

RESUMEN

Título del documento: EL ROCÍO: UN ESTUDIO DE CASO SOBRE
MÚSICA Y RITUAL EN ANDALUCÍA

W. Gerard Poole, Ph.D., 2007 Tesis

dirigida por: Dra.Carolina Robertson,

Departamento de
Etnomusicología

La música ocupa un lugar central en la peregrinación procesional del Rocío, que atrae a cientos de miles de peregrinos a Andalucía, España, a finales de cada primavera. La romería ofrece una visión única, en microcosmos, de las relaciones entre la música y el ritual, tanto desde la perspectiva de los estudios rituales como desde la etnomusicología. Basada en un extenso trabajo de campo y otras investigaciones, esta tesis explora el nexo entre el sistema ritual católico en Andalucía, el flamenco y la música específica de El Rocío: las Sevillanas Rocieras.

Este nexo se hace evidente a través de la exploración de tres características particulares de la peregrinación: (1) las procesiones devocionales que generan una emoción colectiva única y concentrada; (2) la forma musical andaluza llamada *palo*; y (3) las reuniones musicales informales llamadas *juergas*, que tienen lugar todas las noches a lo largo de la ruta. Análisis de las relaciones estructurales y morfológicas entre ritual, música y

emoción arroja sorprendentes conclusiones sobre cómo estos tres elementos se unen como estética encarnada dentro de una *communitas* para generar cultura popular.

Otro hallazgo importante de este trabajo es la necesidad de situar, en el centro de la investigación, la experiencia religiosa, incluido el curioso fenómeno andaluz de la procesión emocional "caótica" y su papel dentro del sistema general de peregrinación y ritual.

La tesis concluye con dos posiciones teóricas. La primera aborda el proceso de "estructuración emocional" y su papel dentro de los rituales musicales de El Rocío y, por extensión, de Andalucía. La segunda avanza una teoría de las relaciones rituales con potencial aplicación a sistemas rituales más allá de Andalucía. El autor presenta ambas posiciones dentro de un marco evolutivo basado en los principios de la biomusicología, la neurofenomenología y la semiótica peirceana.

EL ROCÍO: UN ESTUDIO DE CASO SOBRE MÚSICA Y RITUAL EN ANDALUCÍA

Por

W. Gerard Poole

Disertación presentada a la Facultad de la Escuela de Posgrado de
la Universidad de Maryland, College Park, en cumplimiento
parcial
de los requisitos para obtener el
grado de Doctor en Filosofía
2007

Comité consultivo:

Dra. Carolina Robertson, Presidenta

Profesor asistente visitante Jonathan Dueck Profesor

Robert Provine

Profesora Asociada Judith Freidenberg Profesor

William Stuart, Representante del Decano

Copyright by
W. Gerard Poole
2007

Dedicación

Este trabajo está dedicado a mis maravillosos
padres: Coronel (retirado) Grady R. Poole y
Elsa S. Poole.

Agradecimientos

Un reconocimiento especial y mi más sincero agradecimiento a Lenny y Fran Weisberg, cuya ayuda y asesoramiento a lo largo de este esfuerzo han sido inestimables.

Tengo una gran deuda con mi mentora, la Dra. Carolina Robertson, cuya visión, previsión y orientación fueron fundamentales en mi desarrollo como etnomusicóloga. También debo dar las gracias al Dr. Józef Pacholczyck por las maravillosas conversaciones que ampliaron mi visión del campo. Al Dr. Jonathan Dueck, que me acompañó hasta el final con paciencia y ánimo, muchas gracias. Gracias también al Dr. Robert Provine y a la Dra. Judith Freidenberg por leer el primer borrador y ayudarme con sus ideas. El trabajo del profesor Michael Dean Murphy, de la Universidad de Alabama, fue una excelente fuente para mi investigación, y sus generosas introducciones fueron de gran ayuda para mi investigación en el pueblo de Almonte.

Un agradecimiento especial al Dr. William "Bulldog" Stuart, uno de los pocos que quedan entre nosotros que se niega a permitir que unos burócratas mezquinos se interpongan en el camino de lo que es importante.

Un agradecimiento especial a Mary Anderson por su meticulosa dedicación a llevar un trabajo hasta el final durante tres años. Su talento como editora fue indispensable. También agradezco a Lisa Rossini Johnson su asesoramiento en historia del arte, sus fotos y su ayuda en El Rocío.

Debo la oportunidad que hizo posible mi trabajo de campo a la suerte que tuve de conocer a dos granadinos: (1) José Luis "Pelín" Mariscál Mejías, propietario de *La*

*Taberna de Pelín y antiguo hermano mayor de la Cofradía del Santísimo Cristo del
Consuelo y María Santísima del*

Sacromonte (también conocidos como *Los Gitanos*); y (2) Antonio Sánchez "El Compadre" Ramirez, hermano mayor y fundador de la hermandad rociera de la romería, *Pontificia y Real Hermandad de Gloria del Rocío de Granada*, sin cuya confianza y buena voluntad nunca se me hubiera permitido asistir a la romería.

Mis experiencias en el Rocío también se vieron enormemente enriquecidas por la generosidad y la buena voluntad de la maravillosa familia de Pepe e Isa Caballero, que tan amablemente permitieron que un extraño viajara con ellos, y la compañía de los muchos amigos a lo largo del camino, como las señoras de la carreta de *La Curra*: Charró, Conchi, Puri, Paqui, Elvira, e incluyendo a Pepe, por supuesto; la familia López y especialmente Sara de la carreta *La Improvisá*, la "enciclopedia andante" Sebastián (35 Rocíos), y tantos otros de la Hermandad de Granada. Además, doy las gracias a Juan Crespo, un músico magistral de la Hermandad de Granada, y a su familia musical por ampliar significativamente mi comprensión del papel de la música en El Rocío.

Mi trabajo de campo en Almonte se vio enormemente facilitado por la orientación y ayuda del profesor Juan Carlos González Faraco, doctor de la Universidad de Huelva, y por el personal del *Centro de Estudios Rocieros*: Domingo Muñoz Bort (director), Julio Flores Cala, y otros cuya ayuda fue muy apreciada. Los hermanos Gallardo, especialmente Miguel Ángel y Luis Salvador, me proporcionaron un conocimiento de primera mano de la cultura de las sevillanas rocieras, incluso más allá de El Rocío y dentro de la vida cotidiana andaluza.

Por último, un agradecimiento especial al profesor Alfredo Arrebola - cantante de flamenco, autor y erudito- cuyos consejos y conocimiento de las raíces sagradas del flamenco me ayudaron a guiarme en las primeras etapas de mi trabajo

en Andalucía.

Tabla de contenidos

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice de contenidos.....	v
Lista de figuras	vii
PARTE I: LA ROMERÍA DE EL ROCÍO: MORFOLOGÍA MUSICAL Y RITUAL COMO CULTURA POPULAR	1
Capítulo 1: Preludio e introducción	1
Capítulo 2: Antecedentes de la peregrinación procesional	21
Capítulo 3: Los elementos esenciales de los coros procesionales del Rocío	66
Capítulo 4: La música del tamborilero.....	97
Capítulo 5: La música del coro	132
Interludio: Los Fandangos de Huelva y los Fandanguillos: Posible ejemplo de un ciclo de transformación ritual y musical.	170
Capítulo 6: La Juerga	200
Interludio: La Rumba en el Rocío.....	243
Capítulo 7: Tres ensayos breves.....	268
Universidad Juerga.....	268
Palmas	271
La canción íntima	280
PARTE II: DEL SÍMBOLO A LA EXPERIENCIA	297
Capítulo 8: La misa	297
Capítulo 9: La alegre procesión	338
Capítulo 10: La Salida.	375
PARTE III: HACIA UNA TEORÍA DE LAS RELACIONES RITUALES.....	400

Capítulo 11: Mito y ritual.	400
Capítulo 12: Mito y ritual en etnomusicología.....	458
Capítulo 13: Conclusiones y resumen de la teoría del ritual: hacia una teoría de los sistemas rituales	496
Sección 1: La espiral ritual: hacia una teoría de las relaciones rituales	497
Sección 2: El principio de congruencia semiótico musical y ritual	525
Sección 3: Sintonización emocional, proliferación emocional y la espiral ritual..	533
Sección 4: La morfología del modo musical y la emoción focalizada de la procesión ritual consideradas en relación con la biomusicología	540
Notas finales.....	549
Apéndice A: Leyenda y cronología	556
Apéndice B: Itinerario y mapas.	572
Bibliografía	588

