

*Músicas del Mundo y Religiones del Mundo:
¿Mundo de Quién?*

por Philip V. Bohlman

ILUSTRACIONES DE MARIELA AGUDELO

Tomado del libro *Enchanting Powers, Music in the World's Religions*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1998, pp. 61-90.

Traducido al español por Ana María Ochoa Gautier



Introducción

Los Sufí y esa religión global de tiempos antiguos

En mayo de 1993 la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín (Haus der Kulturen der Welt) incluyó entre sus conciertos de músicas del mundo una serie llamada "La Música de los Sufí". Ubicada en el centro de Berlín, la Casa de las Culturas del Mundo tuvo especial cuidado al anunciar sus conciertos de música sufi como un emblema de apertura al islam y a la cultura islámica, reparando así, públicamente, el daño causado por los recientes ataques con quemaduras y bombas a la población turca en Alemania que ocasionaron varias muertes. En el panfleto que describía la "Música de los Sufí" y el conjunto de músicos llamado *Sheikh Hamza Chakour* y *Al Kindi*, se le promete, a quien asista al concierto, un encuentro con una música del mundo genuina anclada en una verdadera religión del mundo (Musik der Sufis 1993, 14-15):

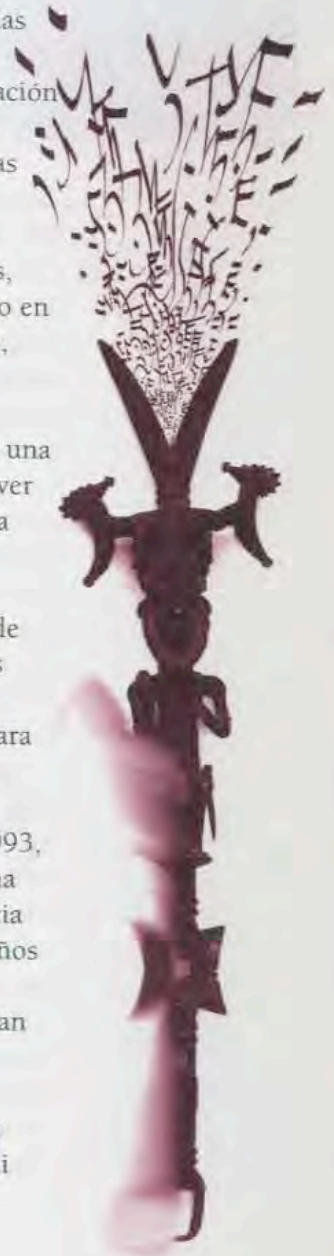
Sheikh Hamza Chakour y Al Kindi son expertos en música clásica árabe y música mora-andaluza. Sheikh Hamza Chakour, líder de los derviches danzantes de Damasco, canta el repertorio profano y sagrado de tradiciones milenarias. Abdelsalam Safar es reconocido como el más venerado de todos los intérpretes sirios de la flauta vertical, *nay*. Adel Shams Eddin, un egipcio que toca un instrumento en forma de tambourin, el *riqq*, es el último especialista en ritmos clásicos que utilizan intervalos largos y asimétricos. El francés Julien Jalal Eddin Weiss, estudió en su juventud la música de Marruecos, toca el *qanun*, el salterio árabe, con virtuosismo. Después de un concierto en Suiza, el periódico *Berner Woche*, escribió: "Sus canciones y obras instrumentales unen una tremenda paz interior con la sensibilidad de una belleza reservada".

La música sufi había adquirido su mayoría de edad en Berlín como una música que mezcla pedacitos de Siria, Egipto, Marruecos y Francia, todo en la capital alemana del futuro que, a su vez, contiene la población

musulmana y turca más grande de Europa Central. Pero, ¿de quién era esta música? ¿Era la música de los residentes del distrito Kreuzberg de Berlín, que alberga la comunidad musulmana de esta ciudad? ¿De los *Gastarbeiter* turcos que cada vez con mayor fuerza eran el objetivo de los ataques de la Derecha Alemana? Todo lo contrario, la pertenencia estaba marcada por el título de estos conciertos: “Música de los Sufí”. Esta música les pertenecía a los Sufi y residía en la gran era de instrumentos y tradiciones de este conjunto de músicos internacionales. La autoridad emergía de la gran era del sufismo y sus tradiciones musicales, así como de su capacidad de trascender las fronteras de tiempo y región. Las estructuras de la música sufi –sus “intervalos largos y asimétricos”– acentuaban el potencial de trascendencia de Sheikh Hamza Chakour y Al Kindi, permitiendo que el conjunto mezclara así el instrumentario de las tradiciones de África del Norte y del Medio Oriente. La música clásica árabe se convierte en los finales del siglo XX en música islámica espiritual, universalizada para audiencias internacionales.

En cualquier sentido musical o sagrado, sin embargo, la “Música de los Sufi” es un invento, una mezcla de sonido y espiritualidad mercadeada para consumo masivo. Inclusive se podría argumentar que “los Sufi” –el artículo definido estableciendo el ícono de comunidad– son también una invención, aunque mucho más antigua, canonizada en Occidente, por lo menos para los alemanes, desde el tiempo del *West-östlicher Divan* ([1819]-1988) de Goethe. El sufismo, como una categoría en sí mismo, desprovisto de las prácticas locales y de los significados transmitidos a través de las genealogías individualizadas que descienden de sheikhs específicos, se ha posicionado en la imaginación global como una religión del mundo.¹ Como una religión a la que se le ha borrado su significado local, el sufismo ha sido forzado a representar una otredad posmoderna cuyas diferencias desaparecen a medida que aquellos que la miran la acercan a Occidente de maneras sofisticadas, tales como las realizadas por Goethe y la Casa de las Culturas del Mundo.² En la última década, la música sufi ha sido mercadeada a nivel global en discos, videocasetes y CDs, y las giras de los músicos sufi generalmente llenan salas de concierto en diferentes partes del mundo; las estrellas y superestrellas de la música sufi –por ejemplo, Nusrat Fateh Ali Khan– se sienten en casa tanto en el estudio de grabación como en los escenarios de la diáspora del sur de Asia (Ruby 1992).³

En el transcurso del siglo XX la música sufi se ha ido transformando plenamente en una mezcla sonora de músicas y religiones del mundo (para un estudio clásico del *qawwālī*, ver Qureshi 1995). Las primeras grabaciones de músicas del Medio Oriente y del sur de Asia categorizaron el sufismo como una música “de devoción” con mercados que eran tanto locales como internacionales. Ya en 1902 la Gramophone Company incluyó una representación significativa de *qawwāls* (cantantes de *qawwālī*) en sus primeros intentos de grabar música hindú para Occidente (Qureshi 1992/1993, 112; Joshi 1977). Durante las primeras décadas de grabación en el sur de Asia, las compañías identificaron deliberadamente ciertas comunidades religiosas como un mercado potencial y crearon para estos consumidores un repertorio y estilo apropiados. Para las diferentes comunidades musulmanas del sur de Asia, el género musical sufi, *qawwālī*, cumplía a la perfección los objetivos de la industria musical y para 1930 ya dominaba el mercado (Qureshi 1992/1993, 113). *Qawwālī* era una música sin castas (igualitaria), y su utilización del Urdu, un idioma entendido a lo largo del sur de Asia musulmana, aseguraba que tuviera la mayor audiencia popular posible. Cuando las grabaciones de *qawwālī* se convirtieron en un éxito en los años 30, había mayor cantidad de textos en urdu vernacular que en persa o en urdu literario (Qureshi 1992/1993, 114; Joshi 1988), y las temáticas de los textos eran tales que incluían –en vez de excluir– diferentes sectas. La popularización de las sectas conectadas a los templos sufi en India y Pakistán durante el siglo XX, entonces, sigue una trayectoria generada, en gran parte, por la industria disquera. La popularidad, en sí misma, tenía un carácter global haciendo posible que los músicos de *qawwālī*, tales como Nusrat Fateh Ali





Khan, establecieron su fama fuera del sur de Asia y no por su asociación con un templo local, el camino tradicional hacia la especialización musical.⁴

Otras músicas del mundo sufi tienen diferentes historias que denotan procesos específicos de mediación a través de proyectos internacionales de grabación. La música de los Sufi Melevos de Turquía, por ejemplo, asumió como punto de partida formas sujetas a la mirada de Occidente a través de publicaciones orientalistas que describían a los derviches danzantes, una forma de representación adoptada por la industria disquera en el siglo XX (p.e., d'Ohsson 1788). No es de sorprenderse que la colección de discos diseñada para acompañar la exhibición itinerante "La época del sultán Suleyman El Magnífico" tuviera el título de *La música de los derviches danzantes*.

