que este constituye uno de los elementos más representativos de la tonada

Signo: Elemento formal perceptible que reemplaza a una realidad dada.

Sústasis: Composición, distribución estructural interna, relación de “trama” o “tejido” en los elementos de un texto.

Texto: Conjunto de signos ordenados y cohesionados que conforman un discurso coherente y susceptible de interpretación²⁸⁹. No debe entenderse

²⁸⁹ MEIX, F. (1992)

únicamente como discurso escrito, pues existen textos audiovisuales, sonoros, dancísticos, etc.

Tonada: conjunto de particularidades de un cantador o cantadora (tales como células melódicas y rítmicas recurrentes, articulación, dicción, técnicas de “lereo”) que, presentes en la mayor parte de sus composiciones y/o interpretaciones, confieren cohesión y carácter identitario a su obra.

Tradición: Uso histórico; modo local, regional o universal de hacer que perdura. También se entiende la tradición, en sentido hermenéutico, como la trayectoria vital individual que configura la comprensión de un fenómeno.

ANEXO: ANÁLISIS DE OBRAS (BULLERENGUE)

A continuación se presenta un análisis multitextual de una selección de bullerengues de distintos aires y contextos, basado en las fichas analíticas propuestas por la cantadora e investigadora en etnomusicología Febe Merab Córdoba Asprilla en su trabajo Vida y obra de la cantadora Eustiquia Amaranto Santana como contribución a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del Caribe colombiano.

MACACO (chalupa)

tradicional

Macaco se fue p'arriba

con una carga de arroz

Y a punto del mediodía,

Macaco en Chigorodó

Oye, Macaco

Coro: Mata el toro

Macaco se fue p'arriba

con una carga de ají

y a punto del mediodía,

Macacó está en Necoclí

Oye, Macaco

Coro: Mata el toro

Macaco se fue p'arriba

con una carga 'e patilla

y a punto del mediodía,
Macaco está en Barranquilla

Oye, Macaco

Coro: Mata el toro

Macaco se fue p'arriba
con una carga de guama
y a punto del mediodía
Macaco estaba en la cama

Oye, Macaco

Coro: Mata el toro

Macaco se fue p'arriba
con una carga 'e churima
y a punto del mediodía
ya Macaco estaba encima

Oye, Macaco

Coro: Mata el toro

Macaco se fue p'arriba
con una carga 'e pesca'o
y a punto del mediodía
Macaco, esclaviza'o

Oye, Macaco

Coro: Mata el toro

1 - Título de la obra: Macaco.

2 - Género: Bullerengue.

3 - Aire: Chalupa.

4 - Sistemas de referencia armónicos y rítmicos: Sistema tonal. La tonalidad es Re mayor a lo largo de toda la obra (Motivación compositiva). Compás de 4/4.

5 - Forma: Rondó. (Motivación realista)

6 - Descripción estructural: La estrofa cuenta con dos semifrases positivas, cada una de las cuales consta de dos motivos exactamente iguales entre sí, con funciones armónicas de tónica – dominante – tónica. La voz líder introduce el estribillo en forma de pregunta hacia la dominante; la respuesta cierra en dominante – tónica. (Motivación de carácter paramétrico)

En la melodía predominan los saltos: terceras mayores, cuartas justas y quintas disminuidas. El ámbito es de una séptima menor: el extremo grave es la, y el agudo es sol.

El ritmo es acéfalo, aunque equilibrado por la anacrusa inicial de cada semifrase. (Motivación realista)

Análisis intercategorial

1. Estrato inorgánico, nivel fónico:

Rima: a, b, a, b; asonante. En cada estrofa se establece la rima de los versos pares cambiando la última palabra: el contenido de la carga de Macaco en el segundo y el lugar donde se encuentra a mediodía en el cuarto. (Motivación composicional; motivación de carácter paramétrico)

Macaco se fue p'arriba (a)

con una carga de arroz (b)

Y a punto del mediodía, (a)

Macaco en Chigorodó (b)

Macaco se fue p'arriba (a)

con una carga de ají (c)

y a punto del mediodía, (a)

Macaco está en Necoclí (c)

2. Estrato orgánico, nivel morfémico, rítmico y distributivo:

Tipo de estrofa/verso: cuarteta, versos octosílabos (arte menor)

Licencias métricas empleadas:

Figuras de transformación (metaplasmos) (Motivación realista)

Apócope: p'arriba

Aféresis: 'e

Síncopa: pesca'o

Elipsis: Macaco en... (se elimina el verbo)

Sinalefa: Carga 'e

Paralelismo (carácter paramétrico): el esquema estructural se repite en todas las estrofas.

3. Estrato psíquico, nivel semántico:

Apóstrofe: En el coro, se interpela a Macaco (Oye, Macaco, mata el toro)

Prosopopeya: Siendo el macaco un pez, se le atribuyen cualidades humanas.

4. Estrato social-objetivado, nivel simbólico:

El principal valor simbólico de esta letra reside en el carácter improvisatorio, detentado por la estructura repetitiva de las estrofas, y que propicia los juegos de palabras y los dobles sentidos, particularmente en relación con las plantas, los alimentos y los topónimos.

Transtextualidad:

Intertextualidad: este tema es de autor desconocido, sus versos “pertenecen a la tradición”.

