

# *El* RITMO INFINITO

*El ser humano y la música  
a lo largo de la historia*



Michael  
Spitzer

*Ariel*

Michael Spitzer

# El ritmo infinito

El ser humano y la música  
a lo largo de la historia

Traducción de María Dolores Ábalos

*Ariel*

Título original: *The Musical Human: A History of Life on Earth*

Primera edición: enero de 2023

© 2021, Michael Spitzer

© 2022, María Dolores Ábalos Vázquez, por la traducción

Traducción publicada por acuerdo con Bloomsbury Publishing Plc.

Derechos exclusivos de edición en español:

© Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona

Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.

[www.ariel.es](http://www.ariel.es)

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

ISBN: 978-84-344-3596-4

Depósito legal: B. 23.143-2022

Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como **papel ecológico** y procede de bosques gestionados de manera **sostenible**.



# Sumario

## PRIMERA PARTE

### LA VIDA

1. <i>Voyager</i> . . . . .	13
2. La cuna y todo lo demás . . . . .	53
3. La banda sonora de nuestras vidas . . . . .	95
4. Paisajes imaginarios, ciudades invisibles . . . . .	139

## SEGUNDA PARTE

### LA HISTORIA

5. Hielo, arena, sabana y bosque . . . . .	181
6. La afinación de Occidente . . . . .	227
7. Superpotencias . . . . .	273
8. Resultados finales. . . . .	319

## TERCERA PARTE

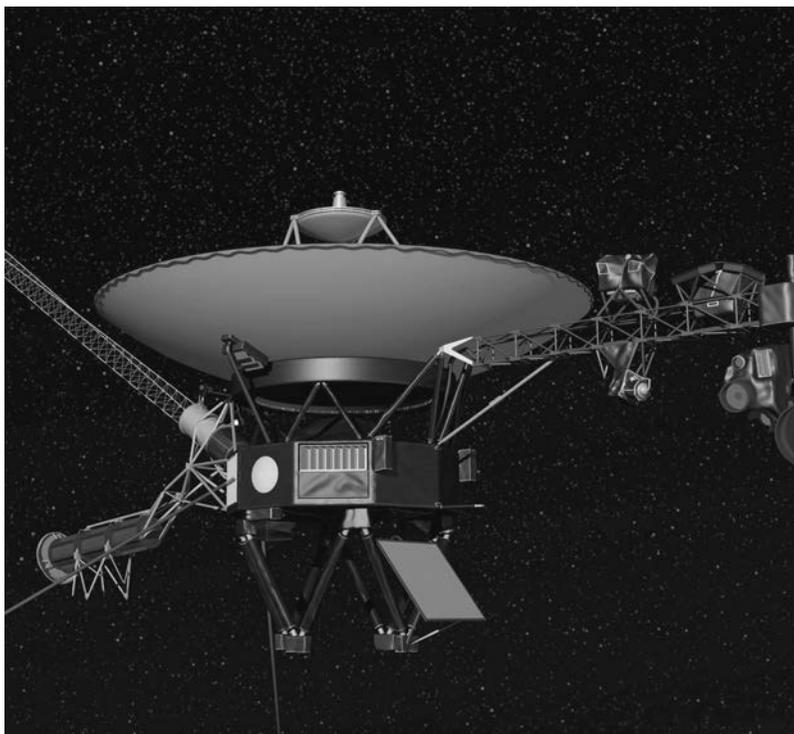
### LA EVOLUCIÓN

9. El animal. . . . .	361
10. El ser humano . . . . .	403
11. La máquina . . . . .	441
12. Once lecciones sobre la naturaleza de la música. . . . .	471
<i>Agradecimientos</i> . . . . .	507
<i>Notas</i> . . . . .	509
<i>Créditos de las imágenes</i> . . . . .	569
<i>Índice temático</i> . . . . .	571

*Voyager*

Imaginen que dentro de varios miles de millones de años, posiblemente mucho después de que la Tierra haya sido consumida por el Sol, unos alienígenas abren la sonda espacial *Voyager 1*, lanzada hace cuarenta años por la NASA, y se ponen a escuchar el Disco de Oro, provisto de veintisiete muestras de la música de la Tierra, así como de saludos en cincuenta y un idiomas (véanse figuras 1.1).<sup>1</sup> Partiendo de la base de que nuestros alienígenas sepan descifrar las jeroglíficas instrucciones de uso grabadas en el disco de metal, podrían escoger entre una asombrosa variedad de sonidos: el *Concierto de Brandemburgo n.º 2*, de Bach; gamelán cortésano de Java, percusión de Senegal, «Johnny B. Goode», de Chuck Berry, la *Quinta sinfonía* de Beethoven, zampoñas de las islas Salomón, y muchos más. ¿Qué habrían dicho esos alienígenas? El cómico Steve Martin dijo bromeando que había sido interceptado y decodificado un mensaje extraterrestre: «¡Enviad más Chuck Berry!».<sup>2</sup> Es mucho más probable que nunca lo sepamos. La lección que se puede extraer de este ejercicio mental es que las pequeñas trifulcas territoriales de la música adquieren una perspectiva más amplia. Contemplada desde una distancia interestelar, la Tierra puede no tener un solo lenguaje musical, del mismo modo que tampoco parece probable que exista una única lengua alienígena. Sin embargo, podemos discernir que hay algo irreductiblemente humano en toda la música de la Tierra. Imaginar la cultura humana desde la perspectiva de una especie no humana puede ser saludable. El filósofo Thomas Nagel hizo eso por nuestra teoría

de la consciencia con un famoso ensayo titulado: «¿Qué se siente al ser un murciélago?». <sup>3</sup> ¿Qué pueden contarnos los alienígenas de lo que se siente como ser humano musical?



FIGURAS 1.1. *Voyager 1* y el Disco de Oro.

Pongan a Beethoven, a Duke Ellington y a Nusrat Fateh Ali Khan, el rey del *qawwali* (véase figura 1.2), en un bar, invítenlos a una copa y pregúntenles de dónde viene la música. Sus respuestas no serán tan distintas como cabría esperar. «No significa nada si no tiene *swing*», dice Ellington. «Desde el corazón puede llegar al corazón», responde Beethoven. Según Khan: «Uno ha de estar deseando liberar la mente y el alma del propio cuerpo para extasiarse a través de la música». <sup>4</sup> Lo que están diciendo es que la música es vida, emoción y espíritu. Que lo que brota de la música no se puede reducir a las notas. Que la música es esencialmente humana, y que nos hace humanos.



La música está vinculada a nuestros orígenes como especie. De manera que resulta irresistible escribir una obra con letra grande y en negrita, una «gran historia». Tal historia ahondaría más que los habituales relatos sobre quién escribió qué y cuándo (Bach, 1685-1750; escribió la *Pasión según san Mateo* en 1730). Sería una fiesta a la que todos estarían invitados: el rey David con su lira y los compositores de los salmos; Pitágoras; Lucy, la australopiteco; simios cantarines y loros danzarines. Comenzaría con la música cósmica de las esferas y hablando de cómo los organismos más elementales se estremecen ante los sonidos. Incluiría los lenguajes protomusicales del primer *Homo sapiens*, y se preguntaría qué los diferencia del canto de las aves o de la llamada de los gibones. Seguiría el rastro de la difusión y la evolución paralela de todas las músicas del planeta, y se centraría en cómo y por qué la música occidental se fragmentó con arreglo a sus propias leyes, no como un triunfo inevitable, sino con unas consecuencias tanto buenas como malas. Una consecuencia es, por ejemplo, que

la música occidental operó como vehículo de la supremacía blanca.