Según el autor de las notas del disco, éste contenía música inspirada en los poemas de "Rumi, la figura más sobresaliente del sufismo (Misticismo Islámico) en el siglo XIII", y las interpretaciones estaban basadas en "los rituales de los seguidores de Rumi (conocidos en el mundo occidental como los derviches danzantes), [que] se encuentran entre las más duraderas y más exquisitas ceremonias de espiritualidad" (*La música de los derviches*

danzantes). La popularidad de las músicas sufi del Medio Oriente ha asumido varias formas. Mientras que las "grabaciones de derviches" pueden atraer consumidores no musulmanes en Occidente, el sirio Abed Azrié ha lanzado discos dirigidos, en su mayoría, a las audiencias musulmanas en París (p.e., *Les Soufis*). El estilo de Azrié le debe poco a los sonidos y prácticas de *dhikr*, la ceremonia de remembranza, pero toma una variedad de sonoridades y texturas de la Nueva Era sobre las cuales canta los poemas tradicionales de poetas medievales. Mercadeado primordialmente en Francia, *Les Soufis* representa un repertorio para la gran población del norte de África y del Medio Oriente en Francia.

Aunque todas estas músicas dicen tener conexiones explícitas con la música sufi, sus sonoridades son inmensamente diferentes. ¿Cómo podríamos describir la música sufi después de escuchar un sinnúmero de discos producidos en el transcurso de este siglo? ¿Hay elementos de estilo musical o trazos de historia musical comunes en estos ejemplos? ¿Las prácticas religiosas que acompañaban eran las mismas? ¿O es la única dimensión en la que demuestran un nivel de unidad —aquella de los mercados para las cuales fueron producidas— la que lleva a la afirmación que son una música del mundo que representa una religión del mundo?

Los planteamientos que aquí hago contienen una serie de paradojas formuladas en la pregunta que le da el subtítulo a este artículo. Por una parte, la invención de una "música de los Sufi" ofrece un ejemplo particularmente impactante de dichas paradojas, y con este ejemplo he escogido introducir las temáticas de este artículo. De todas maneras, pude haber escogido otros ejemplos, y a lo largo del artículo se volverá claro que sobran músicas y religiones que se han inventado a sí mismas en la imaginación global; la invención de músicas y religiones del mundo se ha vuelto normativa a finales del siglo XX. Por otro lado, "la música de los Sufi" también es una compleja concreción del problema que deseo investigar. No es fácil desarrollar este problema, como parece sugerirlo la crítica inicial a los conciertos de la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín. De hecho, la gira del paisaje musical sufi se hace posible no sólo por la disponibilidad de las grabaciones en el mercado contemporáneo; también aparece en la cartografía estándar del discurso etnomusicológico.

La larga historia intelectual de tejer las fibras de la representación con las que Occidente ha vestido el sufismo para que tome la forma del “Otro”, está obviamente relacionada con las prácticas contemporáneas de representación; y tampoco está convenientemente empaquetada como mera o fundamentalmente posmoderna. El sufismo nos ha dado una de las más privilegiadas metonimias orientalistas. También se ha constituido en una de las principales formas con las cuales las tradiciones intelectuales nacionales y regionales del Medio Oriente y del sur de Asia se representan a sí mismas, por ejemplo, en antologías de canciones publicadas por el gobierno turco o el centro de islam tradicional en la Universidad de Seljuk en Konya, Turquía (p.e., *Türkmen s.f.*; Halici 1983). Grabaciones académicas también han incluido las músicas sufi entre sus ofrendas musicales, contribuyendo así a la autenticación de su categoría como una música del mundo (p.e., *Qawwālī: Sufi Music from Pakistan*, que estableció a los hermanos Sabri como un conjunto válido de ser estudiado). Dada la posición problemática de la música en el pensamiento islámico, el sufismo se ha vuelto inclusive un modo de apaciguar las ansiedades orientalistas.

Los Sufi, después de todo, no tienen un único país –ni tampoco habitan una región geográfica específica–, sin embargo se presume que existen a lo ancho de todo el mundo islámico. Su música existe en un presente atemporal. Los lemas de la Música del Mundo también han recontextualizado la música sufi, definiéndola como “espiritual”, no religiosa.⁵ En otras palabras, la música sufi representa la espiritualidad, no la religión, y de esa manera puede ingresar a un espacio cohabitado por otras Músicas del Mundo, por ejemplo los sonidos de la Nueva Era de la flauta indígena norteamericana que nos envuelven en los almacenes de arte indígena.⁶ Su espiritualidad supuestamente es accesible a muchos, si no a todos, lo que significa que no se necesita ser musulmán ni involucrarse con las prácticas rituales sufi para penetrar en la espiritualidad que nos aporta esta música.⁷ A medida que las compañías disqueras empaquetan la música sufi como música del mundo, emprenden una desacralización gradual de la música como preludeo a su espiritualización para un consumo más generalizado. Vemos esta transformación retórica en la publicidad de dos CDs de *qawwālī* lanzados por JVC en su “World Sounds Series”. Hasta la manera como se nombra a Dios –esencial para el proceso de eficacia y memoria en las prácticas musicales de muchos rituales sufi, por ejemplo, el *zhikr*– pasa de ser específicamente musulmán (“Allah”) a una generalizada (“el Señor”) y finalmente al nivel genérico (“dios”), todo en el espacio de dos frases:

Qawwālī es una forma de música tradicional islámica, por medio de la cual los místicos Sufi buscaban acercarse a Allah. A través de estos romances, interpretados aquí por el legendario Nusrat Fateh Ali Khan, las melodías y los ritmos se combinan para transmitir el mensaje del Señor y para asistir a los oyentes en sus esfuerzos por lograr un plano más alto de unidad con su dios (Nusrat Fateh Ali Khan 1994).

La producción de músicas del mundo de *qawwālī* depende del aura de espiritualidad que rodea al sufismo y de la posibilidad de que la música pueda concretar significados que los consumidores, en un mercado mundial, puedan reconocer como propios. Como si la cadena de significación Allah–el Señor–dios en la publicidad antes mencionada no cumpliera este objetivo, los autores insertaron en un momento estratégico un significante musical, inclusive etnomusicológico, definiendo *qawwālī* como “romance” palabra que evoca una mayor familiaridad, aunque estas composiciones estén lejos de ser romances. Esta estrategia de mediación, sin embargo, no es sobre clasificación sino sobre establecer quiénes son los dueños de prácticas musicales y religiosas, y aquí la propiedad ha pasado al consumidor de la música con la transformación de música religiosa en música espiritual.



Nusrat Fateh Ali Khan

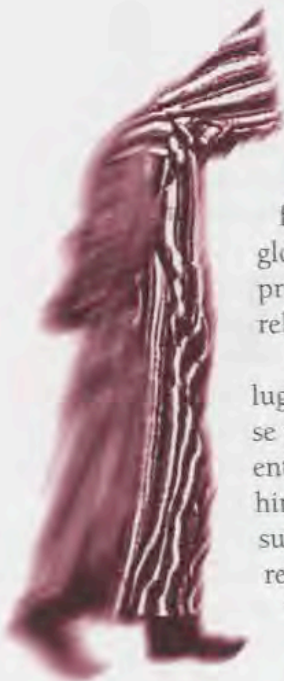
Interacciones e intersecciones de prácticas musicales y religiosas: espacios culturales en los intersticios

En este ensayo me concentro de manera extensa en el problema de pertenencia y las maneras como la música y la religión proporcionan espacios que cuestionan los modos de apropiación. Este ensayo no intenta catalogar los modos como las músicas del mundo han participado en la desposesión de prácticas religiosas cotidianas a través de su mercadeo para una economía musical global. La introducción presenta un ejemplo y prefiero dejarlo como Punto de Exhibición A. En lugar de observar con desesperanza la globalización de la música y la religión, prefiero mirar el otro lado del problema: los modos como las prácticas musicales y religiosas de hecho reparan la desposesión y le hacen frente al peso del colonialismo y de las economías globales culturales. Por ello, invito al lector a pensar en las “músicas del mundo” y “religiones del mundo”, no tanto como estructuras de poder institucionalizadas —esto es, como fuerzas hegemónicas—, sino más bien como sistemas de práctica y creencia local, dependientes entre sí para elaborar respuestas a las políticas de la globalización.