Hipertextualidad: la interpretación y composición de versos de Eustiquia Amaranto parte de una lírica preexistente (lo que incluye derivación, transformación y adaptación)

Architextualidad: códigos de aire y género (bullerengue chalupa); estrofas (cuarteta)

EL PICHINDÉ

(Eustiquia Amaranto Santana)

De los palos duro' y fuerte'
mangle duro y pichindé
ese palo no lo conozco
venga, y muéstremelo usted

Oigan, señores

Coro: el pichindé

ay, ay, ay

Coro: el pichindé

palo 'e montaña

Coro: el pichindé

para la yaya

Coro: el pichindé

palo de aroma

Coro: el pichindé

es de Petrona

Coro: el pichindé

el guacamayo

Coro: el pichindé

pa'l mes de mayo

Coro: el pichindé

oye, Romaña

Coro: el pichindé

palo que amaña

Coro: el pichindé

Puerto Escondido

Coro: el pichindé

Palo de Río

Coro: el pichindé

palo de orilla

Coro: el pichindé

Pa' Barranquilla

Coro: el pichindé

Desde que yo era pequeña
conocí el fogón de leña
ahí cocinaba mi abuela
los pasteles en Nochebuena

Óyelo, Eloa

Coro: el pichindé

en Tacaloa

Coro: el pichindé

Oye, mama

Coro: el pichindé

ay, ay, ay

Coro: el pichindé

No use más

Coro: el pichindé

ese fogón

Coro: el pichindé

Allá viene la maretá
también viene el gramalote
las muchachas con la arepa
los hombres con el garrote

Ay, ay, ay

Coro: el pichindé

Ve y trae el hacha

Coro: el pichindé

para cortar

Coro: el pichindé

ese tizón

Coro: el pichindé

para el fogón

Coro: el pichindé

oye, Amaranto

Coro: el pichindé

oye, Amaranto

Coro: el pichindé

No cantes más

1- Título de la obra: El pichindé.

2- Género: Bullerengue.

3- Aire: Chalupa.

4- Sistemas de referencia armónicos y rítmicos: Sistema tonal. La tonalidad es re menor a lo largo de toda la obra (Motivación composicional). Compás de 4/4.

5- Forma: Rondó (Motivación realista)

6- Descripción estructural: La estrofa consta de dos semifrases exactamente iguales en forma de cadencia perfecta (tónica – dominante – tónica). A continuación, la voz líder introduce el estribillo con una semicadencia en dominante seguida de la respuesta en dominante – tónica. (Motivación de carácter paramétrico)

El ámbito melódico es una séptima menor que tiene como extremos grave y agudo a la y sol, respectivamente. Predominan los grados conjuntos y los saltos de tercera menor (aunque en el puente hacia el estribillo hay un grado conjunto descendente seguido de una tercera mayor también descendente).

El ritmo es inestable al comienzo (primer inciso de cada semifrase), con alternancia de células anacrúsicas y acéfalas. El equilibrio se alcanza en el segundo inciso por el ritmo tético.

Análisis intergategorial

1. Estrato inorgánico, nivel fónico:

Rima: En las estrofas, rima variable; -, a, -, a, en consonante; b, b, b, b, siendo las dos primeras consonantes y las dos últimas asonantes; c, d, c, d, siendo asonante en los versos impares y consonante en los pares.

De los palos duro' y fuerte' (-)
mangle duro y pichindé (a)
ese palo no lo conozco (-)
venga, y muéstremelo usted (a)

Desde que yo era pequeña (b)
conocí el fogón de leña (b)
ahí cocinaba mi abuela (b)
los pasteles en Nochebuena (b)

Allá viene la mareta (c)
también viene el gramalote (d)
las muchachas con la arepa (c)
los hombres con el garrote (d)

En los versos de pie de coro, rima variable: pares/impares,
consonante/asonante

Oigan, señores (-)

ay, ay, ay (-)

palo 'e montaña (a)*

para la yaya (a)*

...

el guacamayo (b)**

pa'l mes de mayo (b)**

* asonante

** consonante

2. Estrato orgánico, nivel morfémico, rítmico y distributivo:

Tipo de estrofa/verso: Estrofas en cuarteta o copla, versos octosílabos (arte menor). Pie de coro, en pentasílabos (arte menor), alternado con el coro, en tetrasílabos (El-pi-chin-dé, tiene 4 sílabas + 1 por el acento métrico, dado que termina en sílaba tónica, pero se produce una compensación al estar pisada la primera sílaba de este verso por la última del pie de coro). (Motivación transtextual - architextualidad)

Licencias métricas empleadas:

Figuras de transformación (metaplasmos) (Motivación realista)

Apócope: duro'y fuerte (posibilita el diptongo)

Aféresis: palo'e (posibilita la sinalefa)

Sinalefa: Óyelo, Eloa

Elipsis: las muchachas con la arepa / los hombres con el garrote; se omite el verbo (venir)

Paralelismo: Oigan, señores / oye, Romaña / Óyelo, Eloa / Oye, mama.
(Motivación de carácter paramétrico)

3. Estrato psíquico, nivel semántico:

Apóstrofe: Oye, Romaña; Óyelo, Eloa...

4. Estrato social-objetivado, nivel simbólico:

Metáforas: el pichindé, el garrote, la arepa, el palo son metáforas sexuales; esta letra pone en juego el doble sentido constantemente.
(Motivación composicional)

Transtextualidad:

Paratextualidad: se da en los constantes llamados (Oye, Romaña, Óyelo, Eloa...)

Metatextualidad: se manifiestan referencias a la propia interpretación, principalmente en el acto improvisatorio

Architextualidad: códigos de género y aire (bullerengue chalupa); estructura lírica (estrofas, pie de coro y coro).

DEJALA LLORAR (sentao)

Etelvina Maldonado

Pregón: Déjala llorar, déjala que llore

Porque si ella es buena, caramba,

Algún día se viene

Coro: Déjala llorar, déjala que llore,

Porque si ella es buena, caramba,

Algún día se viene

lelele iele ilele iela

Déjala llorar, mamita,

Que ella volverá, mamá

Coro: Déjala llorar, déjala que llore,

Porque si ella es buena, caramba,

Algún día se viene

Mañana me voy de aquí

Con todos mis traste viejos

En dando la media vuelta

Pobrecito 'e mi pellejo

Coro: Déjala llorar, déjala que llore,

Porque si ella es buena, caramba,

Algún día se viene

Mi madre me dio un consejo
Yo no lo quise coger
Después de mi madre muerta
Del consejo me acordé

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

lelele iele ilele iela
Déjala llorar, mamita,
Que ella volverá, mamá

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

Mañana me voy de aquí
Con todos mis trastos viejos
En dando la media vuelta
Pobrecito e' mi pellejo

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

No se qué tiene mi pecho
Que la voz no me alevanta

Se parece a la sirena
Cuando de mañana canta

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

Déjala llorar, moreno
Que eso le conviene
Porque si ella es buena, caramba
Algún día se viene