Lista de Figures

Figura 2-1 Romería de la Virgen de la Cabeza, litografía del siglo XVI	40
Figura 2-2 Cuarto Triunfo.....	59
Figura 2-3 Primer triunfo	59
Figura 2-4 Tercer triunfo	59
Figura 2-5 Quinto Triunfo	60
Figura 2-6 "El triunfo de Baco", fresco de Annubrale Carraci, 1599.....	60
Figura 3-1 La caravana de Sevilla Sur comienza a cruzar el río Quema.....	71
Figura 3-2 El Simpecado de Granada se desplaza por la Raya.....	72
Figura 3-3 El pendón del Simpecado de Granada	73
Figura 3-4 El Simpecado y los bueyes en "traje de etiqueta" en procesión.....	74
Figura 3-5 Carro del Simpecado circula por La Doñana ("Tierra de la Dama")	75
Figura 3-6 El Simpecado de Granada, liderado por el boyero a lo largo de <i>La Raya</i> .	75
Figura 3-7 Personas con <i>promesas</i> inician la procesión en Granada.....	81
Figura 3-8 Las <i>promesas</i> caminan entre el polvo de La Raya.....	81
Figura 3-9 Tres hermanas del camino vestidas a la moda rociera	83
Figura 3-10 Rociero Tamborilero, vestido con "traje corto" formal.....	84
Figura 3-11 Tamborilero jugando por un Simpecado en el Río Quema.....	85
Figura 3-12 Coro tradicional de mujeres en Huelva, España, c. 1965-1975	94
Figura 4-1 Transcripción de la melodía de Tamborilero "El Camino"	100
Figura 4-2 Transcripción de "Al Alba" por el Tamborilero Juanma Sánchez	103
Figura 4-3 La "flauta de tres agujeros" o "flauta del pastor".....	108
Figura 4-4 Patrones de dedos para la flauta de tres agujeros, ilustrados por Francis Darwin	109

Figura 4-5 Patrones de dedos para flauta de tres agujeros, dados por Luis Payno	109
Figura 4-6 Versiones regionales de las flautas de tres agujeros por escalón de escala	110
Figura 4-7 Tambor de campo de tipo militar del noroeste de España	112
Figura 4-8 Xilografía de un militar tocando el tambor y el pífano, siglo XVII.....	113
Figura 4-9 Miniatura de tañedores de "flauta y tamboril", siglo XIII.....	121
Figura 4-10 La flauta de tres agujeros y el <i>bordón</i> del siglo XVII.....	121
Figura 4-11 Ángel Tamborilero, siglo XVI.	122
Figura 4-12 Detalle de "La Boda", siglo XIV.....	122
Figura 4-13 Rey tocando la flauta y la campana, siglo XIII.....	122
Figura 4-14 Detalle del salterio de Luttrell, Museo Británico, siglo XVI	123
Figura 4-15 Dibujo chamánico, <i>El Romance de Alejandro</i> , siglo XIV	123
Figura 4-16 Entrenador de animales, <i>El Romance de Alejandro</i> , siglo XIV	123
Figura 4-17 Xilografía de un gaitero con un bailarín de Morris, c.1600	124
Figura 4-18 Tamborilero Rociero Moderno, vestido informalmente.....	125
Figura 4-19 Tambor rociero moderno, utilizado por las damas de La <i>Curra</i> .	126
Figura 5-1 Transcripción de "Dios te salve Señora".....	134
Figura 5-2 Cuadro de baile por sevillanas	139
Figura 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto")	154
Figura 5-4 Transcripción de "Ronda Mi Calle"	158
Figura 5-5 Transcripción de "En el Suelo Que Pisa la Sevillana"	160
Figura 5-6 Transcripción de "Nació En La Cava"	161
Figura 5-7 Transcripción de "Entre Sevilla Y Triana" y "Sevillanas de La Reina"	161
Figura 5-8 Transcripciones de "Solano De Las Marismas", "Lloran Los Pinos del Coto" y "El Ultimo Adiós"	161
Figura 5-9 Transcripción de "La Flor del Romero"	166

Figura 5-10 Motivo armónico de fandangos: la cadencia andaluza.....	173
Figura 5-11 Motivo introductorio de la firma Alosno Fandangos	174
Fig. 5-12 Transcripción de una procesión de Fandangos, o Fandanguillos	176
Figura 5-13 Transcripción de Fandangos Solo (Personales).....	178
Figura 5-14 Transcripción de Fandangos Grandes	182
Figura 5-15 Tabla comparativa de acordes de fandangos.	186
Figura 6-1 Carolina y Sebastián pasan el tiempo cantando en la carreta.....	212
Figura 6-2 Sus intercambios se volvieron repentinamente directos.....	212
Figura 6-3 ¿Un momento de introspección o un parpadeo?.....	212
Figura 6-4 La familia Crespo en una parada de la procesión en Granada	216
Figura 7-1 Aprendizaje musical comunitario frente a solitario.....	268
Figura 7-2 Tempo para la inducción rítmica espontánea	277
Figura 7-3 "Cuando un amigo se va..."	295
Figura 7-4 "Y va dejando una huella..."	295
Figura 7-5 " Que no se puede borrar....."	296
Figura 13-1 Diagrama de Steven Brown de su teoría del "musilenguaje	527
Figura B-1 Mapa general de Andalucía	573
Figura B-2 La ciudad de Santa Fe.....	574
Figura B-3 El campamento del día 2 estaba en las afueras de Osuna.....	575
Figura B-4 Los principales caminos de peregrinación en su confluencia hacia El Rocío	576
Figura B-5 Sur hacia Sevilla, a través del río Guadalquivir, y hacia Coria	577
Figura B-6 Ruta de Coria a Juliana	578
Figura B-7 Desde Juliana hasta el río Quema y Villamanrique	580
Figura B-8 De Villamanrique a El Rocío.....	583

PARTE I: LA ROMERÍA DE EL ROCÍO: MORFOLOGÍA MUSICAL Y RITUAL COMO CULTURA POPULAR

Capítulo 1: Preludio y Introducción

Preludio: De "Matamoros" a "Don Quijote de la Marisma" y al "caos controlado"

Las tres viñetas siguientes son ejemplos de lo que creo que la humanidad, a través de los sistemas rituales, ha hecho durante siglos en todo el planeta y sigue haciendo en el presente. Me gustaría presentar la transformación fenomenológica a través de los estados emocionales, no de su contexto cultural específico. Los tres acontecimientos revelan una progresión de ajustes emocionales, en el proceso de mi propia "sintonización emocional", a lo largo de nueve días de procesión musical continua.

A un nivel fundamental, estas experiencias ponen en relación directa la música, el ritual y los estados fenomenológicos, estados que resultan del contenido emocional interiorizado generado por el ritual musical. Los tres acontecimientos resumen mi experiencia de El Rocío y constituyen la base de las ideas desarrolladas a lo largo de esta disertación.

Experiencia 1-La procesión de "Matamoros": sintonía emocional con la procesión de ida

Lo que sigue procede de mi diario del primer día de El Rocío de 2003:

La misa fue muy parecida a las muchas a las que había asistido toda mi vida. Sí, la catedral era grande, la música andaluza y el idioma español. Sin embargo, era la Misa y, por debajo de los adornos superficiales, era tan familiar como mi infancia: la misma secuencia de acontecimientos, el mismo

espectro de estados mentales/emocionales entre la congregación, desde el aburrimiento hasta la atención extasiada, entre los sonidos de la liturgia de los sacerdotes, los cantos del coro y las risas y llantos de los niños.

Después de la misa nos montamos en las carretas (aunque en este caso el término se utiliza para referirse a los elaborados habitáculos móviles tirados por tractores, hechos a medida exclusivamente para su uso en el Rocío) hasta el terreno del estadio y, tras un breve almuerzo, partimos hacia el pueblo de Santa Fe.