Si bien una parte considerable de la investigación en estudios culturales teoriza la cultura local a través de sus conexiones con las fuerzas globales, afirmo aquí que las prácticas musicales y religiosas no pueden ser reducidas simplemente a evidenciar procesos que ocurren a una gran distancia de los rituales y condiciones cotidianas que le dan forma a la música y a la religión. En este sentido, tanto la música como la religión dependen de su interpretación en vivo y de las personas que las agencian. En el momento supremo de expresión de lo sagrado, la religión no es simplemente creencia, ni permite que se la defina en categorías taxonómicas de un sistema de creencias. El significado religioso local emerge sólo a través de la participación activa y de la experiencia que se deriva de la práctica. A través del ritual y el canto de textos litúrgicos, la música amplía las posibilidades de participación y de experiencia. La música realza las dimensiones cotidianas de la práctica religiosa, concretándola. La música, tal como la considero aquí, no exhibe una ontología global, sino que de hecho está tremendamente distante de lo universal. Desde sus concreciones locales, la música de la religión no es “música budista” o “música sufi”; es la mezcla de escogencias musicales utilizadas para guiar el culto durante un ritual específico en un templo específico. La música se combina con la práctica religiosa para mirar hacia adentro y así concretar sentidos, y no hacia afuera para determinar sus conexiones con las construcciones globalizadas de sentido.⁸

No sólo estoy sugiriendo un cambio de mirada de lo global a lo local, inclusive lo subalterno, sino también la necesidad de repensar las condiciones que sitúan a las músicas del mundo en una historia más larga y compleja. Intento alejarme de la tentación de invocar “las condiciones del posmodernismo” como explicación de las fisuras y los quiebres en las culturas del mundo, así como en las culturas musicales globales. Estas condiciones también reducen las músicas y religiones del mundo a un presente sin tiempo,⁹ pero argumento que las respuestas a las prácticas musicales y religiosas se resisten a asumir la supuesta atemporalidad de la era posmoderna.

Las músicas y religiones del mundo entran en contacto e interactúan en momentos y lugares conflictivos (Bhabha 1994). Vemos su interacción, por ejemplo, en el contacto que se produce en el colonialismo. Vemos su interacción en las regiones de juntura y ruptura entre religiones del mundo, por ejemplo, en la antigua confrontación entre islam e hinduismo en el norte de la India.¹⁰ Vemos su interacción en situaciones de dominación y subyugación —apartheid en Sudáfrica o el enclaustramiento forzoso de indígenas en las reservas de Norteamérica a lo largo de la historia de ese país. Momentos históricos de inestabilidad política también ponen en contacto las religiones y las músicas del mundo: la turbulencia en los Balcanes y el conflicto israelí y palestino son dos



ejemplos obvios. La resistencia de grupos subalternos y los resurgimientos étnicos también juxtaponen prácticas musicales y religiosas para darles voz y movilizar sus respuestas a globalismos políticos que, sin embargo, ellos no consideran como condiciones inevitables de la modernidad o la posmodernidad.

Estas áreas de confrontación e interacción son inestables; de hecho, están definidas por su inestabilidad. Las prácticas musicales y religiosas que las constituyen –que las definen– son también inestables o, más bien, cambiantes y dinámicas. Por lo tanto, se hace necesario examinar los procesos de cambio musical que participan en las transformaciones religiosas de estas áreas. En este ensayo reflexiono sobre tres macroprocesos: resistencia, historización y peregrinaje. Estos no son las únicas respuestas religioso-musicales al globalismo político moderno. Los he escogido para representar estas respuestas, de todas maneras, porque son globales en sí mismos, es decir, que aunque deben ser examinados localmente, ninguno depende exclusivamente de condiciones locales. Debo añadir que he investigado aspectos de estos procesos con diferente profundidad, lo cual me permite interrogarlos empíricamente. Mi intención no es relegar estas respuestas al campo de la teoría abstracta o posicionarla en un mapa cultural global (p.e., Appadurai 1990; Slobin 1993), sino más bien identificar áreas de investigación que lleven a los etnomusicólogos y a los historiadores de las religiones a entrar juntos en el terreno en aquellas regiones en las cuales interactúan la música y la religión.

Proceso 1:

RESISTENCIA EN EL ENCUENTRO COLONIAL Y MISIONERO

El himnario de las misiones proporciona uno de los ejemplos más contundentes de resistencia a la experiencia colonial. A primera vista esta aseveración parece sorprendente porque contradice mucha de la historiografía de la experiencia colonial que identifica a los misioneros como agentes de los intereses económicos y políticos que movilizan las máquinas del colonialismo (Comaroff y Comaroff 1991). Se deduce, entonces, que el himnario misionero en sí mismo subyuga y controla; es un texto desde el cual se inscribe el acto colonial en sí. Como documentación de una religión del mundo, el himnario de los misioneros insinúa el cristianismo en las prácticas religiosas de un pueblo colonizado, borrando las prácticas propias.

Esta historiografía usual del himnario misionero¹¹ asume *a priori* posiciones sobre músicas y religiones del mundo que deben ser repensadas y reformuladas. En primera instancia, tanto la religión como la música asumen la forma de sistemas que compiten por adeptos y deben suplantarse o ser suplantadas por completo en una sociedad dada. El cristianismo, entonces, “se toma” las religiones indígenas, y los repertorios del ritual jesuita o los himnos metodistas se vuelven los únicos habitantes del espacio cultural relegado a la expresión religiosa. El libro de himnos simboliza el sistema religioso: un repertorio de prácticas sistemáticamente prescritas y rígidamente empastadas (Rhodes 1960).

Los himnos, sin embargo, no son sólo un objeto o un repertorio cerrado. Todo lo contrario, sirven como base de prácticas musicales que expresan diferencias comunitarias e individuales. En el momento de ejecución (*performance*), los himnos pasan de la posesión de una institución colonial religiosa a las prácticas locales religiosas (Draper 1982). La pertenencia, entonces, ha pasado del colonizador al colonizado, que transforma la música en un medio para responder a la dominación. Precisamente por estas razones es que los himnos de los misioneros se convierten en uno de los espacios más importantes de resistencia en los dominios conflictivos del colonialismo. Los himnos ofrecen lo que James Scott ha llamado “transcripciones escondidas”, un arte para y de resistencia (Scott 1990). De acuerdo con Scott, estas agendas escondidas de resistencia funcionan porque el colonizador y el



dominado perciben el significado de los himnos de maneras radicalmente diferentes. La música tiene una poderosa capacidad de incorporar completamente significados diferentes debido a sus complejas formas de significación. En su estudio de las músicas creadas por los jesuitas para convertir a los Araucanos (Chile) durante los siglos XVII y XVIII, Beth Keating Aracena demostró que los Araucanos tomaron los textos de pocas líneas proporcionados por los jesuitas y los transformaron a través de interpretaciones que los convertían en rituales de varias horas de duración. Los misioneros jesuitas entendían la "música" como el texto de conversión, mientras que los Araucanos tomaron prestados nuevos materiales musicales que introdujeron y tradujeron a sus propias prácticas religiosas (Aracena, por publicar).

El encuentro colonial en Sudáfrica suministra casos todavía más dramáticos en los cuales la música de los misioneros se volvió una transcripción escondida de resistencia. "Nkosi sikelel'i Afrika", el himno del Congreso Nacional Africano y, antes de eso, el himno de la mayoría de los partidos políticos negros, fue compuesto al final del siglo XIX por Enoch Sontonga como un himno misionero (Rhodes 1962, 16-17). Se encuentra en los libros de himnos (*hymnbooks*) de muchas iglesias protestantes de Sudáfrica, en los cuales parece reproducir inofensivamente los temas comunes a la experiencia cristiana en un contexto africano.

¡Dios bendiga el África!
Que Su nombre sea alabado;
¡Que nuestras plegarias sean escuchadas!
Dios nos bendiga; sólo Tú debes ser respetado.
¡Ven, Espíritu! ¡Ven, Espíritu! ¡Ven, Espíritu Santo!
Dios nos bendiga, sólo Tú debes ser respetado.