Una evolución de la música parece una perspectiva halagüeña. Pero son muchos los escollos contra los que puede chocar. Hasta 1877, cuando Edison inventó el fonógrafo, no hay música grabada. Las obras musicales creadas una tras otra no existen antes del 800 d. C. La más temprana notación musical griega es del 500 a. C. Antes de esa fecha, todo era silencio. Los historiadores de la música miran con envidia a los arqueólogos, que trabajan con vestigios y con fósiles. La música no cuenta con fósiles, salvo una curiosa flauta de hueso que fue descubierta en unas cuevas antiguas. Una descripción de la evolución de la música a partir de objetos físicos sería como *Hamlet* sin el príncipe, multiplicado por diez. El resto, efectivamente, es silencio.



FIGURA 1.2. Nusrat Fateh Ali Khan.

## ALGUNOS PRELIMINARES

Afortunadamente, hoy en día la perspectiva es mucho más prometedora de lo que parece. Pero antes tengamos en cuenta algunas limitaciones preliminares. Es obvio que la música existe desde que empezó a existir el hombre, de modo que escribir su evolución podría parecer un trabajo sencillo que no reviste mayor dificultad. El elefante —o más bien el mamut lanudo— en la cacharrería es que, durante casi toda su existencia, no tenemos ni idea de cómo sonaba la música. El primer sonido registrado de una pieza de música fue un solo de corneta áspero y anónimo grabado en un fonógrafo en 1878 en San Luis, en Estados Unidos.<sup>5</sup> Hasta entonces sólo tenemos signos en unos papeles llamados partituras. Nos gusta aparentar que sabemos cómo reproducir estos signos hasta convertirlos en sonidos. Pero lo cierto es que la práctica de la ejecución está construida sobre un edificio de convenciones un tanto destartalado. Instituciones como *Record Review* o *Building a Library*, de Radio 3, se basan en la hipótesis de que no hay dos versiones de una obra que suenen igual. La práctica de la ejecución o de la interpretación cambia constantemente. Las libertades que se tomaban los cantantes de ópera a principios del siglo xx, como el *portamento*, hoy en día nos hacen reír (*portamento* es cuando el cantante se desliza de una nota a otra sin que haya discontinuidad, como un trombón).<sup>6</sup> Si escuchan una tras otra las grabaciones de la *Sinfonía Patética* de Chaikovski, desde la interpretación de Serge Koussevitsky en 1930 hasta la de sir Simon Rattle de hoy en día, verán que cada vez van más aprisa.<sup>7</sup> Chaikovski se va acelerando. Los coros del Saint John's y el King's College de Cambridge se enorgullecen de tener unos sonidos únicos, modelados en parte por las características acústicas de las dos capillas. Si pasea por Cambridge oyendo primero unas vísperas y luego otras, vivirá una experiencia diferente, aunque los coros estén cantando las mismas piezas.

La situación se vuelve aún más desesperada si se considera lo que nos cuenta la partitura musical, que es bien poco. Comencemos nuestro cronograma en 1786, cuando Mozart compuso el

maravilloso *Concierto para piano n.º 23 en la mayor*, K. 488. Y por seguir el argumento, digamos que la partitura que nos ha llegado es una representación más o menos precisa de los sonidos que el público oyó en Viena durante uno de los conciertos de abono interpretados por el propio Mozart durante la primavera de ese año (sin tener en cuenta que seguramente Mozart habría «sincopado» su parte de piano como un improvisador moderno).<sup>8</sup> Ahora apliquemos una técnica de ingeniería inversa a la historia de la música y remontémonos lo más atrás posible. Lo haremos observando cómo se van fundiendo los signos de las partituras musicales, uno tras otro, hasta que ya no queda nada.

### *Hace 300 años*

*Robinson Crusoe* se publica en 1719. Jean-Antoine Watteau pinta ese mismo año *Los placeres del amor*. Bach concluye el primer libro de *El clave bien temperado* en 1722. La partitura nos muestra la melodía, la armonía y el ritmo. Pero no sabemos a qué volumen ni a qué velocidad se tocaba la música. El preludio en do mayor con el que comienza el ciclo hoy en día se interpreta o bien suavemente, *piano*, o con mayor seguridad, *forte*, a cualquier velocidad posible. Los signos del tempo y de la dinámica han desaparecido del mapa.

### *Hace 500 años*

Miguel Ángel empieza a pintar el techo de la Capilla Sixtina en 1508. Escribe una serie de sonetos a su amante, Tommaso dei Cavalieri, en 1509. Durante su estancia en Ferrara en 1505, el gran compositor flamenco Josquin des Prés escribe una misa en honor a su soberano, la *Missa Hercules dux Ferrariae*. Aquí no sólo no hay indicaciones sobre el volumen o la velocidad, sino que Josquin no anota tampoco el *legato* ni el *staccato*, la suavidad o la intensidad con la que han de ser cantadas las notas. La expresión ha desaparecido del mapa.

### *Hace 800 años*

Las primeras catedrales góticas. El crucifijo de Cimabue, 1287. En 1250, Hildegarda de Bingen, abadesa de un convento en Rupertsberg, teóloga, compositora, poeta e inventora de la botánica alemana, escribe tanto la letra como la música de un drama litúrgico, el *Ordo Virtutum*. Estos cantos no tienen armonía ni ritmo ni tempo ni dinámica ni expresión, sólo los tonos. Ni siquiera sabemos si las monjas entonaban estos cantos haciendo solos o en grupo. Casi todo ha desaparecido del mapa.

### *Hace 1.700 años*

San Agustín completa sus *Confesiones* en el año 400 d.C. Como entendido en música, san Agustín escribe: «No busques las palabras como si supieras explicar lo que deleita a Dios. Canta lleno de júbilo».<sup>9</sup> No tenemos ni idea de la música que escuchaba san Agustín, y debemos esperar hasta el siglo IX d. C. para encontrar la primera notación de canto. Escrita como líneas onduladas encima del texto, esta notación «neumática» indica el contorno de una nota, no el tono exacto. Es un descendiente de los acentos masoréticos (*ta'amim*) de la cantilena bíblica judía en la recitación de la Torá. En realidad, es una mnemotecnia que refresca la memoria de los lectores que ya se sabían la melodía. El tono, el último parámetro que quedaba en el mapa de la música, ha desaparecido. También ha muerto la idea de la autoría. Estamos acostumbrados a atribuir un nombre a la música dirigida a los seres humanos. Pero esta música es huérfana. Podríamos decir que la idea del compositor se hunde con el barco de la música.

### *Hace 2.000 años*

No hemos terminado todavía, ya que la música tiene una proto-vida fantasmagórica. Los griegos de la Antigüedad idearon una teoría elaborada de la música e inventaron tipos de escala musi-

cal que todavía utilizamos hoy, como los modos dórico, eólico y lidio. Podemos estar seguros de que su mundo estaba lleno de música. Sin embargo, muy poco ha sobrevivido de esta música en una notación que pueda ser descifrada. El contraste con los templos, las estatuas y la dramaturgia del mundo antiguo es acusado. ¿Dónde está el equivalente musical del Partenón? ¿O de la *Trilogía tebana* de Sófocles? Un conmovedor ejemplo contrario es el gran mosaico de Alejandro Magno, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Siendo una copia de una pintura helenística de principios del siglo III a. C., esta brillante representación de la batalla entre Alejandro Magno y Darío desmiente el mito de que el realismo en el arte ha de esperar hasta el Renacimiento italiano. Mucho tiempo antes, los pintores y los poetas ya sabían representar al ser humano. Entonces ¿por qué no pasaba lo mismo con la música? O bien, si el ser humano musical ya existía en los tiempos antiguos, ¿por qué han desaparecido las pruebas? En un mundo antiguo inundado de esculturas, templos, poemas y obras de teatro tuvo que haber resonado también la música. Sin embargo, desde donde nos encontramos hoy reina un silencio ensordecedor.