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

Déjala llorar, mamita
Déjala que llore
Porque si ella es buena, caramba
Algún día se viene

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

Toca, toca, toca
Toca, tamborero
Porque si ella es buena, caramba

Regresa ligero

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

Déjala llorar, mamita
Déjala que llore
Porque si ella es buena, caramba
Algún día se viene

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene**

Dale duro a ese tambó
Pero dale con cuidao
Si el dueño te preguntare
Que te mandó Maldonao

**Coro: Déjala llorar, déjala que llore,
Porque si ella es buena, caramba,
Algún día se viene.**

- 1- Título de la obra: Déjala llorar.
- 2- Género: Bullerengue.
- 3- Aire: Sentao.
- 4- Sistemas de referencia armónicos y rítmicos: Sistema tonal. La tonalidad es la menor a lo largo de toda la obra (Motivación composicional). Compás de 4/4.
- 5- Forma: Rondó (Motivación realista)
- 6- Descripción estructural: Tanto la estrofa como el estribillo constan de dos semifrases negativas (tónica – dominante / dominante – tónica), en forma de antecedente-consecuente. (Motivación de carácter paramétrico)

El ámbito melódico es una novena mayor que tiene como extremos grave y agudo a la y si, respectivamente. Predominan los grados conjuntos y los saltos de tercera mayor.

En el discurso rítmico predominan las células acéfalas, aunque se ven equilibradas por las anacrusas insertadas en las síncopas.

Análisis intergategorial

1. Estrato inorgánico, nivel fónico:

Rima: En las estrofas, rima generalmente consonante en los pares: -, a, -, a. En el estribillo, versos libres.

Mañana me voy de aquí (-)
con todos mis trastes **viejos** (a)
en dando la media vuelta (-)
pobrecito 'e mi pellejo (a)

2. Estrato orgánico, nivel morfémico, rítmico y distributivo:

Tipo de estrofa/verso: Estrofas en copla, versos octosílabos (arte menor).
(Motivación transtextual - architextualidad)

Licencias métricas empleadas:

Figuras de transformación (metaplasmos) (Motivación realista)

Aféresis: pobrecito 'e (posibilita la sinalefa)

Sinalefa: Del consejo me acordé

Elipsis: si el dueño te preguntare/ que te mandó Maldonao; se omite el complemento directo y el verbo (responder o decir)

Paralelismo: déjala llorar / déjala que llore / Déjala llorar, moreno
(Motivación de carácter paramétrico)

3. Estrato psíquico, nivel semántico:

Apóstrofe: Toca, tamborero

4. Estrato social-objetivado, nivel simbólico:

Metonimia: Pobrecito 'e mi pellejo

Transtextualidad:

Intertextualidad: se manifiesta en la presencia de versos tradicionales (“no sé qué tiene mi pecho...”)

Paratextualidad: se da en los constantes llamados (“toca, tamborero”, “dale duro a ese tambó”)

Architextualidad: códigos de género y aire (bullerengue sentao); estructura lírica (estrofas en copla).

LLORABA PATRICIA JULIA (sentao)

Etelvina Escorcía

Pregón: Lloraba Patricia Julia

Lloraba y se consolaba

Lloraba y se consolaba

Lloraba Patricia Julia

Coro: Lloraba Patricia Julia

Ay, vida mía, yo me voy
lo que duele es no llevarte
ahí te dejo de mi parte
la constancia y el amor

Coro: Lloraba Patricia Julia

Ay, amigos nunca fuimos
pa' que lo sepas, moreno
ahí te dejo mi cariño
pa' las personas que quiero

Coro: Lloraba Patricia Julia

Ay, en esta fecha de hoy
lo llevarás anotado
no será un papel sellado
a tus manos llegará

Coro: Lloraba Patricia Julia

En ese papel dirá
en ese papel dirá
en ese papel dirá
“ya murió aquel desdichado”

Coro: Lloraba Patricia Julia

Eh, llora
lloraba Patricia Julia
lloraba y se consolaba
lloraba Patricia Julia

Coro: Lloraba Patricia Julia

Mañana me voy de aquí
andando por los caminos
hoy me encuentro aborrecido
y ayer tanto gusto di

Coro: Lloraba Patricia Julia

Pero qué será de mí
cuando me vaya alejando
de mi dicha estoy dudando
yo no quisiera volver

Coro: Lloraba Patricia Julia

Pero la quisiera ver
pero la quisiera ver
pero la quisiera ver
una vez de cuando en cuando

Coro: Lloraba Patricia Julia

Lloraba Patricia Julia
lloraba y se consolaba
lloraba y se consolaba
lloraba Patricia Julia

Coro: Lloraba Patricia Julia

Ay, vida mía, yo me voy
lo que duele es no llevarte
ahí te dejo de mi parte
la constancia y el amor

Coro: Lloraba Patricia Julia

Lloraba Patricia Julia
Lloraba y se consolaba
Lloraba y se consolaba
Lloraba Patricia Julia

Coro: Lloraba Patricia Julia

Ay, amigos nunca fuimos
pa' que lo sepas, moreno
ahí te dejo mi cariño
pa' las personas que quiero

Coro: Lloraba Patricia Julia

Vida mía, te doy mi mano
vida mía, te doy mi mano
vida mía te doy mi mano
Como la primera vez.

Coro: Lloraba Patricia Julia

Lloraba Patricia Julia
Lloraba y se consolaba
Lloraba y se consolaba
Lloraba Patricia Julia.

- 1- Título de la obra: Lloraba Patricia Julia
- 2- Género: Bullerengue.
- 3- Aire: Sentao.
- 4- Sistemas de referencia armónicos y rítmicos: Sistema modal, modo mixolidio.
(Motivación composicional). Compás de 4/4.
- 5- Forma: Rondó (Motivación realista)
- 6- Descripción estructural: Tanto la estrofa como el estribillo constan de dos semifrases negativas, en forma de antecedente-consecuente.
(Motivación de carácter paramétrico)

El ámbito melódico es una novena menor que tiene como extremos grave y agudo a mi y fa, respectivamente. Predominan los arpeggios ascendentes y los grados conjuntos descendentes.