Al final llegamos a una parada donde cada carreta dejaba a sus ocupantes y seguía su camino. No tenía ni idea de lo que venía a continuación, a pesar de que Sebastián (que se estaba convirtiendo en nuestro guía por defecto) intentaba mantenernos informados. La razón era que no tenía un marco de referencia para lo que me estaba contando: "Vamos en procesión a llevar al Simpecado siguiendo al Tamborilero a donde la Hermandad de Santa Fe nos va a recibir".

¿Qué o quién era un Tamborilero? ¿Qué era un Simpecado, y qué íbamos a hacer con la otra Hermandad?

Oí por primera vez el sonido del Tamborilero, los tres golpes del tambor retumbando bajo la melodía de la gaita (flauta). Nunca lo había oído, pero me parecía que lo conocía de toda la vida. Me encontraba en medio de un desfile medieval: los estandartes, el tambor y el pífano, los caballos, los vítores de la multitud. El repentino impacto de mi propia respuesta emocional me cogió por sorpresa. Más adelante pude ver que la procesión se acercaba a una alta muralla medieval con un gran arco que se extendía sobre la calle y conectaba con los edificios de ambos lados. A medida que la procesión avanzaba por la calle hacia el arco, pude oír otro tambor y otra melodía cada vez más cerca. La melodía era parecida, pero no exactamente igual, y no se tocaba al mismo tiempo que el tambor y el pífano de nuestra procesión. Las dos músicas se acercaban cada vez más la una a la otra, y al mirar hacia delante pude distinguir vagamente, a través del arco, que otro grupo de estandartes y jinetes venían a nuestro encuentro por el otro lado. Entonces pude adivinar a qué se refería Sebastián cuando dijo que la Hermandad de Santa Fe salía a recibirnos. Justo cuando los estandartes, tamborileros y jinetes de ambas cofradías se acercaban por ambos lados del arco y se encontraban cara a cara, una lluvia de pétalos de rosas de vivos colores cayó sobre ellos. La gente de encima de la muralla había estado esperando esto. Los vítores estallaron y la música se hizo más fuerte y cacofónica. Fue un momento delirante y, como me daría cuenta, un momento muy andaluz y muy rociero.

De repente, la palabra "Matamoros" vino a mi mente tan clara como si alguien me la hubiera susurrado al oído. Luego, al levantar la vista hacia la muralla medieval y ver unos cuantos pétalos de rosa flotando en la ligera brisa, me vino a la mente la afirmación: "Recuerdo más claramente la lucha contra los moros que mi propia infancia".

En algún lugar de mis estudios históricos supe que *Matamoros* era un término que utilizaron los españoles durante la Reconquista de Iberia a los moros. Era el título de su patrón, *Santiago*, y se traduce como "Matamoros". Sin embargo, lo más interesante es que, como describiré en la Parte I, yo había sintonizado con la proyección exterior de la procesión y no con su estado procesional interior, el estado que experimentaban los practicantes que me rodeaban. No obstante, fue un primer paso importante hacia mi "sintonización emocional".

Experiencia 2-La alegre procesión y el bautizo de "Don Quijote de la Marisma": sintonía con la procesión interior

De mi diario del quinto día de El Rocío 2003:

Primero pudimos oír el ritmo, las palmas y los cantos que venían de lejos a medida que nos acercábamos. Seguimos a Sebastián , que nos llevó hasta un risco sobre el río donde muchos de nuestra Hermandad ya se habían reunido. La orilla más alejada también estaba cubierta de gente, todos cantando sevillanas con potentes impulsos rítmicos. Debajo de nosotros, otra Hermandad bajaba por la ladera y se adentraba en el arroyo poco profundo que pretendían vadear. Su Simpecado también era tirado por una yunta de bueyes, y se parecía al nuestro en que era un carro alto hecho de plata, pero tenía un diseño arquitectónico diferente, y sus flores eran grandes manojos rojos y blancos dispuestos alrededor del compartimento interior. Su Tamborilero lo conducía hacia el río, con su variación de la tonada del Tamborilero, mientras un gran grupo de caballos con sus jinetes permanecían en el agua a los lados del arroyo, esperando a que pasara.

Mientras tanto, los de la otra orilla no dejaban de cantar, como tampoco lo hacían muchos de la Hermandad que vadeaban el agua. A pesar de lo impresionante que resultaba todo aquello, no estaba preparado para lo que les esperaba avanzando por el río. Era una caravana de carros cubiertos, cada uno de ellos tirado por una sola yunta de vacas. De vez en cuando, incluso un ternero atado a su madre iba rezagado. Todos los vagones de la larga caravana tenían la misma estructura y estaban cubiertos con lonas blancas decoradas con flores. En las orillas todos cantaban. De los lomos de los bueyes salían pétalos de rosa río abajo. En un momento se hizo un silencio casi absoluto, seguido de la lenta entonación de una plegaria cantada a la Virgen. Sólo los caballos parecían inmunes a la solemnidad, pues seguían salpicando el agua juguetonamente con sus pezuñas y relinchándose unos a otros. De repente oí el sonido de nuestro Tamborilero y miré hacia

abajo para

notar que todos nuestros jinetes y damas ya esperaban a lo largo de las orillas del río abajo, junto con los carruajes. Algunos jinetes descendían junto al Simpecado.

Había olvidado que debía estar allí abajo con ellos cuando oí que Sebastián me llamaba. Fui corriendo al vado y allí me encontré con otra grata sorpresa, una que no había esperado porque no quería decepcionarme en caso de que no sucediera. Sara estaba bautizando a Lisa, y yo iba a ser la siguiente. Fue una pequeña ceremonia desenfadada y divertida, pero no por ello menos significativa y extrañamente profética. Me hicieron algunas preguntas breves mientras me mantenían con la cabeza en el agua. Respondí adecuadamente y después recibí el nombre de Don Quijote de la Marisma ("Don Quijote de las Sabanas", refiriéndose la sabana al lugar donde se encuentra El Rocío, en el delta del río Guadalquivir. A la Virgen del Rocío se la suele llamar La Virgen de La Marisma, o "La Virgen de las Sabanas").

El nombre era extrañamente apropiado e incluso profético. A menudo me había identificado con Don Quijote como el guerrero heroico que se engaña a sí mismo y finalmente recapacita, por lo que su imagen me resultaba familiar en mi repertorio de imágenes interiores.

Además, cuando llegamos al río Quema, las procesiones ya no me parecían lo mismo. Después de caminar por las calles de varias ciudades y por senderos polvorientos en los bosques, escuchando el canto de los *Rocieros*, había dejado de percibir nada militante en las procesiones.

Los sentimientos dominantes eran, con mucho, los de alegría y un cierto estado de ánimo que combinaba lo festivo con un sentimiento de adoración; podía sentir que era una adoración de *algo*, aunque no supiera exactamente de qué. Aún no se me había ocurrido que el sentimiento en sí podría haber sido el objetivo principal de toda la peregrinación.

Experiencia 3-La procesión del "caos controlado": sintonizar desafinando en los bordes liminales

De mi diario del noveno día de El Rocío 2003 y 2004:

Las campanas repicaban sin cesar. Los cantos son ahogados por los gritos de la multitud. El sacerdote ocasional, elevado por encima de la densa muchedumbre sentado a hombros de otro hombre, gritaba y gesticulaba a la Virgen con una intensidad casi histérica. Todo era ruido, pero no era incoherente en su totalidad: En el centro del caos había una hermosa dama dorada que flotaba precariamente por encima del tumulto, y todo el caos se concentraba en ella.

Un par de hombres corpulentos ordenaban a la gente que retrocediera: "¡Fuera!" ("¡Fuera!"). A los que estábamos en el camino de la Virgen nos pilló desprevenidos, y todos retrocedíamos unos contra otros. Una joven se asustó y cundió el pánico. En ese momento, mi cámara se tambalea (al igual que yo) y se desenfoca brevemente. Luego, tan rápido como había empezado el pánico, disminuyó y la Virgen empezó a alejarse.

Poco después se repitió la misma secuencia básica, pero esta vez con mayor intensidad. Hubo más gritos, y algunas mujeres estaban obviamente asustadas y empezaron a expresarlo. Algunas personas fueron derribadas y yo estuve a punto de caer. Sin embargo, esta vez me había acercado aún más a la Virgen y pude ver todos los brazos que estaban extendidos y agarrándose a la barcaza, y pude ver que la mayoría eran de hombres jóvenes, esforzándose por agarrarse a Ella y apretados unos contra otros. Formaban un tumulto alrededor de Ella, algo así como las aguas agitadas por las pirañas o un banco de tiburones alrededor de un barco.