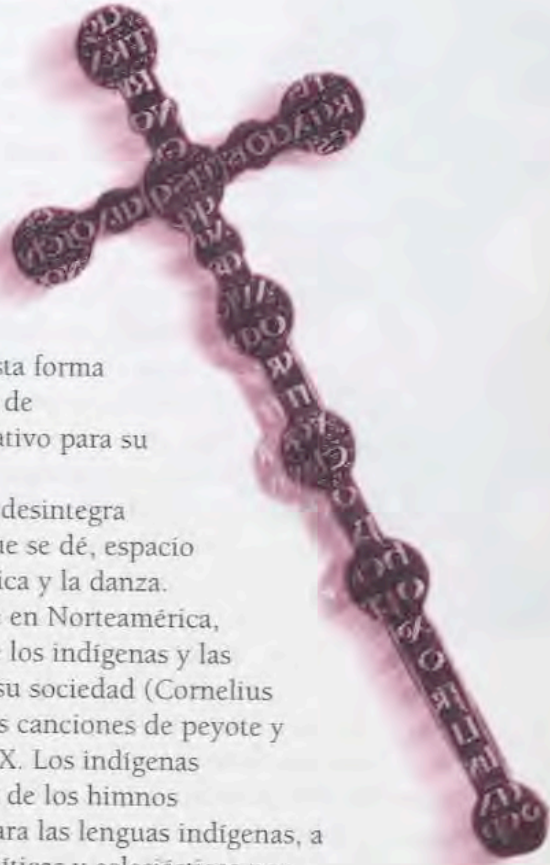
Uno no tiene que emprender una exégesis demasiado imaginativa para reconocer que el tema de autoridad aparece en esta estrofa de "Nkosi sikelel'i Afrika". El himno empuja la resistencia a los niveles más altos y funde los símbolos de la venida del Espíritu Santo con los del retorno a la tierra de los negros sudafricanos. Las transcripciones escondidas de la resistencia negra, además, se superponen con la liturgia y los servicios de la iglesia que estaban siendo integrados constantemente a las organizaciones políticas negras (Blacking 1981). Que las estructuras de los himnos en sí mismas se volvieran un camino y modelos de resistencia contra *apartheid* es, de hecho, impresionantemente evidente cuando escuchamos hoy la música de los negros de Sudáfrica. John Blacking ha observado además que las diferencias entre himnos estróficos y el canto de salmos en las iglesias negras de Sudáfrica, suministran procesos específicamente musicales para distinguir diferentes niveles de significado cristiano en las actividades políticas de muchas iglesias negras. La salmodia proveyó un modelo de textos fundamentales que abrió nuevos espacios textuales a través de su ejecución y que permitió la ornamentación del sentido de lo sagrado, especialmente la traducción de símbolos religiosos en significados políticos (Blacking 1995, 205-6). La organización ritual y social de la iglesia negra de Sudáfrica, se constituyó en un espacio para la actividad política que el repertorio musical multivocal de la iglesia tenía el poder de movilizar.

Hasta ahora me he concentrado en las formas como los textos musicales proveyeron las transcripciones escondidas para la dominación. Es igual de importante considerar las maneras como los contextos musicales sirvieron de espacios de resistencia. Dichos contextos asumen varias formas. La naturaleza performativa del ritual, por ejemplo, frecuentemente lo convierte en un espacio de resistencia, públicamente presentado pero escondido, debido a las formas conflictivas en que se yuxtaponen los diferentes significados. La confrontación de prácticas religiosas en los Andes ofrece un ejemplo relevante de los modos como la práctica ritual ha creado históricamente un contexto para la resistencia social y política. En los rituales peruanos que tienen lugar, por ejemplo, en el día de los santos patronos, músicos y bailarines interpretan la forma en que indios y mestizos han enfrentado la economía urbana

NKOSI
SIKELEL
AFRIKA
KOSI
KELEL
AFRIKA



dominante en el Perú, las maneras en que el folklore se inventa como forma de resistencia de la modernidad, y los modos como la religión en sí misma se vuelve –para utilizar el concepto de Zoila Mendoza-Walker–, una manera de “darle forma a la sociedad” (1993). El ritual, entonces, mezcla lo político y lo sagrado a través de la música y la danza no simplemente yuxtaponiéndolas, sino fusionándolas en formas permanentes y locales de resistencia.¹² La historia y la política del Perú, turbulentas e inestables durante siglos, necesitaban esta forma de resistencia continua, y el ritual, como un contexto de transcripciones escondidas, se volvió el sitio performativo para su mantenimiento.



La resistencia a la situación de dominación no se desintegra debido a que el ritual crea un espacio cultural para que se dé, espacio que los mestizos peruanos generan a través de la música y la danza. Esta contextualización de la resistencia también existe en Norteamérica, donde se deriva del espacio que se ha disputado entre los indígenas y las fuerzas económicas y gubernamentales que dominan su sociedad (Cornelius y O’Grady 1987). Este es el espacio que articularon las canciones de peyote y el movimiento del Ghost Dance de finales del siglo XIX. Los indígenas norteamericanos también han transformado los textos de los himnos protestantes, convirtiéndolos en el espacio propicio para las lenguas indígenas, a pesar de los esfuerzos repetidos de las autoridades políticas y eclesiásticas por eliminar, por ejemplo, la lengua Oneida de todas las iglesias de las comunidades Oneida del Upper Midwest (O’Grady 1991). El estudio de Ann Morrison sobre la historia de las prácticas musicales Wabanaki sugiere además que las liturgias católicas también resistieron a la dominación blanca, inclusive cuando se volvieron un contexto ritual que mantenía las identidades Wabanaki en medio de las actividades misioneras protestantes (Morrison, por publicar). Una vez más nos preguntamos ¿por qué los himnos y por qué la música? ¿Por qué, de hecho, pareciera que los indígenas tomaran prestado de las músicas blancas en general de manera tan voraz, sólo para indigenizar los repertorios de los himnos y las canciones de música country? Esta música reconfigurada como textos y contextos de resistencia, representa una historia diferente, no la de los géneros musicales blancos en sí, sino más bien la del conflictivo pasado que los indígenas americanos definen como propio (Seeger 1991). Esta música les da un medio para rehacer la historia, escribirla y asumir derechos sobre ella como historia de los indígenas americanos.

Proceso II:

historización y resurgimientos: recalibrando el pasado

En este punto me muevo de manera un poco incómoda al terreno de la historia y a mi segundo proceso: historización. Me siento un poco prevenido porque, francamente, “la historia” se insinúa de manera bastante hegemónica en los disputados dominios que resultan del contacto de Occidente –y de la religión occidental– con el resto del mundo (Wolf 1982). Mi ansiedad también surge cuando incluyo la música en medio de este contacto como un proceso desde el cual se hace historia. Esta historia está inscrita, de alguna manera, por las prácticas de notación que permiten la reproducción de los himnos cristianos a expensas de la tradición oral en las culturas que han sufrido los efectos de las misiones. Me muevo al terreno de la historia, de todas maneras, porque las historias entran a ser cuestionadas en las



áreas conflictivas planteadas en este artículo. Es como respuesta a estos cuestionamientos que la historización emerge como un proceso articulado por la música sagrada.

La historización es el proceso de interiorización de las estructuras mediante las cuales una religión se conecta con el pasado a través de otra cultura o religión. Ocurren procesos de historización, por ejemplo, cuando las sociedades indígenas en América Latina introducen figuras y eventos históricos en el mito (Hill 1988). Los Aymara del Perú contemporáneo conservan mitos en los cuales Cristo, generalmente como conquistador, juega un papel central (Dillon y Abercrombie 1988). Este Cristo conquistador difiere de un Cristo católico y se parece a muchas figuras de la mitología Aymara. El significado del mito de conquista, sin embargo, es obvio al menos por la ruptura violenta que representa en la historia Aymara. Si, de hecho, esta ruptura tuvo consecuencias desastrosas para los Aymara, su relato, como una forma nueva de narración e historiografía, ha pasado a sus manos. A través del mito del Cristo conquistador, los Aymara han tomado posesión nuevamente de su propio pasado (Dillon y Abercrombie 1988).

Lo que el mito del Cristo conquistador nos muestra como elemento esencial del proceso historizador, es la tentativa consciente de darle una representación alterna a la conquista colonial y a sus estructuras políticas y económicas. Michael Taussig, en particular, ha argumentado que las confrontaciones entre colonizados e indígenas suramericanos han producido modos altamente diferentes de representar la historia (Taussig 1980 y 1987; Lentz 1994). En un ensayo que es bastante conocido, por ejemplo define el proceso de historización a través de la noción de "la historia como brujería" (1984). En su mayoría, estas narrativas indígenas son invisibles para los historiadores de Occidente, quienes no tienen maneras de leerlas y, mucho menos, de interpretarlas.