En el nivel rítmico predominan las células anacrúsicas, equilibradas por las síncopas, que confieren carácter acéfalo y contribuyen al avance del discurso.

Análisis intergategorial

1. Estrato inorgánico, nivel fónico:

Rima: En las estrofas, rima variable, generalmente asonante

Ay, vida mía, yo me voy (a)
lo que duele es no llevarte (b)
ahí te dejo de mi parte (b)
la constancia y el amor (a)

Mañana me voy de aquí (c)
andando por los caminos (d)
hoy me encuentro aborrecido (d)
y ayer tanto gusto di (c)

Ay, en esta fecha de hoy (-)
lo llevarás anotado (e)
no será un papel sellado (e)
a tus manos llegará (f)

En ese papel dirá (f)
en ese papel dirá (f)
en ese papel dirá (f)
“ya murió aquel desdichado” (e)

La rima en el coro es única: un solo verso que rima consigo mismo.

2. Estrato orgánico, nivel morfémico, rítmico y distributivo:

Tipo de estrofa/verso: Estrofas en copla, quarteta y octavilla (tomando como referencia dos estrofas separadas por un coro); versos octosílabos (arte menor), excepto en estrofas quebradas (“eh, llora”), en las cuales las sílabas se articulan con los pulsos de la melodía y del tambor para generar sensación de continuidad en los versos octosílabos. (Motivación transtextual - architextualidad)

Licencias métricas empleadas:

Figuras de transformación (metaplasmos) (Motivación realista)

Apócope: pa' que lo sepas, moreno

Sinéresis: Ay, vida mía, yo me voy/ahí te dejo mi cariño

Sinalefa: Ay, en esta fecha de hoy

Anáfora (repetición): En ese papel dirá

 En ese papel dirá

 En ese papel dirá

(Motivación de carácter paramétrico)

3. Estrato psíquico, nivel semántico:

Apóstrofe: Ay, amigos nunca fuimos

4. Estrato social-objetivado, nivel simbólico:

Metáfora: Vida mía, te doy mi mano

Metonimia: Ahí te dejo mi cariño

Transtextualidad:

Intertextualidad: se manifiesta en la presencia de versos tradicionales (“ay, amigos nunca fuimos”)

Architextualidad: códigos de género y aire (bullerengue sentao); estructura lírica (estrofas).

LA SUERTE ESTÁ ECHADA (chalupa)

Febe Merab Córdoba Asprilla

**Pregón: Ayer, que lo tenía todo
y hoy ya no tengo nada
es que la suerte está echada**

Coro: es que la suerte está echada

Yo por eso no critico

Coro: es que la suerte está echada

porque el destino está escrito

Coro: es que la suerte está echada

porque el destino está escrito

Coro: es que la suerte está echada

y es que la suerte está echada

Coro: es que la suerte está echada

Escúchame, tambolero

el que llega primero

es el que lleva ventaja

Coro: es que la suerte está echada

Escúchame, tambolero

Coro: es que la suerte está echada

Escúchame, tambolero

Coro: es que la suerte está echada

el que llega primero

Coro: es que la suerte está echada

el que llega primero

Coro: es que la suerte está echada

es el que lleva ventaja

Coro: es que la suerte está echada

ay, amigos nunca fuimos

Coro: es que la suerte está echada

ay, amigos nunca fuimos

Coro: es que la suerte está echada

pa' que lo sepas, moreno

Coro: es que la suerte está echada

Cada quien vive su vida

como se le dé la gana

y yo no le digo nada

Coro: es que la suerte está echada

Cada quien vive su vida

Coro: es que la suerte está echada

como se le dé la gana

Coro: es que la suerte está echada

como se le dé la gana

Coro: es que la suerte está echada

y yo no le digo nada

Coro: es que la suerte está echada

Ay, bien que lo dice el dicho
que el destino está escrito
y la suerte está echada

Coro: es que la suerte está echada

Ay, bien que lo dice el dicho

Coro: es que la suerte está echada

ay, que el destino está escrito

Coro: es que la suerte está echada

ay, que el destino está escrito

Coro: es que la suerte está echada

y que la suerte está echada

Coro: es que la suerte está echada

ay, que la suerte está echada

Coro: es que la suerte está echada

Tanto camino he vivido
sendero roto he cogido
pero mi vida no acaba

Coro: es que la suerte está echada

Tanto camino he vivido

Coro: es que la suerte está echada

tanto camino he vivido

Coro: es que la suerte está echada

sendero roto he cogido

Coro: es que la suerte está echada

sendero roto he cogido

Coro: es que la suerte está echada

pero mi vida no acaba

Coro: es que la suerte está echada

ay, amigos nunca fuimos

Coro: es que la suerte está echada

ay, amigos nunca fuimos

Coro: es que la suerte está echada

pa' que lo sepas, moreno

Coro: es que la suerte está echada

pa' que lo sepas, moreno

Coro: es que la suerte está echada

Ay, yo tengo mis amigos

mi bullerengue querido

y mi tambó que no calla

Coro: es que la suerte está echada

Ay, yo tengo mis amigos

Coro: es que la suerte está echada

mi gran amor, que es mi hijo

Coro: es que la suerte está echada

mi gran amor, que es mi hijo

Coro: es que la suerte está echada

y mi tambó que no calla

Coro: es que la suerte está echada
ayer, que lo tenía todo

Coro: es que la suerte está echada
ayer, que lo tenía todo

Coro: es que la suerte está echada
y hoy yo me quedo sin nada

Coro: es que la suerte está echada
ayer, que lo tenía todo

Coro: es que la suerte está echada
ayer, que lo tenía todo

Coro: es que la suerte está echada
y hoy yo me quedo sin nada

Coro: es que la suerte está echada
es que la suerte está echada.

- 1- Título de la obra: La suerte está echada
- 2- Género: Bullerengue.
- 3- Aire: Chalupa.
- 4- Sistemas de referencia armónicos y rítmicos: Sistema modal, modo eolio (Motivación compositiva). Compás de 4/4.
- 5- Forma: Rondó (Motivación realista)
- 6- Descripción estructural: El pregón y las estrofas constan de tres incisos con cadencia suspensiva. Las respuestas del coro se alternan con cada uno de los versos de la estrofa en forma de antecedente-consecuente. (Motivación de carácter paramétrico)

El ámbito melódico es una décima menor que tiene como extremos grave y agudo a mi y sol, respectivamente.