La distinción entre devoción y ataque no estaba clara a primera vista. No pude evitar que me recordara a la escena de un antiguo musical religioso en la que Jesús casi es vencido por la apremiante multitud de mendigos y leprosos que buscan tocarle y ser curados. Sin embargo, el tono de esta escena era totalmente distinto al de aquella representación, aunque en apariencia hubiera similitudes. No detecto ninguna emoción de hostilidad o desesperación en la vorágine a los pies de la Virgen. Es evidente que la gente participaba y se implicaba plenamente, pero no por desesperación. Si querían curarse, lo hacían a su manera, y (digo esto con cierta vacilación, pero así me lo pareció en aquel momento y me lo sigue pareciendo ahora, incluso después de una reflexión considerable) aquella gente estaba alegre. A pesar del bullicio, de los momentos de pánico, del mar de gente sudando, de los empujones, de los forcejeos en torno a la Virgen, esta gente no suplicaba ni que la salvaran ni que la curaran. La alababan. Le decían lo hermosa que era, cuánto la adoraban.

Era una cacofonía de damas y caballeros cantores, sacerdotes inspirados en un frenesí poético, campanas tintineantes, cubos de pétalos de rosa y una masa agitada de hombres sudorosos, gritones y quejumbrosos en el centro, todo ello en alabanza de una hermosa mujer dorada que flotaba sobre ellos y sostenía a su divino hijo. Esta gente era cualquier cosa menos miserable y lamentable. Eran sanos, alegres y salvajes, pero no como niños que se ponen histéricos ni como animales que se enfurecen. Sabían exactamente lo que hacían. Eran caóticos, pero con precisión y sincronización perfectas.

Esta gente, por encima de todo, estaba estructurada emocionalmente con un arte consumado. Con esto quiero decir que, mientras la escena presentaba un espectáculo de exceso y abandono emocional, los Rocieros se mantenían lo suficientemente seguros de sí mismos como para no cruzar nunca la frontera hacia verdaderos estados de caos.

Además, este drama salvajemente estético no estaba destinado a nadie más que a ellos mismos y a la Virgen del Rocío. No era un espectáculo. No había público. Los Rocieros llevaron a cabo un drama entre ellos y su Señora. Era su drama. Al principio me sentí incómodo por estar allí. Sentía que no tenía sitio en aquella vorágine emocional y que su drama interno no tenía lugar para espectadores. Pero, por extraño que parezca, después de que me empujaron y me tiraran al suelo y al polvo unas cuantas veces, empecé a sentirme más cómodo, incluso más bienvenido. Todo esto continuó durante el resto de la noche y al día siguiente, hasta casi el mediodía. Me fui a casa hacia las 4 de la madrugada. Estaba agotado, pero también eufórico.

Introducción a la sintonización emocional a través de la procesión musical

La secuencia de acontecimientos presentada en el Preludio revela dos trayectorias que, a su vez, constituyen dos temas que se desarrollarán a lo largo de esta disertación. La primera trayectoria traza un proceso experiencial que denomino "sintonía emocional". La constatación más importante de mis experiencias dentro de las procesiones del Rocío en particular, y del ritual andaluz en general, es que estos rituales son cultivos cuidadosos y deliberados de modos emocionales y que la procesión ritual es el vehículo primario para este cultivo. La sintonía emocional constituye el "qué" observable y experimentado de esta disertación.

La segunda trayectoria del Preludio es el trazado de un proceso que denomino "desplazamiento experiencial": una respuesta al proceso de simbolización que se produce a medida que los rituales evolucionan hacia una función social que, a su vez, tiende a desplazar la experiencia hacia formas simbólicas. La secuencia anterior es en realidad el proceso que acabamos de describir, pero a la inversa. Comenzando por la Misa, las procesiones parten hacia El Rocío como una corriente experiencial que se mueve "hacia el corazón del mundo", tomando prestada una frase de Nietzsche ([1886] 1967, 49), en la que la experiencia desplazada se reintegra y, en el proceso, se modifica como parte de una espiral ritual continua de cambio perpetuo.

La sintonización emocional, vista como una práctica experiencial subyacente a un sistema ritual en su conjunto, se revela como una práctica deliberada que se entrelaza inextricablemente con las muchas "variedades de la experiencia religiosa", en palabras de William James ([1902] 1982). El nexo central de este entrelazamiento es el ritual musical emocional, del que El Rocío es un excelente ejemplo.

Una explicación de la sintonía emocional como obra del ritual musical y la relación de la sintonía emocional con la experiencia religiosa, tal y como las observé y experimenté sobre el terreno, constituyen el trabajo central de las Partes I y II de esta disertación.

En la Parte I se presentan las evidencias que sustentan el fenómeno de la sintonía emocional a través de la procesión ritual y la estación ritual. El papel clave que desempeñan las formas musicales andalusíes en el proceso de sintonización emocional -especialmente a la luz de su potencial para sufrir cambios morfológicos en relación directa con la estructura ritual y los estados rituales- será una de las dos

ideas más centrales de la Parte I. La segunda será el poder de la procesión musical, y especialmente de la estación procesional.

peregrinación, para generar una estética cultural como comportamiento encarnado principalmente a través de la interiorización y exteriorización de formas emocionales.

La Parte II presenta las pruebas que apoyan el concepto de que el desplazamiento experiencial manifiesta el proceso semiótico de la experiencia y la representación a través de su análogo en el ritual: la relación mito-ritual a la que me refiero como la dinámica mito-ritual. El propósito de la Parte II es rastrear las diferencias en el grado y el papel que desempeña el simbolismo de un ritual a otro dentro del mismo sistema ritual. Estas diferencias son directamente paralelas al papel del desplazamiento experiencial, y argumentaré que revelan un proceso semiótico en funcionamiento dentro del sistema ritual andalusí.

La Parte III presenta la orientación de las observaciones de las Partes I y II dentro de un marco de estudios rituales. También integra los resultados del trabajo de campo en un marco teórico cuyos elementos abordan cuestiones paralelas entre la etnomusicología y los estudios rituales en su aplicación a la música y el ritual. Por último, la Parte III integra ambos campos en un único marco teórico que denomino "espiral ritual".

La teoría tiene dos objetivos básicos. El primero es conciliar las teorías actualmente contradictorias dentro de los estudios rituales. Los dos extremos plantean estas teorías opuestas: (a) que el ritual es esencial mientras que el mito no lo es, o (b) que el mito es esencial y el ritual superfluo. Lo que está en juego es si el ritual puede entenderse mejor a través de interpretaciones sociales que enfatizan la importancia del discurso, el símbolo y el significado (y, por tanto, la importancia del mito), o si debemos examinar el cuerpo humano, su sistema nervioso y sus comportamientos

para comprender el ritual y, desde esa perspectiva, hacer de la propia experiencia ritual el centro de la investigación. Entre esos dos extremos, el espectro de posiciones teóricas

dentro de las humanidades, desde el positivismo hasta el construccionismo social, está contenida en forma de semilla dentro de la relación mito-ritual.

El segundo objetivo de mi teoría ritual es proporcionar una herramienta teórica útil con la que el investigador de campo pueda enfrentarse a la plétora de prácticas rituales que dieron lugar a la plétora de teorías contradictorias en primer lugar.

El resto de esta Introducción resume el desarrollo de la tesis, capítulo por capítulo.

Parte I visión de conjunto-La romería de El Rocío: morfología musical y ritual como cultura popular

El capítulo 2 comienza describiendo las diferencias entre la romería andaluza y otras peregrinaciones. La distinción más importante -que se trata de una peregrinación procesional especializada en un modo emocional particular- subyace en la mayor parte del trabajo de esta disertación. El capítulo presenta los antecedentes históricos de la peregrinación procesional del Rocío, incluyendo consideraciones sobre la procesión como forma ritual en sí misma. Este capítulo también introduce el papel clave que la liminalidad de la peregrinación, como proponen Victor y Edith Turner ([1978] 1995, 1-39), juega dentro de la peregrinación procesional y extiende ese concepto más allá de su aplicación social a las de lo territorial y lo emocional. El capítulo también presenta la procesión alegórica como recurso literario y cómo puede proporcionar pistas sobre los orígenes y propósitos de la procesión ritual.