De manera similar, muchas músicas religiosas, particularmente aquellas de las religiones no occidentales, permanecen inaudibles porque se presumen sin historia. La música del islam es uno de muchos ejemplos de una música religiosa en la que todavía está por entenderse la manera como el contacto histórico con Europa ejerció un impacto fundamental en lo que hoy en día llamamos la Música Erudita Occidental. En Europa misma –y durante los últimos siglos también en los Estados Unidos– las músicas de las minorías religiosas existen fuera de la historia, a pesar de que la música de Romas y Sintis –para tomar un ejemplo obvio– reconfiguró, una y otra vez, las prácticas musicales locales y regionales a lo largo y ancho de Europa. La música Roma y Sinti es un caso sorprendente de historización ya que interiorizó las estructuras de los repertorios folclóricos y populares religiosos, interpretando la historia de Europa como la historia del Otro por esencia.

La historización también le da a muchas músicas religiosas la capacidad de adaptarse, o por lo menos acomodarse, a la modernidad. La explosión de la industria del casete en el sur de Asia, por ejemplo, ha producido una explosión concomitante en lo que generalmente se conoce como músicas devocionales (Manuel 1993, 105-30). Sin embargo, estas explosiones en sí mismas son un paralelo de los modos como las músicas y los músicos hindúes han respondido a las estructuras de colonización y modernización. Peter Manuel ha sugerido, inclusive, que el casete produjo un incremento en las prácticas religiosas. La devoción privada y familiar ha aumentado, si bien han disminuido algunas formas de canto devocional en grupos pequeños. Géneros completamente nuevos, como los *pop bhajans*, han emergido y han llegado a tener una atracción enorme en las regiones hindúes. La explosión

de música religiosa sólo sería posible a través de un medio de diseminación masiva como el casete, que interiorizó los modos de producción de la economía musical global especialmente a través de las compañías EMI y His Master's Voice, transplantadas exitosamente a la India a comienzos de siglo. Estos procesos de historización no están limitados a las regiones hindúes y musulmanas del subcontinente. *Qawwālī*, una música devocional en los templos a comienzos de siglo, tiene un enorme atractivo en el norte de India y Pakistán y otras partes del mundo, como se demostró en las discusiones sobre grabaciones del *qawwālī* con las que comencé este artículo.

Tanto los *bhajans* como el *qawwālī* ejemplifican géneros de música religiosa que han sido reconfigurados para historias modernas y diferentes. Hay otros subprocesos de historización que han interiorizado aspectos de la historia local y mundial, ya que caracterizan otros géneros y repertorios. La recitación del Corán, para tomar un ejemplo de las prácticas religiosas musulmanas, ha sufrido transformaciones como respuesta a diversas formas del conflicto colonial y de la modernización. Debido al dominio de la industria del casete y el disco en El Cairo, las prácticas devocionales en muchos lugares fuera del Medio Oriente están caracterizadas por los estilos de recitación de El Cairo. Este ha sido el caso en París durante décadas llevando a la creación de lo que podríamos llamar prácticas religiosas pan-arábicas que, por extensión, han efectuado una amplia consolidación de la comunidad árabe en París que, debido a la historia colonial de Francia en el norte de África y en el Medio Oriente, es el grupo étnico más grande de la ciudad. En Israel y Palestina ha ocurrido un proceso diferente de historización de las prácticas de recitación del Corán. Esta transformación es evidente en un estilo de recitación asociada específicamente a la mezquita de Al-Aqsa, cuyos ejemplos han utilizado mis estudiantes en las clases en la Universidad de Chicago para ilustrar sus trabajos desde el comienzo del *intifada* en 1987. Acusados de carecer de una verdadera historia, los palestinos han utilizado grabaciones de las recitaciones para hacer esa historia, conectándola –y no por accidente– con el mismo lugar que ha servido para anclar la larga historia de la música judía: el Templo del Monte y la música del Templo.

El problema aquí no es si hubo o no una historia de la música de la recitación palestina, sino más bien cómo construimos esa historia una vez que se ha demostrado la necesidad de reivindicarla. La historización nos da un medio para conectar el pasado con el presente. En situaciones extremas, aquellas de transformaciones aceleradas y de conflictividad dramática, la historización se intensifica sirviendo como punta de lanza para los resurgimientos. En la actualidad nos encontramos en uno de estos momentos en la nueva Europa, a medida que las nuevas naciones y regiones del continente luchan por manejar y comprender las transformaciones históricas del siglo XX. Los resurgimientos –los musicales en particular– están en todas partes. A un nivel, los resurgimientos musicales buscan delimitar nuevas regiones. A otro, buscan recontextualizar historias nacionales. A otro inclusive, los resurgimientos intentan recapturar las religiones que el siglo XX virtualmente erradicó de muchas partes de Europa. Este es el caso de Bosnia-Herzegovina, por ejemplo, donde los géneros musicales populares musulmanes, especialmente el *qāsidah*, han resurgido. El renacimiento de la música judía en Europa Central demuestra un caso particularmente extremo de esta forma de resurgimiento. Conjuntos de música klezmer y conciertos de canciones yiddish se escuchan por todas partes. Algunos de los que participan en estos movimientos son locales y sus propuestas son modestas aunque persistentes. Otros disfrutaron de fama nacional, como en el caso del más popular cantautor alemán, Wolf Biermann, quien cada vez canta más canciones del repertorio yiddish. En su mayoría, las músicas interpretadas por los que viven procesos de resurgimiento son músicas que nunca antes habían sido interpretadas en Europa Central; la canción folklórica yiddish y la música klezmer eran músicas seculares del este de Europa. Pero esto precisamente nos ilustra el punto. Resurgimientos e historizaciones no pueden crear una cultura judía europea a finales





del siglo XX. Como procesos dinámicos y como respuestas a los conflictos raciales y étnicos pueden representar la historia de un continente cuyo pasado es inseparable de su respuesta a los judíos y al judaísmo. A través del resurgimiento de la música judía el pasado ha adquirido una presencia significativa en la nueva Europa.

Proceso III: *PEREGRINAJE*

El resurgimiento no es, de ninguna manera, un fenómeno musical y religioso aislado, sino que de hecho está ocurriendo en diferentes partes del mundo a finales del siglo XX.

Debería inclusive llegar a decir que el resurgimiento es un fenómeno de las religiones del mundo en sí. Es el resurgimiento religioso, además, el que sirve como puente para la tercera faceta que deseo examinar aquí: el peregrinaje. El peregrinaje es un fenómeno de las religiones del mundo que está resurgiendo con una fuerza tremenda. Los sitios de peregrinaje están, en muchos casos, rebosantes de peregrinos y la importancia de hacer un peregrinaje se manifiesta en los niveles más locales e individuales. Llego al tema del peregrinaje por varias razones. En primera instancia, como renacimiento de una práctica religiosa, denota unas características muy específicas. Los peregrinajes desafían la autoridad, es decir, son un movimiento desde la base en la cual las creencias personales tienen mayor importancia que las estructuras institucionales. Segundo, el peregrinaje no existe sin música. Los peregrinos le dan forma a sus viajes espirituales por medio de la música. Tercero, a través de las interpretaciones el peregrinaje representa y tiene lugar en los espacios conflictivos que he señalado como característicos de la interacción entre músicas del mundo y religiones del mundo. Finalmente, y a pesar de las características locales, el peregrinaje es una práctica religioso-musical que se encuentra en muchas, si no en la mayoría, de las religiones en el mundo.

Durante un peregrinaje en el que participé en septiembre de 1993 se cantó una canción mariana. La melodía se conoce en las regiones católicas del mundo y, contextualizada en los eventos de 1993, se constituyó en una respuesta concreta a las preocupaciones políticas internacionales de los peregrinos.

Esta canción fue interpretada en diversas versiones a lo largo de un peregrinaje en el oriente de Styria, en Austria, a medida que los peregrinos realizaban el Camino de la Cruz hacia la Basílica de Mariazell, el principal sitio de peregrinación de gran parte de Europa Central y Oriental. Los peregrinos escucharon la canción interpretada en alemán, latín y versiones eslavas, además de interpretaciones por una banda eslava de metales del pueblo de Dolná Krupa.¹³ Otros participantes en el peregrinaje también venían de Europa Oriental, particularmente de Slovenia, Croacia, Moravia, la República Checa, Hungría, además de Austria y Alemania.

Este peregrinaje no se distinguía tanto por su diversidad étnica, regional y lingüística —que es bastante común en Mariazell o en otros sitios de peregrinaje—, sino por la manera en que los peregrinos deliberadamente rechazaban la autoridad a través de sus interpretaciones musicales (Eade y Sallnow 1991). El peregrinaje tiene lugar durante los tres días que anteceden a “la semana de los extranjeros” y tomó la dirección opuesta al Camino de la Cruz, es decir, invirtiendo el orden de las estaciones de la cruz. Así, no sólo redefinieron uno de los grandes esquemas del peregrinaje —y de la liturgia de las canciones que representan este patrón—, sino que suplantaron algunos de los símbolos clásicos de la cristiandad con una narrativa de las preocupaciones inmediatas que tenían las personas como residentes de la nueva Europa.