En el nivel rítmico predominan las síncopas, combinando células anacrúsicas y acéfalas que contribuyen al avance y equilibrio del discurso.

Análisis intergategorial

1. Estrato inorgánico, nivel fónico:

Rima: Rima generalmente consonante, entre dos de los tres versos de los pregones. En las secciones responsoriales, los versos del coro riman entre sí (por repetición), mientras que los versos de la voz líder riman por repetición, o de dos en dos.

Ayer, que lo tenía todo (-)
y hoy ya no tengo nada (a)
es que la suerte está echada (a)

Coro: es que la suerte está echada (a)

Yo por eso no critico (b)
Coro: es que la suerte está echada (a)
porque el destino está escrito (b)
Coro: es que la suerte está echada (a)
porque el destino está escrito (b)
Coro: es que la suerte está echada (a)
y es que la suerte está echada (a)
Coro: es que la suerte está echada (a)

Escúchame, tambolero (c)
el que llega primero (c)
es el que lleva ventaja (a)

2. Estrato orgánico, nivel morfémico, rítmico y distributivo:

Tipo de estrofa/verso: Pregón en tercetillo; secciones responsoriales con número variable de versos (por el carácter improvisatorio del tema), siempre octosílabos.

Licencias métricas empleadas:

Figuras de transformación (metaplasmos) (Motivación realista)

Apócope: pa' que lo sepas, moreno

Sinéresis: ayer, que lo tenía todo

Sinalefa: es que la suerte está echada

3. Estrato psíquico, nivel semántico:

Apóstrofe: Ay, amigos nunca fuimos

4. Estrato social-objetivado, nivel simbólico:

Metáfora: Sendero roto he cogido

Metonimia: Mi gran amor, que es mi hijo

Prosopopeya: Mi tambor, que no calla

Transtextualidad:

Intertextualidad: se manifiesta en la presencia de versos tradicionales
("ay, amigos nunca fuimos")

Architextualidad: códigos de género y aire (chalupoa); estructura lírica
(estrofas).

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, GONZALO. Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo. Madrid, Cátedra. 2003.

ALVAREZ, GABRIELA FERNANDA. Los relatos de tradición oral y la problemática de su descontextualización y re-significación. Tesis final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2012. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.746/te.746.pdf>

ÁLVAREZ BARIENTOS, J. Imagen y representación del artista romántico. Madrid, CSIC. S/F.

ÁLVAREZ, C. La etnografía como modelo de investigación en educación. En: Gazeta de Antropología(Nº 24 /1, 2008, Artículo 10). Granada. 2008. 15 p.

ARENDT, H. La condición humana. Buenos Aires. Paidós. 2009.

ARISTÓTELES. Poética. [Trad. Valentín García Yebra]. Madrid, Gredos. 1974.

ARISTÓTELES. Poética. [Trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá]. Madrid, Gredos. 2011.

ARISTÓTELES. Poética. Fondo Blanco Editorial. S/F.

ARNHEIM, R. Arte y percepción visual. Madrid. Alianza Editorial, S.L. 2002.

BAL, M. Teoría de la narrativa. Madrid: Cátedra. 1990.

BAQUERO GOYANES, M. (S/F): "Barroco y romanticismo (dos ensayos)". En http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura/obra-visor/barroco-y-romanticismo-dos-ensayos/html/a7d66d80-cc21-4bf0-9fbb-832f862799f3_3.html#l_0

BARÓN BIRCHENALL. L. Y MÜLLER, O. La teoría lingüística de Chomsky: del inicio a la actualidad. En Lenguaje, Núm 42, Vol 2. Cali, Universidad del Valle. 2014

BARTHES. ROLAND. El placer del texto y Lección inaugural. Madrid, Siglo veintiuno. 1982 y 1993.

BENÍTEZ FUENTES, EDGAR. El bullerengue, un baile cantado del norte de Colombia. En <http://gaitacampoalegre.blogspot.com.co/>. 2006.

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

BOHANNAN, L. Shakespeare en la selva (1966). En VELASCO, H.M. (Compilador). Lecturas de Antropología Social y Cultural. La Cultura y las Culturas. Madrid, UNED. 2010 (p. 53-65)

BORDWELL, D., THOMPSON, K. El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós Comunicación. 1995.

BURCH, N. El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. Madrid, Cátedra. 1987.

CALDERÓN ZACAULA, M. Á. La percepción rítmica de las configuraciones lingüísticas. En Elementos, Vol. 13 N° 64. Pág 3-11. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma. Octubre – diciembre 2006.

CARBÓ RONDEROS, G. “A ritmo de... tambora-tambora”. En Huellas, N° 39. Pág. 27-58. Barranquilla: Uninorte. Diciembre 1993.

CARBÓ RONDEROS, G. “La tambora: musique de tradition orale en Colombie”. Tesis doctoral. París, Universidad de la Sorbona. 1998.

CHATMAN, S. Historia y discurso. Madrid: Taurus. 1990.

CHION, M. La audiovisión. Barcelona, Paidós. 1993.

CHOMSKY, NOAM. Lingüística cartesiana. Madrid, Gredos. 1969.

CLARAMONTE, JORDI. “Estratos, categorías, valores”. Publicado en http://jordiclaramonte.blogspot.com/2014_01_01_archive.html el 23 de enero de 2014. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2014.

CLARAMONTE, JORDI. “La dialéctica del medio homogéneo: Georg Lukacs”. Publicado en <http://jordiclaramonte.blogspot.com.co/2009/03/lukacs.html> el 4 de marzo de 2009. Fecha de consulta: 10 de abril de 2014.

CLARAMONTE, JORDI. La república de los fines. Murcia, CENDEAC. 2010.

CLARAMONTE, JORDI. Desacoplados: estética y política del western. Madrid, UNED. 2015.

CLARAMONTE, JORDI. Estética Modal. Madrid, Tecnos. 2016.