El capítulo 3 introduce al lector en la configuración específica de las procesiones del Rocío tal y como yo las viví y observé: los sonidos, la pompa, los objetos y símbolos centrales y, lo que es más importante, el "elenco de personajes".

Desvelo

que las procesiones del Rocío son fundamentalmente coros cantados en movimiento. El rasgo fenomenológico central de las procesiones rocieras, como ya se ha dicho, es que muestran sistemáticamente una única emoción focalizada. Establecer la procesión como un coro en movimiento, y la modalidad emocional especializada como su intención manifiesta, constituye los primeros pasos hacia mi concepto de "sintonía emocional" y puede ser la realización más significativa de este trabajo en términos de estudios rituales y trabajo de campo etnomusicológico.

Además, las procesiones del Rocío son también coherentes con las observaciones de Turner sobre su concepto de *communitas* y peregrinación en general (ibid.). Sin embargo, yo explico la presencia de *communitas* desde un punto de vista algo diferente: como una condición por defecto que surge como resultado de la búsqueda de la experiencia religiosa. Más aún, sugiero que la presencia de *communitas* funciona como un componente esencial de cómo la peregrinación de El Rocío consigue generar cultura popular como cultura religiosa.

El capítulo 4 es una indagación en la música y la historia de la figura del Tamborilero, el misterioso tañedor de tambor y flauta que camina delante de la imagen o estandarte de la Virgen del Rocío. Las evidencias históricas lo vinculan a un posible pasado ritual que recuerda en cierto modo a un papel de tipo chamán y/o sacerdote. La tradición, o tradiciones, parecen haberse extendido por toda Europa Occidental en una época, y también parece haber traspasado todas las fronteras sociales, desde el errante marginado hasta la figura musical principal en las cortes aristocráticas y eclesiásticas. Sacar a la luz el posible significado del Tamborilero puede ser el segundo aspecto más importante de esta obra en términos de etnomusicología histórica.

El capítulo 5 presenta la música del coro, es decir, la música de la procesión. Trata cada una de las formas musicales del Rocío actual desde un enfoque tanto histórico como etnomusicológico. El aspecto más importante de este capítulo es el examen de un posible camino de morfología entre la música, el ritual y las emociones, que proporciona un elemento clave para el desarrollo del componente musical de mi teoría de las relaciones rituales.

Con "morfología" me refiero a algo que superficialmente se parece al estudio dentro de la lingüística de cómo se producen los cambios dentro de una lengua (o de una lengua a otra), pero que en realidad se parece más al uso biológico del término como estudio de los cambios estructurales subyacentes que experimentan los organismos en respuesta a la experiencia. Digo esto porque el primer uso rastrea las respuestas estructurales lingüísticas a los cambios de significado, mientras que los cambios biológicos responden a la experiencia, que a su vez da lugar a nuevas experiencias, como medio de adaptación. Mientras que puede argumentarse que un cambio en la lingüística potencia la adaptación, el cambio en la lengua responde a una adaptación que ya ha tenido lugar, mientras que un cambio en el comportamiento es en sí mismo un agente adaptativo.

Comparo la conocida morfología de la forma musical de los fandangos con un proceso similar que observé en las sevillanas rocieras, el principal género musical del actual Rocío.

La observación de que la música de peregrinación es música popular en Andalucía se considera brevemente como un legado histórico que puede haber sido común en el pasado. También señalo ejemplos concretos en la actualidad que sugieren que la música de romería puede seguir desempeñando un papel importante

en la música popular de todo el mundo.

En el **capítulo 6** revelo que aunque las procesiones oficiales o, como yo las llamo, las procesiones formales son un ingrediente esencial en el proceso de estructuración emocional, no son sin embargo, al menos en el Rocío, donde tiene lugar el trabajo más fundamental de la morfología musical.

Los cambios en la forma musical que explico en los capítulos 5 y 6 son respuestas de comportamiento musical a las prácticas rituales. Sin embargo, dado que los rituales considerados son en gran medida prácticas rituales musicales para empezar, lo que estos cambios en la forma constituyen en realidad son cambios en el comportamiento. Argumentaré que la morfología de las formas musicales dentro de las prácticas rituales rocieras amplía el "repertorio" emocional y, en ese proceso, enriquece y expande la experiencia de la peregrinación. Sin embargo, como señalaré, aquellos rituales en los que se producen los cambios más fundamentales en El Rocío no tienen un estatus oficial real en el conjunto de la peregrinación. Lo significativo de esto es que estos rituales no tienen ningún contenido mitológico. Son prácticas de comportamiento puramente musicales.

En el capítulo 6 presento la familia de formas andaluzas llamadas *palos* y su exponente ritual informal, la *juerga* (*cuyo* equivalente más cercano en español es "jam session"). Es en estos lugares donde tiene lugar gran parte de la morfología emocional y musical que posteriormente se formaliza en las procesiones. En el capítulo final de esta tesis, propongo que estas prácticas pueden considerarse descendientes de una temprana actividad proto-musical y proto-ritual, caracterizada puramente por la interpretación musical como creación sonora organizada y comunitaria. Esta actividad asume dos formas básicas: el movimiento comunal organizado (procesión o peregrinación) y la estación (descanso o acampada), que a su

vez tienen sus raíces en

comportamientos etológicos (actividades rituales estudiadas como potencialmente evolucionadas a partir de, o análogas a, ciertos comportamientos rituales animales).

En el **capítulo 7**, presento tres ensayos breves. En el primero, "Universidad de Juerga", presento algunos datos preliminares obtenidos de grabaciones mías relacionadas con el arrastre rítmico comunitario. Por "arrastre" entiendo el uso que Björn Merker hace del término:

El pulso musical incrustado en toda la música medida es lo que nos permite dar golpecitos o palmadas al ritmo de una pieza musical. Fraisse (1982: 154) señaló una peculiaridad en este comportamiento, a saber, que mientras que en la mayoría de los comportamientos una respuesta sigue a un estímulo, aquí la respuesta se hace coincidir con el estímulo...El fenómeno es de entrainment, y en este contexto la utilidad funcional de un timegiver de ritmo uniforme es inmediatamente evidente: nos permite predecir dónde va a caer el siguiente compás y sincronizar así nuestro comportamiento con el del pulso...el pulso musical es un dispositivo cardinal para coordinar el comportamiento de esos individuos (Merker 2000, 316).

Aunque estoy utilizando su definición declarada de la palabra como respuesta predictiva a un estímulo por parte de un individuo o un grupo, también haré hincapié en la observación de que estas respuestas pueden interiorizarse de tal modo que constituyan una respuesta conductual, como un recuerdo, que puede alcanzar un grado preciso, como demuestran los Rocieros Andaluces.

El segundo ensayo, "Palmas", aborda el tema del aprendizaje musical en el Rocío como representativo del aprendizaje musical en toda Andalucía y constituye un ejemplo primordial de cómo la individualidad puede surgir de las prácticas comunales.

El tercer ensayo, "La canción íntima", puede considerarse una metáfora de mi teoría en desarrollo sobre la sintonía emocional y la morfología emocional dentro de un entorno ritual que, no obstante, sirve finalmente como material para la experiencia

desplazamiento en la sociedad andaluza en general y más allá a través del símbolo del desapego.

Parte II - La semiótica del caos emocional

La segunda trayectoria de esta tesis consiste en identificar el movimiento constante dentro de un sistema ritual, de lo experiencial a lo simbólico, que puede verse como un proceso semiótico de experiencia y representación como dos corrientes dentro del mismo fenómeno: desplazamiento experiencial (o proceso de simbolización) y reintegración experiencial. El proceso, tal y como se muestra en las viñetas iniciales, puede verse como una tasa continua de intercambio dentro de las relaciones entre símbolo y experiencia, tal y como se manifiestan dentro de cada ritual, incluida la Misa. La Parte II comienza con el ritual de la Misa (Capítulo 8), continúa con la peregrinación procesional musical, de la que el bautismo y el cruce del río fueron sólo un ejemplo (Capítulo 7), y culmina con el ritual final de El Rocío, la procesión de la *Salida* (Capítulo 9).