Éste era un peregrinaje de protesta contra el racismo y la intolerancia que se ha diseminado a través de Europa. De una manera tal vez más concreta que las promesas vacías

de los políticos de aumentar la seguridad, este peregrinaje incorporó la protesta contra el racismo a las prácticas de lo cotidiano por medio de la inversión de la dirección del peregrinaje que no se movió del mundo cotidiano al sagrado, sino del lugar sagrado al cotidiano. Lo hizo yuxtaponiendo de manera deliberada los repertorios musicales y mezclando lo sagrado y lo profano, lo sagrado y lo cotidiano; la banda eslava sólo fue una de las “bandas de pueblo” que participaron en el peregrinaje. El sentido de comunidad invocado por estas yuxtaposiciones era profano en sí, intencionalmente simbolizado por la mezcla de repertorios tomados de diversas prácticas musicales religiosas y folclóricas. El peregrinaje había reformulado las preguntas centrales de “La semana de los extranjeros”, un evento auspiciado por el gobierno, al expresarlas a través de prácticas musicales y religiosas centralmente constitutivas de sus vidas.

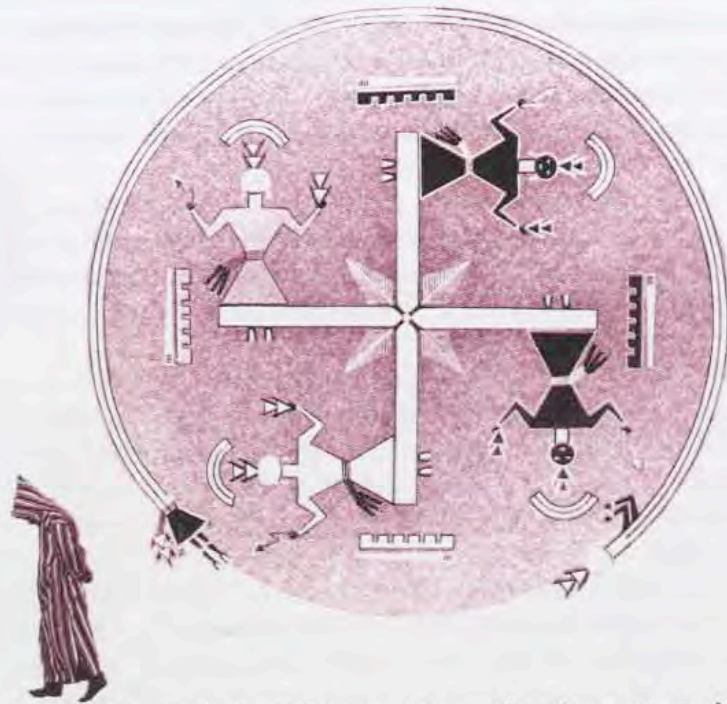
El peregrinaje tiene el poder de rehacer radicalmente los mapas de los territorios tanto religiosos como profanos.¹⁴ Las canciones de los peregrinajes con frecuencia se refieren a las características de estos lugares, representando de maneras específicas sus significados para las comunidades religiosas. Los repertorios vocales de la secta Bengali de mendigos conocidos como Bauls –y que surgieron como respuesta al desarrollo del hinduismo Vaisnava en Bengal–, incluyen canciones que se refieren a las estaciones que hacen durante sus viajes (Capwell 1986). Las canciones Baul relatan una historia y un nacionalismo bien diferentes para los territorios ahora delimitados por Bengal Occidental en la India y por Bangladesh; una historia religiosa cuyos santos y comunidades desmienten la historia profana alternativa de esta región, ubicada en una de las interfases más complejas entre el islam y el hinduismo. Los peregrinajes perpetuos de los Baul vienen a representar los procesos permanentes de negociación –y de conflicto– que se dan en esta región, inclusive a través de la integración de las diferentes prácticas musicales que se derivan de las formas de peregrinaje que practican los hindúes y los musulmanes. Las canciones del peregrinaje bengalí representan, entonces, un Bengal alternativo, uno que existe históricamente en las interpretaciones musicales y religiosas cotidianas.

Conclusión

Reivindicando mundos con música y religión

El peregrinaje, como los otros procesos que he examinado en este artículo, depende de los andamiajes de significados y acciones que motivan la creencia religiosa. La música, a través de su capacidad para reordenar el tiempo y denotar significado de maneras particularmente complejas, se ha vuelto uno de los agentes principales de este andamiaje. La música también remezcla estos significados en diferentes sitios de producción. El peregrinaje, he tratado de demostrar, mezcla lo sagrado con lo cotidiano, confiriendo a la praxis religiosa el poder de reconfigurar lo sagrado como lo cotidiano. A lo largo de este ensayo también me he movido –a veces gradualmente, a veces de manera disonante– desde el plano de las economías globales y de mercado hasta los espacios individuales y locales en donde el quehacer musical configura una práctica religiosa. Evidentemente, la problematización inicial de la música sufi se dio en el plano global. En la sección inmediatamente anterior la descripción del peregrinaje en Austria tuvo lo local como punto de inserción. Me he ocupado menos en los paisajes globalizantes, el ineludible transnacionalismo impuesto por muchos de los académicos de estudios culturales sobre cultura global (p.e., Appadurai 1990), que en los eventos locales en sí mismos en los que las prácticas religiosas remezclan las músicas religiosas reconfigurándolas como respuestas a los