CLARAMONTE, JORDI. Estética Modal II. En prensa.

CLARAMONTE, JORDI y AVENDAÑO, MARÍA. Censura, complejidad, auto-organización. En Amoxtli N° 5 semestre 2, pág 111-124. 2020.

COOK, N. De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2012.

COPLAND, AARON. Cómo escuchar la música. México D. F., FCE. 1994.

CÓRDOBA ASPRILLA, F. M. Vida y obra de la cantadora Eustiquia Amaranto Santana “La Justa” como contribución a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del Caribe colombiano. Trabajo de Grado. Asesores: Camargo Caballero, R.; Valbuena Martón, D. Á. Baranquilla, Universidad del Atlántico. 2018.

COROMINAS, J. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos. 1987.

CORTÉS, M. Los enfoques cuantitativo y cualitativo en la investigación, 2014.
<http://es.slideshare.net/MarcoCortes/los-enfoques-cuantitativo-y-cualitativo-en-la-investigacin>.

CRUZ - CRUZ, JUAN. "Ortega ante el lenguaje". En Anuario Filosófico, 8. pág 69-116, 1975.

DE LA OLIVA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A. (S/F): "Lenguaje musical - teoría. La Melodía". En <https://docplayer.es/37395024-1-unidades-melodicas-nota-intervalo-celula-motivo-semifrase-frase-diseno-tema-periodo-seccion-movimiento-composicion-2-estructura-musical.html>

DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. La hermenéutica filosófica de H.G. Gadamer. <http://www.uma.es/gadamer/styled-23/styled-7/index.html> (s/f)

DESCHAUSÉES, M. El intérprete y la música. Madrid, Rialp. 2009.

DÍAZ DE LA FUENTE, A. Estructura y significado en la música serial y aleatoria. Tesis doctoral. Director: Simón Marchán Fiz. UNED. 2005.

DILTHEY, WILHELM. El mundo histórico. México D. F., FCE. 1944.

ECO, U. La definición del arte. Barcelona, Ediciones Martínez Roca. 1970.

FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. Los estudios de poesía oral cincuenta años después de su "descubrimiento". En Anuario de Estudios Filosóficos, Nº 6. Pág 63-90. Universidad de Extremadura. 1983.

FIALKOWSKI, KONRAD. "A mechanism for the origin of the human brain. A Hypotesis". En Current Anthropology, 27, pág 288-290. 1986.

FLÓREZ FORERO, NUBIA. El fandango espacio de resistencia, creación y libertad. En Música oral del sur N° 12, Pág 387-402. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2015.

FOCILLON, H. La vida de las formas. México, D. F.: UNAM. 2010.

FUBINI, ENRICO. El Romanticismo: entre música y filosofía. Valencia, Universidad de Valencia, 1999.

FUBINI, ENRICO. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2005.

GADAMER, HANS GEORG. Arte y verdad de la palabra. Barcelona, Paidós. 1998.

GADAMER, HANS GEORG. El problema de la conciencia histórica. Madrid, Tecnos. 2007.

GADAMER, HANS GEORG. Estética y hermenéutica (1964). En Diamon, Revista de Filosofía, 12, pág 5-12. Universidad de Murcia. 1996. Traducción de Francisco José Zúñiga García.

GADAMER, HANS GEORG. La razón en la época de la ciencia. Barcelona, Gráficas Diamante. 1981.

GADAMER, HANS GEORG. Verdad y método. Salamanca, Sígueme. 1993.

GADAMER, HANS GEORG. Verdad y Método II. Salamanca, Sígueme, 2010.

GARCÍA OROZCO, MANUEL. Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez. Fundación Cultural Latin Grammy. 2016.

GAUDREAU, A. Y JOST, F. El relato cinematográfico. Cine y narratología. Barcelona, Paidós. 1995.

GENETTE, G. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus. 1989.

GENETTE, G. Discurso del relato. En Figuras III. París, Editions du Seuil. 1972.

GÓMEZ ALONSO, J. C. Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural. En Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Número extraordinario 1. Madrid. 2017.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. M. Fundamentos de semiótica de la música. En De re poética. Universidad de Murcia. 2015.

GONZÁLEZ VALERIO, MARÍA ANTONIA. “La Poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México. S/F. <http://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf>

GRICE, PAUL. “Meaning”. The Philosophical review, Vol. 66, pág 377-388. 1957.

GROUT, J. D. Y PALISCA, C. Historia de la música occidental (2 vol.). Madrid, Alianza Editorial, S. A. 2004

GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, ANA PILAR. "Lenguaje y pensamiento", publicado en Contribuciones a las Ciencias Sociales, <http://www.eumed.net/rev/cccss/04/apgg.htm>, abril de 2009.

HARRIS, MARVIN. Antropología Cultural. Madrid. Alianza Editorial, S.A., 1998.

HARRIS, MARVIN. Jefes, cabecillas y abusones. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1993.

HARRIS, MARVIN. Nuestra especie. Madrid. Alianza editorial, S.A., 1991.

HARRIS, MARVIN. Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1995.

HARTMANN, N. Introducción a la filosofía. México. Centro de estudios filosóficos. 1961.

HARTMANN, NICOLAI. Ontología I. México D. F. FCE, 1964.

HARTMANN, NICOLAI. Ontología II. México D. F. FCE, 1986.

HARTMANN, NICOLAI. Ontología III. México D. F. FCE, 1959.

HARTMANN, NICOLAI. Ontología IV-V. México D. F. FCE, 1964.

HATANO, ASUKA. Arte y vida cotidiana en La peculiaridad de lo estético. En <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=231>. Buenos Aires S/F.

HAVEMANN, ROBERT. Dialéctica sin dogma. Barcelona, Ariel, 1967.

HERMOSILLO, A. Los cuatro estratos de Roman Ingarden como fundamento teórico para el análisis de las traducciones literarias. En Hikma N° 15. Universidad de Guadalajara. 2016.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, R, FERNÁNDEZ COLLADO, C. y BAPTISTA LUCIO, P. Metodología de la investigación. Naucalpan de Juárez: McGraw-Hill interamericana de México. 1991.