En el **capítulo 8** exploro la Misa como un ritual de profundo significado simbólico que, sin embargo, debe apuntar fuera de sí mismo para la realización de ese significado. En este capítulo introduzco mi concepto de defecto experiencial ritual: lo que se experimenta dentro de un ritual independientemente de su intención simbólica.

En el **capítulo 9** sigo la trayectoria simbólica tal y como se manifiesta dentro de la peregrinación procesional desde el momento en que abandona los límites estructurales de la misa e inicia su viaje hacia el "bosque" liminal. Es en la procesión donde la brecha semiótica entre el signo y el objeto comienza a cerrarse

dramáticamente a medida que el símbolo y el objeto se unen.

la experiencia comienza a converger. El primer paso en esa convergencia es la procesión emocional especializada: el coro en movimiento.

Un elemento clave (al menos en el sistema andaluz) de lo que he observado como una morfología continua de emociones, música y ritual, es la presión de las emociones hacia lo caótico. En este caso, tal y como se presenta en el tercer acontecimiento, el modo emocional específico de glorificación que había caracterizado la peregrinación procesional del Rocío hasta entonces, se "deconstruye" en un sentido real en un estado de caos virtual tanto físico como emocional. Los observadores anteriores se han percatado de estos momentos caóticos, pero les han prestado poca atención, salvo de pasada. Basándome en las pruebas presentadas en el Capítulo 9 y en las ideas teóricas desarrolladas a partir de entonces en este trabajo, creo que el elemento de lo caótico es crítico en la continuación y evolución del sistema ritual andalusí en su conjunto.

Resumen de la Parte III: Hacia una teoría de las relaciones rituales

En la Parte III integro las experiencias y observaciones del trabajo de campo en el contexto más amplio de los estudios rituales y la etnomusicología, pero limito esas consideraciones etnomusicológicas a la relación específica entre la música, las emociones y el ritual. Concluye con un modelo teórico de las relaciones rituales que denomino "teoría de la espiral ritual". La Parte III amplía el enfoque teórico de la Parte II hacia el desarrollo de una teoría de los sistemas rituales que pueda aplicarse transculturalmente y también establece los parámetros o cómo puede hacerse sin tropezar con las mismas contradicciones que han acosado a los estudios rituales desde el principio.

Un concepto que desarrollo a lo largo de la tesis es el de congruencia.

Parece haber una congruencia definida, aunque no del todo cuantificable, entre la

elementos de un sistema ritual -el ritual, la música y los estados fenomenológicos-, especialmente cuando los estados emocionales cambian juntos de un ritual a otro y de forma directamente proporcional. Propongo que el intercambio que determina la tasa de cambio proporcional entre esos elementos es un factor de cambio en la relación entre experiencia y representación -lo que yo llamo desplazamiento experiencial hacia la simbolización- y su reverso.

Es cierto que los conceptos de experiencia y representación, así como la relación entre la actividad ritual y los estados emocionales, no son cuantificables. Sugiero, sin embargo, que *debe existir* una relación de influencias proporcionales, aunque no sean cuantificables. Al reconocer los parámetros generales dentro de los cuales deben operar entre sí, el investigador de rituales puede hacer ciertas predicciones sobre los rituales en relación con los demás dentro de un sistema que puede ser útil en el campo. Será una tarea de la Parte III formalizar tentativamente esta hipótesis de congruencia ritual elemental basada en las observaciones hechas en las Partes I y II y sugerir su veracidad y utilidad en la conclusión.

El capítulo 11 aborda el debate mito/ritual dentro de los estudios rituales (Bell 1997, 3) y propone que esta relación es un análogo del proceso de experiencia y representación. Tras una breve comparación de las escuelas que han surgido dentro de la historia de los estudios rituales, sugiero que lo que está en la raíz de las contradicciones teóricas dentro del campo puede verse como el producto de dos consideraciones: (1) cómo se posiciona filosóficamente el analista sobre la cuestión de la experiencia y la representación, y (2) cómo se posiciona filosóficamente el analista sobre la cuestión de la experiencia y la representación.

(2) qué tipo de rituales eligió el analista para su estudio. A continuación sugiero que un análisis

Para entender los estudios sobre rituales, hay que considerar cómo se aborda o se ignora el papel de la experiencia religiosa.

El capítulo 12 señala que existe una analogía dentro de la etnomusicología con la dicotomía mito/ritual de los estudios rituales que se manifiesta como el debate música/lenguaje. Sin embargo, mi interés no es en realidad la cuestión música/lenguaje en sí, sino hasta qué punto, dentro de un sistema ritual, la música funciona con capacidad lingüística como vehículo simbólico en comparación con su capacidad emotiva. En este sentido, mi interés se centra realmente en la relación entre música y ritual como análogo a la dicotomía entre mito y ritual. Lo que impulsa la investigación son las relaciones entre ritual, música y emoción analizadas en la Parte I, como estructura ritual, forma musical y sintonía emocional. Para ello, limito la etnomusicología a aquellos investigadores que se ocupan de la relación entre trance y música dentro de la experiencia ritual. Me refiero, entre otros, a la exploración de Judith Becker de las relaciones entre la música, el trance y las emociones (2005), a la que aplica algunas de las ideas del neurobiólogo y psicólogo Antonio Damasio (1999).

El trabajo de Nils Wallin introdujo el nuevo campo de la biomusicología, en el que teorizó que la emoción focalizada -como fenómeno neurobiológico posibilitado por el flujo tonal- vincula la música, las emociones y el aumento de la conciencia humana como co-elementos evolutivos (Wallin 1991). Basándome en su trabajo y en el de otros como Steven Friedson (1996), propongo que la morfología de la forma musical, como componente de la morfología ritual, refleja una morfología de la conciencia que, como mínimo, es una modificación de la conciencia cuando se considera como un "modo" distinto de conciencia. Los modos de conciencia no sólo

se generan

pero también formalizada en la procesión ritual que consta de un modo emocional y una forma musical concomitante.

Desde este punto de vista, la procesión puede verse como un ritual especializado en un determinado modo emocional o de conciencia. Como proposición tentativa final, sugiero que el modo musical (tanto melódico como rítmico), puede haber evolucionado a partir de la procesión ritual como una tecnología abstraída desligada de su relación ritual, y que además, la procesión ritual, como adaptación de comportamientos etológicos, puede haber desempeñado un papel esencial en el cultivo humano de estados emocionales y fenoménicos.

El capítulo 13 presenta mi teoría de la espiral ritual de las relaciones rituales. La teoría comienza situando la experiencia religiosa en el centro de lo que los sistemas rituales sagrados procesan a través de las distintas relaciones de experiencia y representación. La experiencia religiosa se presenta como una forma de autoconocimiento a la que se llega mediante la activación del sistema nervioso a su máxima capacidad, un estado que alcanza una especie de liminalidad del yo con el yo, y se inspira en algunos de los principios básicos de la neurofenomenología que se presentaron en el capítulo 11. En este capítulo propongo que una forma de abordar la experiencia religiosa es considerarla una forma de conciencia elevada.

A la vista de las relaciones teóricas que vinculan las emociones con la conciencia (presentadas en los Capítulos 11 y 12) y de mis propias percepciones (desarrolladas en las Partes I y II de esta obra), la base neurobiológica de las experiencias religiosas puede considerarse como variedades de intensificación emocional que incluyen, en su estado más extremo, un elemento de lo caótico. El estado caótico, aunque relativamente infrecuente, es, sin embargo, un elemento clave

de la experiencia religiosa.

elemento en la perpetuación del sistema ritual. Sostengo que la activación del sistema nervioso como forma de automanipulación humana constituye el objetivo primordial de los sistemas rituales sagrados.

También sostengo que la activación de una experiencia religiosa no es, paradójicamente, el objetivo de la mayoría de los rituales del sistema. Mi teoría semiótica de las relaciones rituales aborda este fenómeno: el relativo desplazamiento de la experiencia religiosa hacia diversos grados de simbolización. El proceso de simbolización, y la reintegración de lo simbólico en la experiencia, es un aspecto importante de cómo los sistemas rituales generan cultura.