Si seguimos remontándonos hacia atrás en busca de los resultados del arte humano registrado, llegamos hasta hace 4.000 años, la época de *El poema de Gilgamesh*, también llamado *La epopeya de Gilgamesh*, el primer poema narrativo conocido. Si damos un salto diez veces más grande, retrocedemos hasta hace 40.000 años o más, hasta las primeras pinturas rupestres, como las de la cueva de Lubang Jeriji Saléh, en Borneo (que contiene —en el momento de escribir este libro— la pintura figurativa más antigua que se conoce, la de un toro). Tenemos literatura, tenemos pintura, pero nada de música. Para un lector moderno es relativamente fácil identificarse con las aventuras del semidiós sumerio, de 4.000 años de antigüedad, descrito en *El poema de Gilgamesh*. Sin embargo, sabemos que la epopeya originariamente era cantada, y aunque existe una reconstrucción de la música muy imaginativa realizada por Peter Pringle, cantante y

escritor de canciones canadiense que canta en sumerio antiguo, acompañándose con un laúd de tres cuerdas llamado «gish-gudi», no hay manera de evaluar su precisión.<sup>10</sup> Asimismo, es probable que las cavernas antiguas, dadas sus propiedades acústicas, fueran un buen sitio para hacer música. Un arqueólogo francés llamado Iégor Reznikoff dijo que en las cuevas las pinturas se arracimaban en zonas de máxima resonancia. Muy cerca de las pinturas se descubrieron fragmentos de flautas de hueso.<sup>11</sup>

La falta de un registro material no debe confundirse con la falta de música; el pesimismo está injustificado. Podemos estar casi seguros de que el mundo antiguo tenía música. La curvatura de las cuevas amplifica el sonido con arreglo a unos principios acústicos similares a los techos abovedados de las iglesias y las catedrales, que en el fondo son cuevas modernas en las que se alaba a un dios a través de la música. Y aunque la música no tenga fósiles, sin embargo, «envuelve» los huesos de las tecnologías y los rituales antiguos. Resulta muy prometedor que la mitad del ser humano musical se halle en nuestro interior, en la estructura de la cognición y en las prácticas musicales a las que ésta sirve de soporte. No hemos cambiado tanto desde entonces, a todos los efectos; el *Homo sapiens* se desarrolló por completo hace 40.000 años, en la misma época que el arte registrado. La idea de que la modernidad evolutiva tuvo lugar hace cuarenta milenios es tonificante; relega la historia moderna a notas a pie de página. Si a través de la superficie podemos detectar diferencias, también podremos extrapolar muchas conclusiones desde donde nos encontramos hoy.

## LA IDEA A GRANDES RASGOS

El presente volumen retrocede progresivamente en el tiempo, partiendo de la música del ser humano musical de principios del siglo XXI; luego recorre varios miles de años de historia humana registrada, y termina abordando de un modo más especulativo la prehistoria y la música prehumana de los animales.

El libro se divide en tres partes, contraponiendo tres cronogramas o líneas de tiempo, un poco como la película de Christopher Nolan *Dunkerque*, que cuenta la historia narrando simultáneamente lo que ocurre en una semana, en un día y en una sola hora. El primer cronograma es la duración de una vida humana. Aquí exploro las muchas maneras en que la música va intrínsecamente unida a la vida, desde los sonidos que se oyen en el útero materno hasta la vejez. El segundo cronograma trata sobre la música en la historia universal. El tercero y más amplio aborda el aspecto evolutivo.

Estamos acostumbrados a que las historias se muevan de izquierda a derecha, desde el pasado hasta el futuro. ¿Por qué he decidido hacer lo contrario? No tenemos otra opción, dado que prácticamente todo lo que podemos saber sobre la historia profunda de la música es una extrapolación desde el presente. Ésta es la primera línea de mi argumento. La segunda es que todo sucede tres veces, en un acto recurrente de rechazo frente a la naturaleza de la música. El pecado original del ser humano musical es haber vuelto la espalda a la música animal. Ésta queda restablecida eones más tarde en el peculiar destino de la música europea, en su giro hacia la abstracción. Y el rechazo de la naturaleza se produce en el microcosmos de la duración de una vida occidental, en la traición cometida contra nuestro innato derecho a la música en favor de la audición pasiva. Todos nacemos con la capacidad necesaria para ser músicos activos. Pero pocos de nosotros terminan participando activamente, es decir, haciendo música. ¿Por qué ocurre eso?

La antigua idea de que la vida repite la historia, o de que «la ontogenia recapitula la filogenia», según el biólogo del siglo XIX Ernst Haeckel, quedó en su día relegada al cubo de la basura de la historia.<sup>12</sup> Unos psicólogos de la emoción musical han recogido cautelosamente esta idea del cubo de la basura. Por ejemplo, ahora se cree que el embrión humano adquiere la sensibilidad emocional en el mismo orden que la evolución animal. Primero desarrolla el reflejo del tronco encefálico, una reacción rudimentaria ante las señales extremas o rápidamente cambiantes. Esto es algo que hacen los organismos ele-

mentales. Luego el embrión aprende a asociar sonidos con resultados negativos o positivos. Tal «condicionamiento evaluativo» es adquirido por los reptiles. Un recién nacido aprende en su primer año de vida las emociones básicas de los mamíferos (como el miedo, la cólera o la felicidad). Los niños sobrepasan a otros mamíferos cuando aprenden emociones más sofisticadas, como los celos o el orgullo, en su etapa preescolar.<sup>13</sup> Estos distintos grados de sensibilidad emocional van asociados a diferentes regiones cerebrales: desde el tronco encefálico (la parte más profunda del cerebro, que se extiende desde la médula espinal), pasando por el cuerpo amigdalino (localizado en los ganglios basales y en parte del sistema de recompensa del cerebro), hasta el neocórtex (parte del estrato externo del cerebro, y responsable de funciones cerebrales de un orden superior, como el pensamiento). Es difícil resistirse a comparar los estratos del cerebro humano con la arqueología. Freud no pudo:

Supongamos que Roma no es un asentamiento humano, sino una entidad psíquica con un pasado similarmente largo y rico, es decir, una entidad en la que nada de lo que existió en otro tiempo se ha extinguido, y todas las primeras fases del desarrollo siguen coexistiendo con la última.<sup>14</sup>

Existe un fragmento muy conocido en la sinfonía de Haydn llamada *Sorpresa* con el que hasta los más avezados oyentes se estremecen cada vez que lo escuchan. El estallido orquestal que surge tras un murmullo de notas de cuerda activa nuestro reflejo del tronco encefálico. La familiaridad que uno pueda tener con la sinfonía no atenúa el susto porque el tronco encefálico es estúpido (nunca aprende de la experiencia; se estremecerá ante la sorpresa de Haydn independientemente de la cantidad de veces que la oiga). Muchos niveles por encima, Haydn crea una superficie musical de una complejidad exquisita. Dicha superficie le habla al neocórtex del oyente, pues ésta es la parte del cerebro que procesa los esquemas o patrones, las expectativas y los recuerdos de la sintaxis musical. La

música, como el propio cerebro humano, encarna o personifica su propia evolución.