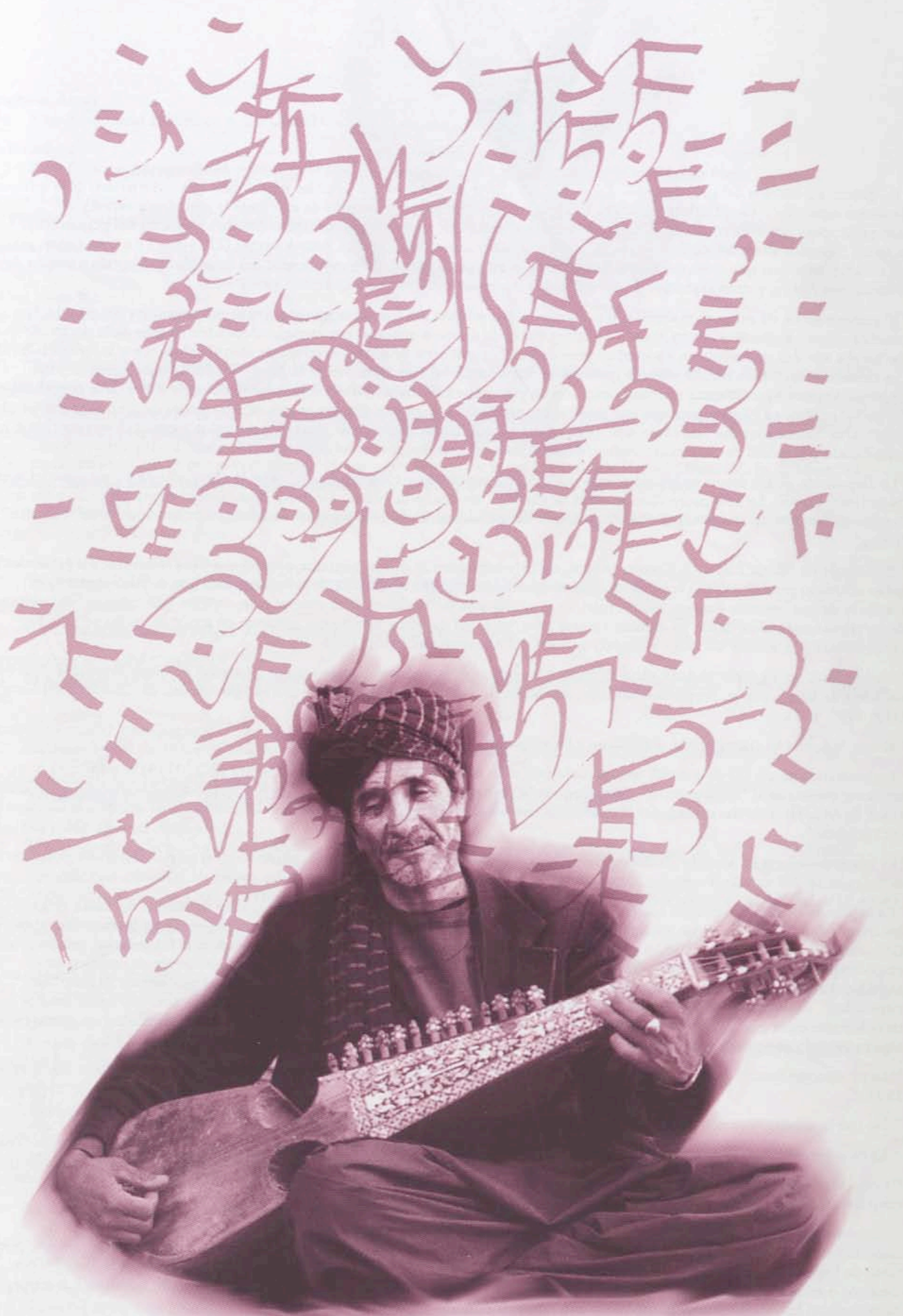


procesos de cambio. Las luchas desde las religiones del mundo y las músicas del mundo a finales del siglo XX no tienen lugar en los paisajes globales, aunque necesariamente responden a condiciones globales. Son luchas entre prácticas religiosas cotidianas ejecutadas a través de canciones y prácticas corporales que en sí mismas constituyen las culturas de sitios de encuentro –peregrinajes, mercados, ferias– donde el intercambio y las ejecuciones musicales no son simplemente el producto de fuerzas transnacionales.

Este artículo, sin embargo, no es sólo un intento por demostrar que las músicas y religiones del mundo interactúan de maneras definidas confusamente por los modos en que hemos permitido que se utilice la nomenclatura “mundo”. Tampoco quiero conformarme con la identificación de respuestas que tienen lugar en los espacios culturales en los que interactúan las prácticas musicales y religiosas. En último caso no estoy instando para preocuparnos más por cómo podemos escuchar las músicas y comprender las prácticas religiosas que tienen lugar en estos espacios, precisamente porque son espacios de gran controversia. Sería fácil ignorar estas áreas porque nos incomodan o porque sus posiciones precarias yacen fuera de nuestras demasiado cómodas prácticas académicas. Estos espacios controversiales, además, nos pueden llevar a nuevas preguntas para las cuales no tendríamos respuestas fáciles: ¿Hasta qué punto están cambiando las prácticas y estructuras de las músicas y religiones del mundo? ¿Hasta qué punto la música –como una práctica performativa y corpórea– empodera a aquellos que creen en las religiones a lo largo y ancho del mundo para contrarrestar, resistir o responder de alguna otra manera a las situaciones de los mundos en que viven y creen? ¿Hasta qué punto la interacción de las prácticas musicales y religiosas le dan al individuo la oportunidad de comprender y reclamar los mundos de las músicas del mundo y de las religiones del mundo? Los espacios culturales que este ensayo intenta abrir también representan, creo, espacios discursivos, es decir, que están ubicados en

los intersticios de las disciplinas de los etnomusicólogos y los estudiosos de las prácticas religiosas del mundo. Estos espacios discursivos también generan nuevas preguntas que casi nunca nos habíamos formulado. Pero son preguntas que cada vez son más importantes. Debemos plantearlas y atender sus inquietantes respuestas si queremos acercarnos a conocer precisamente “del mundo de quién” podríamos hablar en nuestros estudios futuros de músicas y religiones del mundo. †







Notas

¹ En general, la historia del sufismo es local, con patrones de ritual determinados por las genealogías que se extienden de la influencia de santos específicos. Las prácticas musicales locales generalmente proveen maneras de mantener la genealogía a través de interpretaciones que enfatizan medios y textos individualizados que codifican y transmiten versiones concretas del pensamiento islámico. Templos alrededor de Delhi dedicados al santo sufi e innovador musical, Amir Khusrau (1253-1325 c.e.), sostienen prácticas musicales y religiosas que conectan la macroestética de la música indostani a los significados del *qawwālī* sobre la vida y familia de Nizamuddin Auliya, patrón espiritual de estos templos (Neuman 1990, 85-90 y Qureshi 1995, 20-23).

² El sufismo no es, de ninguna manera, el único caso de una religión del mundo inventada con su propia música del mundo. Los estudios sobre religión africana en Brasil y otros lugares de la diáspora africana, por ejemplo, dependen no sólo de la noción de que los Yoruba son una única cultura y sociedad, pero de que hay una serie de prácticas religiosas identificables como la "religión Yoruba". Los elementos musicales Yoruba proveen maneras de documentar las conexiones entre Nigeria y los cultos afro-brasileros. Sin embargo, los Yoruba, como una sociedad única son en gran parte una invención del colonialismo del siglo XIX y de la consolidación del poder político en Nigeria para que éste pudiera ser manejado por grupos grandes en vez de por cientos de grupos pequeños (Apter 1992). Una "música Yoruba", tal como *juju*, es en sí una consolidación histórica de muchos repertorios y estilos diferentes que se han consolidado por medio de un proceso intenso desde el área cultural diaspórica del Atlántico (Waterman 1990 y Gilroy 1993).

³ La disposición de los discos en los almacenes con frecuencia provee un campo para examinar la etnografía de las músicas del mundo (Neil 1985, 61-64). En el almacén Rose Records de Chicago, los discos de Nusrat Fateh Ali Khan generalmente preceden a los de Frankie Yankovich, un intérprete eslovaco-americano del polka, resultado de la relación alfabética entre los escanios de "Pakistán" y "polka".

⁴ El biógrafo de Nusrat Fateh Ali Khan se lamenta de la "triste historia" de este cantante *qawwālī* que tiene "la distinción particular de haber obtenido reconocimiento fuera del país antes que en su casa" (Ruby 1992, 10), pero luego dice que su virtuosismo es el resultado de una "síntesis curiosa: Nusrat Fateh es el símbolo de la exquisitez de la síntesis entre Oriente y Occidente y el crecimiento de un talento individual desde un clasicista innato a un 'vocalista de moda' de Oriente, ganando en atracción inclusive para los continentales y la música folclórica y country a través del Atlántico y el Japón" (ibid., 9-10).

⁵ Mickey Hart, en un capítulo dedicado a Egipto y a la tradición de tambores *tar*, un tambor de marco, compara la sonoridad de un *tar* del norte de Egipto con su propio instrumento, que había sido, obviamente "finamente labrado por un sufi en California del Norte" (Hart 1990, 192).

⁶ El arte indígena ha reemplazado, así mismo, a las artesanías indígenas.

⁷ En la carátula de un CD de *qawwālī* interpretado por Jaffar Hussain Khan (World Music Library KICC 5115) se encuentra la siguiente invitación al "islam popular": "Este disco es la grabación de un *Qawwālī*, una canción religiosa de los seguidores del islam en el sur de Asia, tal como las canta Jaffar Hussain. Sus canciones, basadas en técnicas vocales clásicas, llevan al oyente a la intoxicación (sic) religiosa".

⁸ La etnomusicología ha acogido muchas de las teorías de los estudios culturales que explican lo local en relación a una globalización de las culturas del mundo. Pero estas aproximaciones teóricas no se prestan fácilmente a dar cuenta de la música sagrada.

⁹ La explosión de popularidad del canto gregoriano que comenzó en 1993, simbolizada por el salto dramático del canto gregoriano a los charts de la música popular, ejemplifica los modos como el presente se vuelve un espacio atemporal para las músicas del mundo. Grabaciones como las de Angel de los monjes benedictinos de Santo Domingo de Silos en España toman las prácticas locales y las empacan para consumo global. La "experiencia gregoriana" no puede descartarse simplemente como carente de características sagradas, Katherine Bergeron describe la atemporalidad de las grabaciones de canto gregoriano como una especie de "sagrada virtualidad", observando además que el canto llega a ocupar "un espacio curioso de fe suspendida... un intervalo extrañamente reconfortante en el cual ni como creyentes ni como no-creyentes reconocemos la experiencia que nunca esperamos encontrar como algo ya perdido potencialmente" (Bergeron 1995, 34).

¹⁰ La producción masiva de música devocional musulmana a comienzos del siglo XX se ha beneficiado de este conflicto (Qureshi 1992/1993).

¹¹ No uso la palabra "común" porque ha sido un tema poco abordado por la academia.

¹² La base premoderna de prácticas musicales que negocian "entre mundos" es el tema de Giese 1994.

¹³ Conocida en algunas versiones como "La canción de Lourdes" o "La gran canción de Lourdes", esta canción mariana tiene textos cambiantes que a la vez localizan y universalizan el peregrinaje.