En el capítulo final, el 14, propongo que el concepto de "sintonización" ritual del sistema nervioso presentado por el estructuralismo biogenético (en el capítulo 11) y la relación entre la conciencia y las emociones, especialmente en su relación con la música y el trance (introducida en el capítulo 12), pueden considerarse variaciones de un proceso general de "sintonización emocional", basado en mis observaciones presentadas en las partes I y II de esta obra. En este sentido, sugiero provisionalmente que las variedades de la experiencia religiosa podrían considerarse estados emocionales intensificados y que estos estados son, al menos en parte, el resultado de siglos de rituales humanos. La diferenciación emocional, o evolución, puede verse como un aumento de la conciencia, o de los "modos" de conciencia.

El trabajo de Nils Wallin sugiere claramente que el cultivo de estos estados emocionales como repertorio de emociones puede haber sido una fuerza clave detrás del aumento de la capacidad cerebral humana (Wallin 1991, xviii-xix, 483-485). Como complemento de sus ideas, sugiero que el ritual musical -quizá el primer ritual humano que surgió de la historia de la humanidad- es una de las principales causas

de la pérdida de la capacidad cerebral.

comportamientos etológicos-comprendían los primeros sistemas rituales, como un repertorio de rituales musicales que invocaban estados emocionales específicos a través de estructuras musicales interiorizadas. Estos rituales comunitarios pueden haber desempeñado un papel clave en la evolución de la cultura humana y en la aparición de la autoconciencia individual a partir de la práctica ritual comunitaria.

Capítulo 2: Antecedentes de la Procesión Peregrinación

El descubrimiento de la procesión religiosa fue para este investigador uno de los resultados más importantes del trabajo de campo de la tesis. Como queda claro en el Preludio, las procesiones son la característica más importante de El Rocío. Darle cuenta de su potencia como ritual fue algo que me llamó la atención inmediatamente después de participar en mi primera procesión, pero investigar sus antecedentes históricos también ha sido esclarecedor.

Sin embargo, la procesión religiosa ya no se cultiva en Europa Occidental ni en Estados Unidos en un grado significativo. Además, existe poca literatura que trate de las procesiones como una forma de actividad ritual social en sí misma. Lo que sigue es una introducción al Rocío que hace hincapié en el aspecto de peregrinación procesional. Incluye algunos antecedentes históricos esenciales, un examen de cómo las procesiones funcionan desde dentro como vehículos de generación cultural así como de exhibición social y, por último, una breve mirada a las posibles raíces etológicas de la procesión ritual y cómo la procesión en sí, como forma ritual, puede haber desempeñado algún papel en la evolución humana.¹ En todos los aspectos del estudio, desde las procesiones del Rocío en particular, hasta sus posibles relaciones teóricas con la etología, el componente musical resulta ser no periférico sino central.

La romería andaluza: Romería de tiempo, forma y modalidad emocional específicas

Existen varias diferencias importantes entre una romería andaluza, como la del Rocío, y la mayoría de las demás peregrinaciones católicas de Europa Occidental. Para empezar, la romería se realiza según una fecha concreta del calendario de importancia para el objeto de peregrinación, mientras que otras peregrinaciones - como las de Fátima, Santiago, Roma o Jerusalén- pueden realizarse en cualquier momento (Coleman 2004; Turner [1978] 1995).

Además, para asistir a una romería, al menos en Andalucía, hay que ser miembro de una organización reconocida llamada *Hermandad*, cuyo único fin es realizar la peregrinación. Ciertas ceremonias a lo largo de la ruta de peregrinación suelen ser expresiones de las relaciones entre estas organizaciones. Las Hermandades tienen una importancia central en las romerías de Andalucía y han sido objeto de estudios antropológicos (Moreno Navarro 1974, Burgos 1977, y Llorden y Souvirón 1969). Las Hermandades de las romerías son una contrapartida a las cofradías de las procesiones de Semana Santa. Lo que es más importante que el lector entienda sobre las Hermandades y *cofradías*, en relación con esta tesis, es que ambas son organizaciones laicas con una larga e importante historia en toda Andalucía. Pero estas organizaciones nunca han contado con el apoyo de la jerarquía eclesiástica ni de las autoridades civiles y, a lo largo del tiempo, han entrado en conflicto con las autoridades laicas y eclesiásticas.² En general, sin embargo, ambas organizaciones han sido aprobadas por las autoridades y han constituido entidades sociales de gran importancia por sí mismas y por muy diversos motivos (véanse "1932" y "1956" en el Ap. A;

Trujillo Priego 1995, 283-285; Gónzales Cruz 2002, 17-28; y Moreno Navarro 1974, que trata exclusivamente de las Hermandades). La mayoría de las peregrinaciones son emprendidas por individuos o pequeños grupos que deciden el momento de acudir y, a continuación, eligen la ruta y el tiempo que piensan emplear en llegar, así como el tiempo que permanecerán una vez que lleguen al lugar.

Una tercera diferencia entre la romería y la mayoría de las demás peregrinaciones es que las romerías andaluzas se realizan como procesiones prolongadas. Comienzan en el momento en que los peregrinos terminan su misa de inicio y parten de su ciudad, pueblo, aldea o barrio, hasta que regresan. Toda la Hermandad, ya sea una pequeña hermandad de menos de unos cientos de personas, o una gran congregación -como la Hermandad de Huelva, compuesta por varios miles de miembros- sale en procesión. Obviamente, las romerías no son actos solitarios o tranquilos como la mayoría de los tipos de peregrinaciones occidentales. Son elaborados rituales llenos de música, baile y ceremonia. He comprobado que la romería puede durar sólo un día, como la romería local de un pueblo que celebra a su patrón, o consumir varias semanas, como las romerías regionales, como las del Rocío, que atraen a gente de toda España y más allá.

La cuarta diferencia importante entre una romería andaluza y la mayoría de las demás romerías es el cultivo deliberado de un elenco emocional, o modalidad emocional, a través de la exteriorización emocional.³ La esencia de la romería andaluza es la modalidad emocional "*de Gloria*": Glorificación a través de la expresión gozosa y la adoración. Por ello, las Hermandades que se organizan para las distintas romerías se denominan *de Gloria*. Es importante a la hora de considerar

la modalidad emocional de la romería para contrastarla con la modalidad emocional *de Penitencia* ("de penitencia" o "penitencial"), la modalidad predominante en las procesiones de la Semana Santa andaluza. En ambos casos, el vehículo principal para el cultivo de estas modalidades emocionales es la práctica de la exteriorización emocional dentro de los rituales procesionales. Ambas modalidades hacen uso de expresiones musicales intensas, imaginería barroca y prácticas rituales exhaustivas (en términos de duración y resistencia). La oración silenciosa e introspectiva simplemente no es un componente ritual de estos eventos en particular, aunque puede ocurrir como resultado de las prácticas exteriorizadas (es decir, la participación en cualquiera de las dos modalidades procesionales puede inspirar a una persona a dedicar tiempo a la meditación y al retiro silencioso, aunque éstas no son prácticas dentro de las procesiones). El tipo de peregrinación sin romería no tiene un tinte emocional particular e incluso puede confundirse con una forma de turismo (Eade y Sallnow 2000, xvi-xx). El carácter penitencial, glorificador, místico o incluso rogativo (respuesta a una crisis vital) lo determina el individuo o el grupo que peregrina. Pero la peregrinación en sí no tendrá un matiz emocional que sea cultivado específicamente por todos los peregrinos (Turner [1978] 1995; Coleman y Eade 2004; Eade y Sallnow 2000).

Existe una sofisticación en cuanto a cómo se cultivan estas modalidades emocionales que, en mi opinión, no ha sido debidamente comprendida por los antropólogos. Las romerías no sólo cultivan y construyen emociones -como la "alegría"- como un aspecto de la glorificación, sino que también *deconstruyen* tales emociones (como se presenta en el Preludio y se desarrollará en la Parte II). El modo emocional *de Gloria* se lleva al límite dentro de los límites de un "caos controlado"

(término utilizado por los *Rocíeros*)

) durante la procesión final del Rocío llamada "*La Salida*" (véase el capítulo 9).