#### EL PRIMER CRONOGRAMA: LA VIDA

El mundo musical es un radiante y rumoroso batiburrillo de sonidos. La música de su iPhone puede llevar diferentes armonías, escalas y ritmos extraídos de los gamelanes de Bali o de los cantos de la selva tropical brasileña. Tal y como nos enseñó el lingüista Noam Chomsky, la universalidad no la encontramos en la superficie de las palabras habladas, sino en las profundas estructuras mentales que las generan, en las reglas del juego. Lo mismo ocurre con la música. En todo el planeta se pueden hablar diferentes lenguajes musicales. Sin embargo, la mente musical reviste una coherencia sorprendente. Casi todo el mundo es capaz de seguir un patrón rítmico, dar palmadas o bailar al compás, cantar una canción (con más o menos corrección), recordar una melodía e identificar una emoción asociada a alguna música de su gusto. Hay una habilidad en particular que se parece al juego de distinguir en una fiesta una conversación entre un barullo de voces. El psicólogo Albert Bregman llamaba a esto «análisis de la escena auditiva», y nosotros hacemos algo similar cuando discernimos un ruido inquietante en la jungla o seguimos el hilo de una conversación musical en una fuga de Bach o en un conjunto de jazz.<sup>15</sup> Aunque tales habilidades resultan naturales para la mayor parte de la gente, la arquitectura neurológica que lo hace posible es tremendamente compleja y está fuera del alcance de los animales. Por ejemplo, ningún animal sabe moverse conscientemente al compás de un ritmo regular, con la curiosa excepción de los loros.<sup>16</sup> Nuestra musicalidad guarda relación con el gran tamaño de nuestro cerebro, pero también con nuestra bipedestación. Gran parte de nuestro sentido del ritmo corporal se debe a que andamos erguidos sobre dos pies a un paso regular. Es extraño que los humanos asocien la música con el movimiento, dado que los tonos son invisibles y, hablando en

sentido estricto, en realidad no «se mueven» en ningún espacio.<sup>17</sup>

Lo cognitivo representa un lado de la universalidad musical. Otro es el mundo de las conductas musicales. Todos los aspectos de nuestras vidas están intrínsecamente unidos a la música, y un elemento clave al respecto es la emoción. Consideremos estos tres ejemplos. Hace poco tiempo, cuando mi hija tenía dos años, la llevamos a un concierto infantil que daba la Orquesta Sinfónica de Londres en el Barbican. En algún momento del programa, la orquesta se puso a tocar la obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini, que los lectores de cierta edad tal vez asocien con el tema musical de *El llanero solitario*. En cuestión de segundos, varios miles de críos se pusieron instintivamente a trotar con regocijo sobre las rodillas de sus padres al compás de la orquesta. Probablemente nunca habían oído esa música con anterioridad, y de haberla oído, dudo que la asociaran al recuerdo de unos vaqueros galopando. Psicólogos especializados en música denominan tales respuestas intuitivas e inmediatas a la música «contagio emocional», como si uno «contrajera» una emoción durante una epidemia.<sup>18</sup> Numerosas son las lecciones que se pueden extraer de este episodio. Pese a sus diferentes orígenes culturales y educativos, todos los niños respondieron a la música de la misma manera, y al instante. Su reacción dejó clara la conexión que hay entre la música y la emoción —una alegría desbordante— y entre la emoción y el movimiento —en este caso, un galope—. Nunca habían visto a Clayton Moore montando a Plata en la serie de televisión de la década de 1950. Sin embargo, los niños «sintieron» instintivamente estos movimientos en la música.

Los vínculos entre el movimiento, la emoción y la universalidad resultan evidentes en mi segundo ejemplo. Cuando mi hija era un poco mayor y ya iba a la escuela primaria, ella y sus amigas fueron atrapadas por la locura del baile de la canción «Gangnam Style», que arrasó en todo el mundo. Todos conocemos la canción y los movimientos; todos la hemos bailado. Qué extraño, sin embargo, que un cantante pop coreano rompiera todas las barreras del lenguaje, hasta el punto de que los escola-

res británicos incluso aprendieron las palabras (mi hija pequeña ahora se sabe las letras coreanas de las canciones de la banda BTS). Expertos en el K-pop nos cuentan dos cosas interesantes.<sup>19</sup> En primer lugar, que «Gangnam Style» surgió en el patio de un colegio: mucho antes de que penetrara en la consciencia nacional, estaba siendo incubado en los patios de recreo de las escuelas primarias. En segundo lugar, que el vehículo de este contagio fueron los propios movimientos del baile, que los niños, al verlos, copiaban encantados. La acción física fue el «meme», por tomar prestado el término que emplea Richard Dawkins para describir un gen cultural que se propaga mediante la imitación masiva.<sup>20</sup>

El tercer ejemplo es mi propia reacción de adulto al ver el trágico desenlace de la película de Akira Kurosawa *Ran*, de 1985, una adaptación japonesa de *El rey Lear*. Mientras el film termina con el ciego enloquecido Tsurumaru dirigiéndose al borde de un acantilado, la música que suena es un inquietante lamento de flauta japonés. Toru Takemitsu, el compositor contemporáneo que escribió la música, la basó en unas escalas japonesas antiguas. Y, no obstante, el *pathos* contenido en el lamento de flauta consigue comunicarse sin esfuerzo con las audiencias occidentales. La primera vez que vi la película, pese a que he escuchado muy poca música japonesa, me pareció que las emociones transmitidas por la banda sonora de Takemitsu se entendían al instante y eran demoledoras. El psicólogo de la emoción Paul Ekman demostró que somos capaces de reconocer el significado de las expresiones faciales en fotografías de gente procedente de otras culturas.<sup>21</sup> El lamento de Takemitsu me enseñó que a la música le pasaba lo mismo. Como ocurre con las facciones caídas de una cara triste, los rasgos descendentes y el aire de agotamiento de la música triste son capaces de atravesar enormes distancias culturales.

La emoción, aspecto fundamental de la experiencia musical, es un tema importante para este libro. Charles Darwin nos enseñó que la emoción es algo que compartimos con los animales.<sup>22</sup> Es un cordón umbilical que hay entre las especies y que nos devuelve a la madre naturaleza. Esto aparecerá al final

del libro cuando hable de la música animal. Pero el papel de la emoción musical planeará sobre mis primeros capítulos, donde formulo cómo la música aúna la cognición, el sentimiento y la conducta en cualquier etapa de una vida humana.

Antes de nacer, un bebé habrá oído sonidos *in utero* gorgoteando por el líquido amniótico.<sup>23</sup> Cuando nace, las dotes musicales del niño están sorprendentemente desarrolladas. Es capaz de reconocer las irregularidades del ritmo, distinguir el contorno de las entonaciones vocales y participar en el «maternal», o discurso dirigido al niño por la madre o por quien lo cuide, y ese intercambio en esa «lengua» será su primer juego musical. Los recién nacidos están predispuestos a aprender un amplio abanico de materiales musicales, y la preocupación de Occidente por la consonancia y la simetría (ejemplificada por canciones infantiles como «Twinkle, Twinkle Little Star», una melodía generada por las variaciones para piano de Mozart, *Ah, vous dirais-je maman*, K. 265) representa una merma de las posibilidades. Si el niño hubiera nacido, digamos, en Java o Ghana, entonces habría estado expuesto —y lo habría interiorizado como algo natural— a sistemas melódicos complejos y a patrones métricos que tienen un sonido irregular o incluso, para el oído occidental, «antinatural». Esta reducción del espectro constituye uno de los indicadores clave del ser humano musical de Occidente. Otro indicador, quizá el rasgo característico de la música occidental, comparada con la del resto del mundo, es una trayectoria desde la participación musical activa hasta la audición pasiva. Incluso en Occidente, la infancia está saturada de «hacer música», desde juegos y canciones infantiles con la madre, o tocar esa especie de xilófono de metal llamado *glockenspiel* en el *kindergarten*, hasta los programas musicales infantiles de la televisión con los que tanto disfrutaban los críos. La mayor parte de los niños tendrán cierto nivel de experiencia interpretativa en el colegio, tanto si cantan en un coro como si tocan en la orquesta o en una banda. En la edad adulta, la experiencia musical de los occidentales suele ser completamente pasiva. Para entonces han olvidado su propensión a interpretar música y ahora les separa de ella una especie