HERNÁNDEZ, W. Roman Ingarden (1893-1970). La obra de arte literaria. En A parte rei N° 25, enero 2003.

INGARDEN, R. La obra de arte literaria. México, D.F.: Taurus. 1998.

JIMÉNEZ, M. Diégesis: sobre la historia de una confusión terminológica. En Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Número extraordinario 1. Madrid. 2017.

KÜHN, CLEMENS. Tratado de la forma musical. Barcelona, Idea Books. 2003.

KANT, EMMANUEL. Crítica del juicio. Madrid, Tecnos. 2007.

LAKOFF, GEORGE Y JOHNSON, MARK. Metaphors we live by. University of Chicago Press, 1980.

LEFEBVRE, H. La producción del espacio. Madrid, Capitán Swing Libros, S. L. 2013.

LEÓN BARBERO, J.C. de. La cuestión del espíritu en el pensamiento de Hartmann. Ponencia presentada en el Curso Sintónico del Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, el 14 de marzo de 2007.

LIST, G. La influencia africana en la rítmica y la métrica de la canción y la música folclórica de la costa. En Huellas, N° 20. Pág. 27-32. Barranquilla: Uninorte. Agosto 1987.

LLACER PLA, FRANCISCO. Guía analítica de formas musicales para estudiantes. Madrid, Real Musical. 1982.

LOPEZ EIRE, A: "Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles", En Hvmánitas, N° 53. Pág. 183-216. Universidad de Coimbra. 2001.

LÓPEZ ROMÁN, A. Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica. Tesis doctoral. Director: Simón Marchán Fiz. Madrid, UNED. 2014.

LÓPEZ SÁENZ, M^a CARMEN. "La filosofía hermenéutica del texto y su verdad", en Penas, A. y González, R. (coords.), Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas. Oxford, Peter Lang. 2009.

LÓPEZ SÁENZ, M^a CARMEN. "La teoría del texto de Barthes a la luz de la filosofía hermenéutica". Estudios filosóficos 131, 46. 1997.

LOTMAN, I. Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones Istmo. 1982.

LOTMAN, I. La semiosfera. Madrid: Cátedra, 1996.

LUKACS, G. La peculiaridad de lo estético. Vol. I-II. México D.F.: Grijalbo. 1966.

LUKACS, G. La peculiaridad de lo estético. Vol. III-IV. México D.F.: Grijalbo. 1967.

LYNCH, K. La imagen de la ciudad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. L., 1998.

MAIRAL, R., y GIL, J. (Eds.) En torno a los universales lingüísticos. Madrid, Akal. 2004.

MALMBERG, BERTIL. La lengua y el hombre. Madrid, Istmo, 1971.

MANDELBRÖT, B. La geometría fractal de la naturaleza. Traducción de Josep Llosa. Barcelona, Tusquets. 1997.

MANDOKI, K. Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I. Siglo veintiuno. 2006.

MARCUSE, H. El hombre unidimensional. Barcelona, Ariel. 2001.

MARÍAS, JULIÁN: La Escuela de Madrid. Buenos Aires, Emecé, 1959.

MARTÍN SERRANO, M. et al. Teoría de la comunicación. Madrid: Cuadernos de Comunicación, Universidad Complutense. 1982.

MARTÍNEZ MIRANDA, L. G. La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. En Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 25, núm. 42, 2011, pág. 150-174. Medellín: Universidad de Antioquia. 2011

MASIÁ CLAVEL, JUAN. Cinco charlas de antropología. En juanmasiaclavel.blogspot.com.co

MATURANA , HUMBERTO, Y VARELA, FRANCISCO. De máquinas y seres vivos. Buenos Aires. Lumen. 2003.

MATURANA, HUMBERTO, Y VARELA, FRANCISCO. El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano. Buenos Aires. Lumen, 2003.

MAX-NEEF, M. A. Desarrollo a escala humana. Barcelona: Icaria Editorial, S. A., 1998.

MAYA RESTREPO, LUZ ADRIANA. 1998. Brujería y reconstrucción étnica de los esclavos del nuevo reino de Granada, Siglo XVII, En: Geografía Humana de Colombia: Los afrocolombianos. Tomo VI. Adriana Maya, Ed. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Pp. 191 – 217. Bogotá, citado en BENÍTEZ FUENTES, EDGAR. El bullerengue, un baile cantado del norte de Colombia. En <http://gaitacampoalegre.blogspot.com.co/>. 2006.

MAYR, E.. Por qué es única la biología. Consideraciones sobre la autonomía de una disciplina científica. Buenos Aires: Katz. 2006.

MEDINA RUBIO, RICARDO. “La antropología del poder en Ortega y Gasset”. En

Revista de Estudios Políticos, 211 pág: 215-245, 1977.

MEIX, F. Dicotomías lingüísticas y polifonía textual: modelos interactivos de la actividad lingüística. En Revista de educación, n°305. Santander: Ministerio de Educación y Ciencia. 1992

MINSKI, SAMUEL. Cantadoras afrocolombianas de bullerengue. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2008.

MONTOYA VILLA, C.A. Del palenque al municipio: relatos y ritmos de tambor en Uré. En PARDO ROJAS, M. (editor). Musica y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá: Universidad del Rosario. 2009.

MUÑOZ VÉLEZ, ENRIQUE LUIS. El bullerengue: ritmo y canto a la vida. En: Revista del CIDAP N° 54. Julio de 2003.

NAUKARINEN, O. Variaciones en la artificación. En Criterios N° 56. La Habana. 2014.

OCAMPO LÓPEZ, J. Música y folclor de Colombia. Bogotá: Plaza & Janés, 1976.

OCAMPO ZAMORANO, ALFREDO, y CUESTA ESCOBAR, GUIOMAR (Recopilación y prólogo). Antología de mujeres poetas afrocolombianas. Bogotá D.C. Biblioteca de literatura afrocolombiana, tomo XVI. Ministerio de Cultura. 2010.

ONG, W. J. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. 1987.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. Obras Completas. Madrid, Revista de Occidente, 1966 1988 (I, II, V, VII).

ORTIZ CASSIANI, J. Quien fuera tambó. En Aguaita. N° 24. Pág. 147-150. Observatorio del Caribe Colombiano. Cartagena de Indias: diciembre 2012.