¹⁴ Los sitios de peregrinaje frecuentemente se encuentran en puntos fronterizos o lugares de conflicto. Mariazell, el sitio más importante para las personas de lengua eslava y para los húngaros, está ubicado al este de Austria. Lourdes está relativamente cerca tanto de España como del país Vasco. Los sitios de peregrinaje de indígenas andinos casi siempre están en lugares habitados por mestizos o en las fronteras entre países, por ejemplo, entre Perú y Bolivia. Jerusalén es el clásico ejemplo de un sitio de peregrinación cuya posición ha sido altamente conflictiva a lo largo de la historia.

Bibliografia

- Appadurai, Arjun
1990 "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture* 2(2): 1-24.
- Apter, Andrew
1992 *Black Critics and Kings: The Hermeneutics of Power in Yoruba Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aracena, Beth Keating
(por publicar) "Singing Salvation: Jesuit Musics in Colonial Chile, 1600-1767". Ph.D. diss., University of Chicago.
- Bergeron, Katherine
1995 "The Virtual Sacred". *The New Republic* 212(9) (27 February): 29-34.
- Bhabha, Homi K.
1994 *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Blacking, John
1981 "Political and Musical Freedom in the Music of Some Black South African Churches". In Ladislav Holy and Milan Stuchlik, eds., *The Structure of Folk Models*, pp. 35-62. London: Academic Press.
1987a "A Commonsense View of All Music": *Reflections on Percy Grainger's Contributions to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press.
1987b "Intention and Change in the Performance of European Hymns by Some Black South African Churches". In G. Moon, ed., *Transplanted European Music Cultures: Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 12: 193-200.
1995 *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Ed. Reginald Byron. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.
- Bohman, Philip V.
1996 "Pilgrimage, Politics, and the Musical Remapping of the New Europe". *Ethnomusicology* 40(3): 375-412.
- Capwell, Charles
1986 *The Music of the Bauls of Bengal*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Comaroff, Jean, and John Comaroff
1991 *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Vol. 1. Chicago: University of Chicago Press.
- Comaroff, John, and Jean Comaroff
1992 *Ethnography and the Historical Imagination*. Studies in the Ethnographic Imagination. Boulder: Westview Press.
- Cornelius, Richard, and Terence J. O'Grady
1987 "Reclaiming a Tradition: The Soaring Eagles of Oneida". *Ethnomusicology* 31: 261-72.
- Dillon, Mary, and Thomas Abercrombie
1988 "The Destroying Christ: An Aymara Myth of Conquest". In Hill, *Rethinking Myth and History*, pp. 50-77.
- Draper, David E.
1982 "Abba isht tuluwa: The Christian Hymns of the Mississippi Choctaw". *American Indian Culture and Research Journal* 6(1): 43-61.
- Eade, John, and Michael J. Sallnow, eds.
1991 *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage*. New York: Routledge.
- Eberhart, Helmut, Edith Hörandner, and Burkhard Pöttler, eds.
1990 *Volksfrömmigkeit*. Buchreihe des Österreichischen Vereins für Volkskunde. Vienna: Verein für Volkskunde.
- Giese, Claudius
1994 "Gesang zwischen den Welten". In Max Peter Baumann, ed., *Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*, pp. 335-58. Munich: Eugen Diederichs.
- Gilroy, Paul
1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang
[1819]1988 *West-östlicher Divan*. 8th ed., enlarged. Frankfurt am Main, Insel.
- Gold, Ann Grodzins
1988 *Fruitful Journeys: The Ways of Rajasthani Pilgrims*. Berkeley: University of California Press.
- Halici, Feyzi, ed.
1983 *Mevlâna: Yirmi alti bilim adaminin mevlâva üzerine arastirmalari*. Konya: Ülkü Basimevi.
- Hart, Mickey, with Jay Stevens
1990 *Drumming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Percussion*. San Francisco: Harper Collins.

- Hill, Jonathan D., ed.
1988 *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ireland, Emilienne
1988 "The Cerebral Savage: The Whiteman as Symbol of Cleverness and Savagery in Waurá Myth". In Hill, *Rethinking Myth and History*, pp. 157-73.
- Joshi, G. N.
1977 "The Phonograph in India". *National Centre for the Performing Arts* 6(3): 5-27.
1988 "A Concise History of the Phonograph Industry in India". *Popular Music* 7(2): 147-56.
- Lentz, Carola
1994 "Die Konstruktion kultureller Andersartigkeit als indianische Antwort auf Herrschaft und ethnische Diskriminierung: Eine Fallstudie aus Ecuador". In Max Peter Baumann, ed., *Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*, pp. 412-46. Munich: Eugen Diederichs.
- Manuel, Peter
1993 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.
- Mendoza-Walker, Zoila S.
1993 "Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Southern Peruvian Andes". 2 vols. Ph.D. diss., University of Chicago.
- Morrison, Ann
(por publicar) "Medeolinuwok, Music, and Missionaries in Maine". In Philip V. Bohlman and Edith Blumhofer, eds., *Music in American Religious Experience*.
- "Musik der Sufis"
1993 "Musik der Sufis". In May program announcement, *Has der Kulturen der Welt*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.
- Nettl, Bruno
1985 *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. New York: Schirmer Books.
- Neuman, Daniel M.
1990 *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press. Original edition, Detroit: Wayne State University Press, 1980.
- O'Grady, Terence J.
1991 "The Singing Societies of Oneida". *American Music* 9(1): 67-91.
- d'Ohsson, Constantin Mouradigean
1788 *Tableau général othoman*. 2 vols. Paris: F. Didot.
- Onder, Mehmet
1990 *Mevlâna: Jâleleddin Rûmî*. Series of Culture Trace. Ankara: Publications of Culture Ministry.
- Qureshi, Regula Burckhardt
1992/1993 "'Muslim Devotional': Popular Religious Music and Muslim Identity under British, Indian and Pakistani Hegemony". *Asian Music* 24(1): 111-21.
1995 *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwâlî*. Chicago: University of Chicago Press. original edition, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Rhodes, Willard
1960 "The Christian Hymnology of the North American Indians". In Anthony F. Wallace, ed., *Men and Cultures*, pp. 324-31. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1962 "Music as an Agent of Political Expression". *African Studies Bulletin* 5: 14-22.
- Rouget, Gilbert
1985 *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Trans. Brunhilde Biebuyck. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruby, Ahmed Aqeel
1992 *Nusrat Fatch Ali Khan: A Living Legend*. Trans. Sajjad Haider Malik. Lahore: Words of Wisdom.
- Scott, James C.
1985 *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
1987 "Resistance without Protest and without Organization: Peasant Opposition to the Islamic Zakat and the Christian Tithe". *Comparative Studies in Society and History* 29(3).
1990 *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.

Seeger, Anthony

1991 "When Music Makes History". In Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds., *Ethnomusicology and Modern Music History*, pp. 23-34. Urbana: University of Illinois Press.

Slobin, Mark

1993 *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Music/Culture. Hanover: Wesleyan University Press.

Swadish, Morris, Floyd Lounsbury, and Oscar Archiquette, eds.

1965. *Onayodaaga Deyelwahgwata* ("Oneida Hinnal"). N.p.

Taussig, Michael

1980 *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

1984 "History as Sorcery". *Representations* 7: 87-109.

1987 *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Türkmen, Erkan

n.d. *Rumi as a True Lover of God and on the First Eighteen Verses of Rumi's Masnevi*. Cultural Publications, 1. Konya: Department of Eastern Languages and Literatures, Seljuk University.

Wallis, Roger, and Krister Malm

1984 *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. Sociology of Music, 2. New York: Pendragon Press.

Waterman, Christopher A.

1990 *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.

Wolf, Eric R.

1982 *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.

Discografia

Azrié, Abed. *Les Soufis: D'après les textes mystiques du ix^e au xiii^e siècle*. Le roseau 81021-81022.

Chant: The Benedictine Monks of Santo Domingo de Silos. Angel Jaffar Hussain Khan. World Music Library KICC 5115.

The Music of the Whirling Dervishes. Finnadar 90606-1.

Nusrat Fateh Ali Khan-Qawwal and Party. *Shahen-Shah*. Realworld. Carol 2302-2.

Nusrat Fateh Ali Khan. *Qawwālī: The vocal Art of the Sufis (I)*. JVC VICG 5029.

The Sabri Brothers and Ensemble. *Qawwālī: Sufi Music from Pakistan*. Nonesuch H-72080.