de telón de acero. A un lado de esta barrera están los compositores y los músicos creativos. Al otro lado se sienta la audiencia. Un síntoma de esta división es la idea de la creatividad como genio otorgado por Dios, y no como un derecho innato de carácter universal, como la adquisición del lenguaje. El contraste con el resto del mundo es muy acusado. En las décadas de 1960 y 1970, el antropólogo británico John Blacking escribió una serie de libros innovadores sobre la tribu venda de la región del Transvaal septentrional, en África del Sur, entre los que figuran *Venda Children's Songs* y *How Musical is Man?*<sup>24</sup> Blacking demostró que para los venda hacer música —o «musiquear», como llaman muchos eruditos ahora a la música como actividad— era algo comunitario, participativo y, al parecer, tan natural como respirar. El libro de la filósofa Kathleen Higgins *The Music Between Us* ha reivindicado la visión participativa de Blacking como un ideal también para la música occidental.<sup>25</sup> Pero esto suena más bien como una plegaria, habida cuenta de las pocas posibilidades que tiene de hacerse realidad en Occidente.

La brecha entre oír y hacer se ensancha en la vida musical adulta. Nuestro consumo pasivo de música en Occidente va más allá de sentarnos a escuchar (solos o en un concierto), pese a que ése es el modelo según el cual nos ocupamos de la música. En la práctica, sin embargo, la música acompaña casi todos los momentos de la vida, desde ir conduciendo, preparar la cena o comprar en un supermercado, hasta correr por la cinta de un gimnasio. Hay música en los ascensores, en los aeropuertos, en la televisión, en las películas y acompañando los videojuegos, y gracias a la cultura de los auriculares, literalmente en cualquier sitio por el que paseemos o donde nos sentemos. La música puede regular el humor (animarnos o calmarnos), influir en las decisiones de las compras (¿compro una botella de vino alemán o francés?) y reflejar o expresar acciones en una película (¡por ahí viene el tiburón!). La música ha logrado un clímax de ubicuidad gracias a la facilidad y a la ilimitada disponibilidad de casi todo en medios digitales de *streaming* como Spotify. *Everything Now* [Todo ahora], por citar

el título del álbum más reciente de la banda indie canadiense Arcade Fire. ¿Por qué nos hemos vuelto tan dependientes de la música ubicua, mientras que al mismo tiempo nos hemos desvinculado casi por completo de hacerla?

Las cosas no son, sin embargo, tan sombrías. Mirando a través del espejo hacia el otro lado de esa barrera, vemos que hay vida dentro de la propia música. Un beneficio del distanciamiento occidental con respecto a la interpretación es que la propia música se ha vuelto más interpretativa. La música tiene una capacidad mágica para imitar nuestros gestos, entonaciones y emociones.<sup>26</sup> Su expresividad resulta obvia en un amplísimo espectro de estilos, géneros y períodos históricos: los instrumentos de cuerda parecen «hablar» entre sí en un cuarteto de cuerda de Haydn, como lo hacen los músicos de jazz en *Kind of Blue*, de Miles Davis; la orquesta en *La consagración de la primavera* de Stravinski para «asesinar» a su víctima sacrificial; la energía sexual que brota de Jerry Lee Lewis cuando toca maníacamente el piano en «Great Balls of Fire». ¿Cómo consigue hacer eso la música? El antropólogo Michael Taussig ha retomado la idea de Darwin según la cual la mimesis —la capacidad del arte de imitar la naturaleza humana— se debe al primordial don humano de la imitación.<sup>27</sup> ¿Acaso la mimesis hiperdesarrollada de la música occidental es una compensación por su abstracción?

La mimesis informa de las numerosas prácticas sociales en las que está involucrada la música, prácticas que, como más tarde mostraré, son comunes en todo el mundo. Como veremos, casi todas las culturas de todas las épocas tienen versiones de estas actividades musicales, lo cual abre una ventana hacia una historia global de la música. Darwin veía el origen de la música en los rituales del cortejo de los animales, donde las proezas en el canto podían ser tan atractivas para una posible pareja como un plumaje lleno de colorido. Ahora creemos que el origen evolutivo de la música es mucho más que eso. Pero ciertamente el amor, el deseo y el sexo están bien representados en los *Lieder* románticos, en la ópera y en la música popular. Y la dinámica del anhelo y del clímax está también conectada con nuestro

lenguaje musical, cuando un acorde cromático aspira a contribuir a una armonía congruente que sea gratificante.

La música también sirve como medio de lucha. Puede revitalizar a los soldados o a los deportistas, o ser utilizada como ruido para sacar a un narcotraficante centroamericano de su guarida o a unos adolescentes de un centro comercial. La música puede encarnar la agresión, desde el «Dies irae» de Verdi, hasta las poses que adoptan los raperos en el hip-hop, o los himnos de los equipos rivales en un estadio de fútbol. Utilizamos la música para festejar algo. ¿Qué ocurre, me pregunto, cuando mueves el cuerpo para bailar al son de la música?, ¿cómo une el baile los cuerpos de la gente? Cuando escuchas música sin moverte, como en una sala de conciertos o en la butaca de tu casa, ¿«baila» tu cerebro? Usamos la música para venerar a alguien, y para rellenar los huecos dejados por Dios en nuestro mundo secular con un sentido de lo numinoso. Asistir a un concierto, o incluso irse de juerga, es un acto de contemplación espiritual colectiva. Las nociones de la antropóloga Judith Becker sobre el «trance» y la «profunda audición» musicales ayudan a crear útiles puentes con la música universal.<sup>28</sup> Me pregunto si el «genio» musical es realmente divino, y también por qué este concepto sólo lo tiene Occidente. Utilizamos la música para viajar. Reflexiono sobre cómo la difusión de la música nos proporciona noticias procedentes de otros lugares; y cómo usamos la música para cartografiar nuestros espacios. El hilo musical que podemos ingerir con una taza de café en un Starbucks hace que instantáneamente llegue a nuestros oídos el turismo cultural.