ORTIZ OSES, ANDRÉS. Mundo, hombre y lenguaje crítico. Salamanca, Sígueme, 1976.

PACKER, M. La investigación hermenéutica en el estudio de la conducta humana. En American Psychologist, Vol. 40, N° 10. Universidad de California, Berkeley. Octubre 1985.

PALOMAR VOZMEDIANO, J. Simbólico y diabólico. En <http://etimologiaspalomar.blogspot.com/2016/11/simbolico-y-diabolico.html> 2016.

PARADA, R. El peso visual y el equilibrio de la imagen. Aplicación en el análisis de la apariencia de imágenes de escenas arquitectónicas en la ciudad de Granada. Tesis doctoral. Casado, J. y García, F., directores. Universidad de Granada. 2016

PARDO ROJAS, M. (editor). Musica y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá: Universidad del Rosario. 2009.

PARRY, M. Heroic poetry. Londres: McMillan & Co. Ltd. 1952.

PEIRCE, Ch. S. La ciencia de la semiótica. Buenos Aires, Nueva Visión. 1973

PÉREZ CORNEJO, MANUEL. Arte y estética en Nicolai Hartmann. Dirigido por Ana María Leyra Soriano. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002.

PÉREZ HERRERA, MANUEL ANTONIO. El bullerengue, la génesis de la música de la costa Caribe colombiana. En el Artista, núm. 11, diciembre 2014. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia.

PIKE, KENNETH LEE. Lenguaje in a relation to a unified theory of the structure of human behavior. Glendale, California: Summer Institute of Linguistics, 1955.

QIN THANA, G. Psicología y lenguaje. Madrid: ICEUCM. 1994.

QUESADA, Á. Arte y realismo en el pensamiento de Georg Lukacs. En Revista de Filosofía UCR. vol XIX, N° 49-50. S/F.

R.A.E. Diccionario de la Lengua Española.

RAMÍREZ TORRES, JOSÉ LUIS. “Un sistema binario triádico: mecanismo de las construcciones culturales”. En Anales de Antropología, 34 pág: 281-320. México D.F. 2000.

REIMER, MARGA, Y CAMP, ELIZABETH. "Metaphor", en E. Lepore y B. Smith, (eds.). The Oxford Handbook of Philosophy os Language. pág. 845-863. Oxford. Clarendon, 2006.

REYNOSO, C. Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Buenos Aires, SB. 2006.

RICOEUR, PAUL. Del texto a la acción. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2000.

RIESCO CHUECA, P. En los bordes del abismo: muerte trágica en el clasicismo y romanticismo alemán. En Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, N° 14. Pág 85-112. Sevilla, Universidad de Cádiz, 2006.

RIVARA, GRETA. "Ortega y Gasset según Gadamer, la hermenéutica a la española". En Gadamer y las Humanidades, Volumen I. Ontología, Lenguaje y Estética. México D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007. pp. 91-104

RODRÍGUEZ, N. Los tres paradigmas de la Investigación en Educación. Sin fecha.

[http://clasev.net/v2/pluginfile.php/24889/mod_resource/content/1/Los tres para digmas %20en educacion.pdf](http://clasev.net/v2/pluginfile.php/24889/mod_resource/content/1/Los_tres_paradigmas_%20en_educacion.pdf).

ROJAS, JUAN SEBASTIÁN. "Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!": identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. En Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, Vol 7 N° 2. Bogotá, D.C., 2012. pp 139-158.

ROWELL, L. Introducción a la filosofía de la música. Barcelona, Gedisa. 1985.

SANMARTÍN ORTÍ, P. La finalidad poética en el Formalismo Ruso: el concepto de desautomatización. Tesis doctoral dirigida por Antonio García Berrio. Universidad Complutense de Madrid. 2007.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, FRANCISCO MANUEL. Desde la coexistencia de modelos de representación, hasta la cristalización de un nuevo modelo: La ventana indiscreta. En Fonseca, Journal of Communication, n. 9 , pp. 175-206 Salamanca, Universidad de Salamanca. 2014.

SCHAFF, ADAM. Lenguaje y conocimiento. México, D.F.: Grijalbo, 1975.

SCHNEIDER, M. El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Madrid, Siruela. 1998.

SILVA RAMÍREZ, LINA MARCELA. El ritual del bullerengue. En Credencial Historia N° 326. 2017.

SINGER, MARIELA. El cuerpo en el contact improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 2013

TATARKIEWICZ, W. Historia de seis ideas. Madrid: Tecnos, 1976.

TODOROV, T. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI. 1978. 236 p.

TOVAR MUÑOZ, DIANA PATRICIA. “Memoria, cuerpos y bullerengue”. En i.letrada, Revista de Capital Cultural, N° 11. Marzo 2013. <http://i.letrada.co/n11/tematico1.html>

TRAPERO, M. Entre la tradición y la improvisación: la décima, un nuevo género poético oral en el mundo hispánico. En Actas de la conferencia internacional “Avances en el estudio de la literatura oral”. Universidad de Belgrado, Departamento de Filología Hispánica. Noviembre de 2006.

TRÍAS, EUGENIO. El canto de las sirenas. Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2007.

TRÍAS, EUGENIO. La imaginación sonora. Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2010.

VALBUENA MARTÓN, DIEGO ÁNGEL. La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann. En Eikasia. Revista de Filosofía, N° 98, Marzo 2021. Pág 275 – 303.

WADE, P. Gente negra, nación mestiza. Dinámica de las identidades raciales en Colombia. Bogotá, Universidad de los Andes. 1997.

WADE, P. Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Bogotá, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe. 2002.

WAGNER, ASTRID. "Etnología y antropología filosófica en Ortega y Wittgenstein". En Seminario Ortega y Wittgenstein, Madrid, 3 de noviembre de 2011. IFS-CCHS-CSIC.

WITTGENSTEIN, L. Diario filosófico (1914-1916). Barcelona, Planeta de Agostini. 1985.

ZAPATA OLIVELLA, M. Los pasos del folklore colombiano . En Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. 3 N° 8. Bogotá, Banco de la República. 1960.