## EL SEGUNDO CRONOGRAMA: LA MÚSICA EN LA HISTORIA UNIVERSAL

El cambio gradual de un niño occidental desde la participación musical hasta la audición pasiva es emblemático de lo que le ocurrió a la música occidental en su conjunto cuando se separó de la estantería continental de la música. ¿Cómo puede uno demostrar esto a la luz de todas las dificultades que he

identificado? ¿Cómo puede uno siquiera imaginar una historia universal de la música? Podemos empezar por descartar lo obvio, que es basarnos simplemente en marcos establecidos como *Historia del mundo*, de John Roberts, o también su posterior *El triunfo de Occidente*.<sup>29</sup> Algunos cronogramas son convincentes, como la idea de que, en los primeros siglos de nuestra era, el mundo estaba dominado por dos imperios, el romano y el chino, y que el Imperio romano se fracturó por las guerras religiosas, mientras que el chino más o menos se mantuvo unido. Tal perspectiva reconoce algo esencial acerca de la sorprendente variedad de la música europea, mientras que el rasgo deslumbrante de la tradición musical china es su continuidad. Sin embargo, lo que no encaja en este marco es que la inmensa mayoría de la música universal nunca fue anotada, porque sus culturas musicales eran orales, no escritas. África, tradicionalmente considerada como la cuna de la civilización, es un ejemplo. Pongamos el caso del Imperio del siglo XIV de Mali, el reino más formidable del África subsahariana. Resulta refrescante recordar que la antigua cultura africana no se limitaba a Egipto, y que hay vida más allá de la habitual historia del desarrollo de la música desde Egipto y Mesopotamia hasta Grecia, Roma y la Europa occidental. Bajo el gobierno del pintoresco rey de Mali, Mansa Musa, supuestamente el hombre más rico de la historia, Tombuctú se convirtió en el centro cultural del mundo medieval. Las 60.000 personas que Mansa llevaba consigo en su peregrinación a La Meca incluían muchos músicos, que cantaban y tocaban mientras hacían las marchas.<sup>30</sup> Sentado en su trono cerca del verdugo de la corte, a Mansa le gustaba rodearse de trompetistas y tambores. Nada de esta música ha sobrevivido, aunque algunos de los antiguos instrumentos de Mali, como la *kora*, parecida a un laúd, y el tambor *djembe*, pueden escucharse todavía hoy por las calles de Mali. La situación en la muy ilustrada China no es mucho mejor. Una de las figuras más famosas de la dinastía Tang (618-907), la edad de oro de la civilización china, fue el poeta, pintor y músico Wang Wei (701-761).<sup>31</sup> Gran parte de la poesía de Wang Wei está recogida en antologías, y algunos poemas, traducidos, fueron recogidos

por Gustav Mahler en su ciclo de canciones orquestales *Das Lied von der Erde* («La canción de la Tierra»). En cambio, de la música de Wang Wei no tenemos nada.

Asimismo, surge la cuestión más amplia de qué es en realidad la «historia». La historia como «una maldita cosa detrás de otra», según la expresión elegida por el historiador Arnold Toynbee, tropieza evolutivamente con la proposición según la cual nada ha cambiado realmente, puesto que la modernidad humana se alcanzó hace 40.000 años. Dentro de la crónica sucesiva de reyes, imperios y guerras, esta hipérbole puede ser disfrutada sin el menor problema. La dificultad aumenta en el mundo relativamente hermético de la música, sobre todo cuando los medios de producción —por tomar prestada una perspectiva marxista— no parecen haber cambiado muchísimo a lo largo de los milenios; tal es el caso, por ejemplo, de las numerosas sociedades de cazadores-recolectores que hay por todo el mundo. El etnomusicólogo Anthony Seeger, pariente del cantante folk Pete, escribió el libro *Why Suyá Sing* basándose en su trabajo de campo con los indios kisedje de Mato Grosso, en Brasil.<sup>32</sup> Uno de sus encuentros con los kisedje abrió una grieta en la percepción de cómo conciben el tiempo. En respuesta a la curiosidad de los indios por su propia cultura musical, Seeger les puso algunas canciones en una vieja máquina reproductora de cintas. Los kisedje le dijeron que la música sonaba muy antigua, y Seeger se dio cuenta de que lo decían porque la máquina iba demasiado lenta, de modo que los tonos sonaban inusualmente graves. Los indios asociaban el tono grave con el sonido de sus antepasados, y la voz de la cinta de Seeger les parecía algo antiguo. Más al norte, un encuentro entre el etnomusicólogo David Samuels y un músico apache de la reserva india de San Carlos sirve para ilustrar la actitud de los nativos americanos con respecto a la historia.<sup>33</sup> Durante un ensayo de la banda, el músico le explicó a Samuels el concepto apache de *bee nagodit'ah*:

Me dijo que le gustaba cuando yo presionaba el pedal de distorsión en medio de un solo de guitarra. Dijo que le añadía algo.

A eso lo llamó *bee nagodit'ah*, *inagodit'ah*. Le pregunté por lo que significaba y dijo que era «una cosa puesta encima de otra».

Los nativos americanos ven la historia no como una sucesión lineal de acontecimientos, sino como una estratificación simultánea del pasado, el presente y el futuro. La palabra de los indios navajo para «el pasado de las tribus» es *akt'idaa*, que significa «unos encima de otros». Esto sugiere una manera de recordar el pasado más allá de los registros lineales escritos. Por ejemplo, las canciones de las Primeras Naciones registran genealogías, sucesos, migraciones tribales e incluso rutas para viajar por paisajes peligrosos como los glaciares. Estas «historias» cantadas no sólo no son lineales, pues son circulares (es decir, recalcan la renovación mediante la adaptación, no mediante el cambio), sino que además mezclan los tiempos pasado, presente y futuro, con lo cual el mito primitivo se filtra en la memoria de los individuos y además se desliza hacia la profecía. Su manera de concebir la historia hace que nuestra fijación con la árida sucesión de acontecimientos parezca un poco banal; ellos en cambio se interesan más por la superposición de las actitudes y por las relaciones emocionales. Sin duda, esto nos indica que la cultura no occidental no es «atemporal» en el sentido estereotipado que solía estar de moda en círculos académicos, donde los historiadores exploraban Occidente y los antropólogos estudiaban el resto.<sup>34</sup>

Una manera de resolver esta querrela entre la historia y la antropología es examinar las maneras que tiene la música de hacer que brote la historia. Las *songlines* —o trazos de canciones, también llamadas «pistas de ensueño»— de los aborígenes australianos contemporáneos, en las cuales registran historias y mitologías de los clanes, sugieren que esto mismo debió de hacerse en el pasado más remoto, mucho tiempo antes de que existiera la escritura.<sup>35</sup> Hay una moda creciente entre los eruditos que consiste en extrapolar la música afroamericana moderna remontándose a la Madre África, como en las canciones de los *griots* de Mali y Senegal.<sup>36</sup> Un *griot* es una especie de trovador, un poeta itinerante que cuenta la historia de su grupo étnico.

nico o de su nación mediante canciones. Una vez más, no hay razón para no creer que un *griot* dedicado a su oficio en el Mali contemporáneo —basándonos en unos principios parecidos a los de un artista del rap en Detroit— pueda ser tan distinto de uno de esos músicos que acompañaban al rey Mansa Musa en su peregrinación de 1324.

En contraste con los historiadores de la música ambulante del Territorio Septentrional australiano, de Mali o de Norteamérica, otra ventana que se abre a la música en la historia universal son los mitos fundacionales de los propios pueblos, las historias que las propias culturas cuentan acerca de la procedencia de la música. Aunque cada cultura tenga su propio mito sobre el origen musical, hay un aspecto que es muy común a todas ellas. Resulta extraordinario qué elevada proporción del mundo imagina que la música emana de la resonancia del cosmos, que la armonía musical proviene de la armonía universal, la música de las esferas. Uno de los primeros mitos de este tipo está inscrito en un conjunto de campanillas de la Edad del Bronce descubierta en China en 1978. Las denominadas «campanas del marqués Yi de Zeng», que se datan en torno al 400 a. C., tienen grabado un sistema de notación musical. Éste es uno de los primeros ejemplos de una teoría musical según la cual la armonía de la música es un eco de la armonía del universo, así como un modelo para la buena gobernanza, una manera de pensar que marca el pensamiento chino durante miles de años. Esta filosofía aparece en las elocuentes palabras del *Yue Ji*, que data del mismo período:

La música debe su existencia a la armonía entre el Cielo y la Tierra. Las ceremonias deben su existencia a las gradaciones jerárquicas que hay entre el Cielo y la Tierra. La creación de la música parte del Cielo, y las ceremonias se fijan con arreglo a los medios de la Tierra.<sup>37</sup>

Demos un salto hasta el místico inglés Robert Fludd y su tratado de 1617 *Utriusque Cosmi* [El origen y la estructura del cosmos], o hasta el libro de 1619 del astrónomo Johannes Kepler

*Harmonices mundi* [La armonía del mundo], y veremos que nada ha cambiado mucho.<sup>38</sup> Un ejemplo puntero de armonía universal es el Quantum Music Project, realizado incluso ahora por un grupo de científicos y teóricos de la música con base en Oxford y en la Academia Serbia de las Ciencias y las Artes, en Belgrado, dirigida por la doctora Ivana Medic.<sup>39</sup> El grupo investiga las propiedades musicales que hay en los principios fundamentales de la música cuántica. Hay algo desalentador y más bien humillante en la idea de que la música existía mucho antes de que apareciéramos los humanos, y en la certeza de que habrá música mucho después de que hayamos desaparecido.

De todas maneras, algo se mueve en la historia del mundo. Existe una línea del tiempo, un cronograma. A veces sabemos más sobre la historia musical de otras culturas que sobre la de Occidente. Por ejemplo, la caída de la dinastía Han en el 220 d. C. dio lugar a un período comparable de cambio e inestabilidad en la música.<sup>40</sup> La llegada del budismo a China hizo que las melodías se volvieran más fluidas (o «melismáticas», lo cual significa que se cantan varias notas por sílaba), mientras que las anteriores melodías chinas eran tan monosilábicas como sus palabras. En comparación, la historia de la música en la «Edad de las Tinieblas» europea es mucho más turbia.<sup>41</sup> El problema a la hora de establecer un modelo de «cronograma» de la historia es que el río del tiempo tiene muchos meandros. Un ejemplo bien notorio es la llegada escalonada de la Edad del Bronce, ya que las culturas descubrieron, obviamente, el bronce en diferentes épocas. Aunque la Edad del Bronce se estableció en la mayor parte del mundo hace 4.000 años, a las islas de Java y Bali llegó en cierto modo con retraso, hacia el 500 d. C.<sup>42</sup> Fue con bronce con lo que se hicieron los gongs de los fabulosos conjuntos de gamelán de Bali y Java. Este esbozo en miniatura nos sirve para recordar que la historia universal la configuran tanto la geografía como el clima, y que rara vez avanza sola. Los materiales físicos de la historia musical van estando disponibles para las diversas partes del mundo en diferentes épocas.

La historia universal, por tanto, no es sencillamente lineal; no progresa episodio tras episodio como una historia contada

por un narrador. Si una de las razones por las que ocurre esto es la geografía, la otra es que la práctica musical duradera puede sobrepasar la línea del tiempo o cronograma. Por ejemplo, una pintura rupestre de Tassili n'Ajjer, que forma parte del desierto del Sáhara, datada en el 6000 a. C., representa cinco mujeres y tres hombres bailando juntos. El antropólogo Gerhard Kubik piensa que dicha pintura prefigura la estampa de un baile zulú contemporáneo llamado *indlamu*.<sup>43</sup> Es como si el tiempo se hubiera detenido durante 8.000 años. Sin embargo, otra razón por la que la historia no «prograsa» linealmente es porque las prácticas musicales asociadas con las, así llamadas, condiciones sociales y culturales «primitivas» siguen todavía vivas en algunos rincones del mundo. Véase por ejemplo la música de las sociedades cazadoras-recolectoras, como los inuit y los pigmeos africanos. Sin embargo, es precisamente la supervivencia de esa música la que abre una ventana hacia el pasado. El arqueólogo Iain Morley hace una extrapolación a partir de los esquimales, los pigmeos y otros cazadores-recolectores para imaginar cómo podría sonar la música prehistórica. Dicho brevemente: si la música viene configurada por las condiciones culturales, y si estas condiciones se parecen a las condiciones prehistóricas, entonces realmente podemos vislumbrar cómo era la música hace 40.000 años.<sup>44</sup>

A modo de muestra, consideremos cómo la música puede haber reflejado los tres estadios de la civilización humana: la caza y recolección, la agricultura y la vida urbana.

La historia comienza con la naturaleza y la relación del ser humano musical primordialmente con los animales. Tal es el caso de la contemporánea Papúa Nueva Guinea, donde la comunión con los animales o con los espíritus de éstos es la base de la música para la tribu kaluli.<sup>45</sup> Están obsesionados con el canto del pájaro *muni*, concebido por ellos como el llanto de sus espíritus ancestrales.

La invención de la agricultura anuncia una concepción del tiempo tanto cíclica como a más largo plazo, así como un enraizamiento de la música en un sentido espacial. Además de adoptar unos patrones rítmicos repetitivos y cíclicos, la música

puede trazar ahora una línea divisoria entre la cultura y la naturaleza. En la música del *Nyau* africano, las figuras enmascaradas que representan animales emergen del bosque para adueñarse del poblado y luego se retiran.<sup>46</sup>

Las ciudades van apareciendo de manera esporádica en las civilizaciones del mundo. En el Creciente Fértil, la llegada de la primera vida urbana queda reflejada en la música de la Biblia. Una consecuencia llamativa del cambio a la vida urbana es que la música necesitó aumentar de volumen con el fin de llegar a grupos más grandes de oyentes. El laúd cananeo tuvo que ser tocado más virtuosamente y de una manera más «bailable» que los laúdes anteriores, de modo que fuera audible para toda la ajetreada comunidad urbana.<sup>47</sup> Podemos especular con que David, cuando era un muchacho pastor, debía de tocar su lira (o «arpa») más suavemente antes de subir al trono, o tal vez tocara otro instrumento distinto. Los salmos contienen nada menos que 117 sobrescritos acerca de cómo debe ser tocada su música, pese a que los eruditos hebreos no se ponen de acuerdo en cómo descifrarlos. Por ejemplo, algunos eruditos interpretan el sobrescrito *mizmôr* con el significado de «canción», mientras que otros dicen que el salmo ha de ir acompañado de instrumentos de cuerdas punteadas.<sup>48</sup>

La música reflejaba de muchas maneras la evolución de las relaciones sociales y luego cortesanas. Los eruditos han rastreado la distribución de los sistemas monárquicos africanos con arreglo a la textura de sus canciones.<sup>49</sup> Así, las tribus vagamente organizadas en torno a un rey fuerte tienden a cantar alternando fragmentos de melodías entre un director y un coro, y con múltiples ritmos —«polirritmos»— al mismo tiempo. Es como si el director simbolizara al rey, y el coro, a su pueblo. La estructura de la música tiende a reflejar la estructura de la sociedad en muchas de las culturas musicales del mundo: la china, la balinesa, la india y las cortes de la Europa medieval y renacentista. La polifonía estratificada que resuena en la Capilla Real de la reina Isabel, en el palacio de Hampton Court, tal vez un motete de Thomas Tallis o William Byrd, es un símbolo sonoro de una jerarquía feudal en la que la diosa-reina ocupa el lugar

más elevado. Los altísimos agudos de los chicos son etéreas analogías de los querubines que están pintados en el techo.

Aunque las épocas históricas siguen avanzando, si bien no progresan solas, algunas lo hacen más lentamente, y otras ni siquiera avanzan. Esto provoca que nos remontemos al seductor problema de los universales culturales. Aunque la universalización ha dejado de estar de moda en la antropología, hay motivos para pensar que el modo en que utilizamos la música hoy en Occidente tiene mucho en común con el resto del mundo, y que probablemente eso no haya cambiado demasiado a lo largo de la historia. Un buen ejemplo de un universal intercultural es la canción de cuna, la nana. En un estudio que abarca desde las selvas tropicales de Gabón hasta el Vietnam rural, los psicólogos Sandra Trehub y Laurel Trainor hallaron claras similitudes entre las nanas y las canciones para jugar. En todo el mundo las nanas tienden a ser suaves, bastante lentas y muy repetitivas, con melodías descendentes, un ritmo basculante y muchas onomatopeyas. Las canciones de los juegos son más animadas porque están destinadas a entretener al niño. También llama la atención la cantidad de nanas que contienen un elemento de amenaza, como para que la seguridad de la cuna parezca aún más acogedora. En una canción de cuna estándar, las madres japonesas asustan a sus hijos con aves nocturnas aterradoras: «Búhos, búhos, búhos grandes y pequeños / se clavan la mirada unos a otros».<sup>50</sup> En Occidente, los bebés aterrorizados sueñan con ramas que se rompen y cunas que se caen. Similares analogías abundan en todo el espectro de la música. Entre los inuit de Canadá, un hombre agraviado tiene derecho de retar a su rival a un certamen en el que se cantan burlas y mofas el uno al otro.<sup>51</sup> Los certámenes de canciones se remontan a los lamentos de los pastores en las *Églogas* pastoriles de Virgilio.<sup>52</sup> Y la película *8 millas*, en la que el rapero Eminem rivaliza con otros raperos en los clubes de Detroit, muestra claramente cómo los concursos de canciones son también la base del hip-hop. En un estudio clásico, el gran antropólogo Alan Merriam cataloga una plétora de canciones utilizadas por los tutsi de Ruanda:

Canciones para fanfarronear, para la guerra y para saludar; canciones cantadas cuando se encuentran las mujeres jóvenes casadas y rememoran a los amigos ausentes; canciones infantiles, canciones para adular a una chica, y muchas más, [incluidas] unas canciones para jactarse llamadas *ibirimbo*, en las que dos hombres cantan compitiendo entre sí y alternando frases musicales; pueden rivalizar tanto en la alabanza de una vaca como en elogiar los méritos de una vaca en detrimento de otra.<sup>53</sup>

Como es natural, lo que cabe decir de una vaca es también aplicable a otros muchos aspectos de la vida social cantados por la música, como la caza, la curación, la guerra, el lamento, el amor, la adoración, etc. El concepto que une todas estas prácticas es el ritual, término que designa un patrón reiterado de una actividad a la que revestimos de un significado. Ir a escuchar un concierto de música clásica al Carnegie Hall es un ritual casi religioso (sentarse en silencio, atender reverencialmente, aplaudir al concertino, aplaudir al director, no aplaudir entre uno y otro movimiento...) en igual medida que la antigua ceremonia de las «nupcias sagradas» sumerias dedicada a la diosa de la fertilidad babilónica Inanna, que se celebraba anualmente durante 2.000 años.<sup>54</sup> Occidente venera a Beethoven como a un dios; contémplo con el ceño fruncido como Júpiter en su trono en la estatua realizada por Max Klinger (véase figura 1.3). Podría incluso aducirse que escuchar tu pieza favorita con los auriculares, deleitándote gozosamente con ese viaje por la música del principio al fin, es una especie de ritual mental, no tan distinto de la oración o la meditación. Lo que resulta tan interesante del ritual al que llamamos «la *Sinfonía Heroica* de Beethoven» (n.º 3 en mi bemol mayor) es que agrupa una gran cantidad de minirituales: la caza, la lucha, el duelo, el juego y la celebración. El protagonista de la *Heroica* es una trompa, el instrumento europeo de la caza. El héroe entabla una lucha contra la orquesta, lamenta sus pérdidas y regresa triunfante.<sup>55</sup> Cada época y cada cultura representan estos rituales con su propio y particular lenguaje musical. La referencia de Beethoven eran las guerras napoleónicas, y su paisaje sonoro era un imperio de

notas. Dos cosas distinguen el ritual sinfónico de Beethoven. En primer lugar, la multiplicidad enciclopédica: en todo el mundo, todos estos rituales musicales particulares (la caza, el lamento, etc.) aparecen normalmente separados, no reunidos en una sola obra, gobernada por el imperio de la mente de Beethoven. En una ocasión, Beethoven, una vez que hubo concluido su historia de amor con el general corso, dijo que si él supiera tanto sobre la guerra como sabía sobre la composición musical, le enseñaría un par de cosas al militar francés.<sup>56</sup> La segunda diferencia es la abstracción de los rituales con respecto al contexto: en esta sinfonía no se produce realmente la caza ni la lucha; ni siquiera hay palabras o acciones alusivas a ellas, sino sólo unos tonos flotando en el espacio. Algo ha cambiado.



FIGURA 1.3. *Beethoven*, de Max Klinger, como un dios griego.

Lo que realmente interesa tanto a los antropólogos como a los historiadores es la pregunta de por qué cambian los rituales.<sup>57</sup> ¿Cuáles son los impulsores del cambio histórico? Cuando el cambio deja su impronta en la historia, a menudo ésta queda registrada como un encuentro entre una cultura musical y otra. Estos encuentros o conflictos pueden ser tan benévolos como la migración o el comercio, o también pueden producirse a

través de las guerras, el colonialismo y la conversión religiosa. El bronce llegó a Java a lomos del hinduismo. La razón por la que en el África moderna hay tanta música coral que suena como las melodías de los himnos anglicanos no podría ser más sencilla: la música africana fue colonizada por misioneros británicos. El etnomusicólogo de Ghana Kofi Agawu va más lejos y llama a la tonalidad occidental «una fuerza colonizadora».<sup>58</sup> En tiempos premodernos, casi todos los informes sobre la música africana proceden de escritores musulmanes que viajan en el tren de la «arabización» del norte de África. La mayor parte de estos informes, que comienzan hacia el 700 d.C. y culminan con los libros del primer historiador africano significativo, Ibn Jaldún (1332-1406), son tremendamente racistas. Una de las cosas más comedidas que escribió Ibn Jaldún fue que los africanos «se encuentran tan deseosos de bailar... debido a la expansión y difusión de los espíritus animales».<sup>59</sup> El islam también desempeña un papel poderoso en la música del subcontinente indio, donde los conflictos indo-musulmanes trastocan una tradición que, por lo demás, era relativamente estable y estaba basada en los himnos védicos del *Rigveda* sánscrito.<sup>60</sup> De todas las culturas musicales del mundo, la de la India es la que más se aproxima al modelo occidental de una historia lineal. Los 253 ragas mencionados en el *Sangita-Ratnakara* hablan del florecimiento y la proliferación de una tradición antigua —la principal corriente histórica— que engloba una enorme diversidad. El cambio histórico que se opera desde el *marga* (música ritual divina) hasta las tradiciones *desi* (profanas, provinciales) tiene asimismo un paralelismo en la evolución que se produce en la Europa occidental desde la música de la Iglesia romana hasta los estilos vernáculos, más populares o folclóricos, posteriores a la Edad Media.<sup>61</sup> La diferencia esencial estriba en el sistema de los gurús indios. Aunque la India disfrutaba de métodos de notación escrita y de teoría de la música tan sofisticados como los de Occidente, éste no era el principal canal de transmisión de la música entre una generación y la siguiente. La música en la India se transmitía con arreglo a una tradición oral, de maestro a discípulo, formando una cadena ininterrumpida.