Propongo que es esta constante presión contra los límites emocionales -al tiempo que se cultiva y exterioriza el contenido emocional interior- lo que contribuye a un proceso de desarrollo emocional que da como resultado la creación de una "alegría madura" (por ejemplo, una emoción que nunca se degrada a lo "feliz de bofetada" o a lo trivial). Es una glorificación que abarca los dos aspectos de la palabra "awe" (sobrecogimiento) tal y como se expresa en sus dos variantes inglesas: *awesome* y *awful*. Su paradójica relación es un acertado paralelismo con el "caos controlado" o incluso la alegría caótica de la romería.

Del mismo modo, en la Semana Santa se produce esta misma penetración y expansión de los límites emocionales. Las emociones de dolor y de introspección confesional evitan convertirse simplemente en morosas y lastimosas mediante exteriorizaciones emocionales de gran carga que son deliberadamente conducidas hacia lo caótico. Ese caos se denomina "salvajismo sublime" en el pueblo de Priego (Briones Gómez 1999, 99-101), y también he sido testigo de expresiones similares en varias ocasiones durante las procesiones de Semana Santa tanto en Granada como en Sevilla.⁴ Tentativamente estoy llamando a esta práctica *estructuración emocional*: una práctica ritual que utiliza la generación de emociones altamente cargadas, la exteriorización de estas emociones, y su estructuración en comportamientos rituales y musicales. También propongo que el objetivo de estas prácticas es lograr una especie de *sintonía emocional* que se traduzca en un comportamiento estético entre los participantes. Profundizaré en estos conceptos a medida que avance el trabajo.

El coro rociero, o la procesión en sí, se asemeja mucho a los relatos de las procesiones dionisiacas, o "procesión de los sátiros", como la llamó Nietzsche

[[1886]

1967, 56). Me refiero a Nietzsche porque se le ha pasado por alto como estudioso del ritual y, especialmente, de la relación entre música, ritual y transformación humana autodirigida. Su análisis de los ritos dionisiacos en *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* ([1886] 1967) sugiere que los sátiros mitad animales mitad humanos de las procesiones no son meramente humanos que avanzan hacia su yo animal, sino igualmente el humano animal que se esfuerza por superar sus limitaciones.

Las similitudes entre las procesiones del Rocío y los ritos dionisiacos son especialmente evidentes en cuanto a la configuración física: un coro cantando en procesión y a menudo dirigido por un solo músico que se acompaña a sí mismo (Stolba 1990, 11). También hay que considerar los actos caóticos finales, aunque el caos del coro rociero no es tan exagerado como algunos relatos de las procesiones dionisiacas (Otto 1965, 103, 120, 189; Daniélou [1984] 1992, 37, 164-165). Los Rocieros buscan no sólo la expresión altamente emocional de la "glorificación", sino también algo cercano a lo que Nietzsche denominó el impulso que busca experimentar la "paradoja que yace en el corazón del mundo" ([1886] 1967, 58). Vemos ecos de este impulso hacia lo caótico en el Rocío en frases como el "caos controlado" y el "salvajismo sublime" antes mencionadas. Lynn Matluck Brooks, en *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age* (1988), señala las mismas tendencias de las procesiones en la Sevilla del siglo XVI a convertirse en algo caótico, al menos a los ojos de las autoridades (60-64, 122), y Allen Josephs, en *The White Walls of Spain* (1978, 101-131), relata cómo históricamente hay testimonios de esta práctica por parte de observadores externos que se remontan siglos atrás.

Pero también podemos *experimentar* lo caótico de forma inmediata, ya que es un elemento prominente e integral dentro de las prácticas rituales del Rocío. La sintonía emocional (como la estoy llamando) y su componente caótico dentro de los rituales es en gran medida, también como sugirió Nietzsche ([1886] 1967, 62-63), un impulso autodirigido que surge del interior de la población. Las instancias caóticas que se dan dentro de estas procesiones, como se demostrará en el capítulo 9, no son en absoluto objetivos buscados por la jerarquía eclesiástica. Las procesiones de romería, al igual que las de Semana Santa, son fenómenos populares que surgen de la población en general. Mi investigación indica que incluyen a miembros proporcionales de todo el espectro social y, como también ha señalado Allen Josephs (1978, 17-21), sus raíces se encuentran en lo más profundo del pasado cultural andaluz.

Trasfondo mitológico de la imagen en relación con la romería

El Rocío es una peregrinación devocional a una imagen específica de la Virgen María, llamada *La Virgen del Rocío*. La imagen forma parte de lo que Victor Turner identificó como el "Ciclo del Pastor" ([1978] 1995, 41-42), una serie de leyendas en torno al milagroso descubrimiento de estatuas de la Virgen, siglos después de haber sido ocultadas del avance moro en Iberia a partir del año 711. Las leyendas solían referirse a un remoto desierto, un pastor errante (o, con menos frecuencia, un cazador) y algún tipo de guía sobrenatural; de ahí lo de "ciclo del pastor". Por ciclo se entiende no sólo que hay un grupo de mitos, o leyendas, como se les suele llamar, sino que dentro de cada mito hay patrones recurrentes: (a) un cazador o pastor encuentra una imagen de la Virgen María en alguna localidad remota

(b) la persona

intenta llevarse la imagen consigo, pero resulta imposible por una u otra razón (c) queda claro que el lugar donde se encontró la imagen es donde debe permanecer y donde debe tener lugar la veneración. (d) El lugar exacto y sus alrededores se consideran sagrados.

La *Leyenda* del Rocío, al menos en su forma oficial escrita, fue presentada en 1758 por la Hermandad de Almonte (véase la traducción en el Ap. A), pequeña ciudad de la provincia de Huelva, la más occidental de Andalucía (véase el mapa en el Ap. A).

B)-que reclaman a la Virgen del Rocío como patrona (Trujillo Priego 1995, Cantero 1996, Taillefert 1997). Para entonces, sin embargo, la romería contaba ya con al menos trescientos años de antigüedad. Aunque han surgido versiones ligeramente diferentes en cuanto a los detalles de la leyenda, todas coinciden en los rasgos generales de la historia (ibid).

La celebración de esta Virgen en concreto ha sufrido diversos cambios - incluyendo la fecha del acontecimiento, sus vestiduras, símbolos e incluso su nombre- y sigue habiendo ligeros cambios incluso en la actualidad (en el Apéndice A se ofrece una versión completa de la leyenda, seguida de una cronología de los principales acontecimientos hasta la actualidad). En la actualidad, la celebración de la *Virgen del Rocío* tiene lugar 50 días después de Pascua, el lunes de Pentecostés, según el calendario eclesiástico. Las fechas pueden variar de un año a otro en un intervalo de dos semanas, pero la celebración suele tener lugar entre la última semana de mayo y la primera de junio. Los nombres de la Virgen -*La Blanca Paloma* y la *Virgen del Rocío*- son extremadamente esotéricos y la relacionan directamente con el Espíritu Santo a través de metáforas comunes dentro del catolicismo. La profunda

iconografía y simbología de esta Virgen merecen un estudio aparte. Sin embargo, lo que resulta evidente

desde el punto de vista del observador participante en los rituales es que los símbolos esotéricos que se han ido acumulando a lo largo de los siglos sirven a diferentes propósitos en diferentes momentos (véase el Apéndice A, Leyenda y cronología), pero tienden a surgir al hilo de la práctica ritual. Por ejemplo, hay una salamandra decorativa en el manto de la Virgen que probablemente se añadió en el siglo XVI (Ríos González 1978, 16). No existen prácticas rituales relacionadas con esta salamandra. Tampoco hay referencias a ella en ninguna oración o letra. Sin embargo, si se examinan los tratados medievales de alquimia, el simbolismo es claro: las salamandras hacen referencia a las "lenguas de fuego" del Nuevo Testamento asociadas al descenso del Espíritu Santo durante Pentecostés (Roob 1997, 488). La adición puede haber sido por cualquier número de razones, pero lo que está claro es que en las prácticas rituales actuales de la romería, el símbolo de la salamandra no juega ningún papel evidente. Y es sólo uno de los muchos símbolos que componen la imagen de la *Virgen del Rocío*, y cada uno de ellos podría justificar su propio comentario.

Sin embargo, estos símbolos manifiestos pueden crear el mismo tipo de confusión que los símbolos involuntarios: los marcadores sociales actuales de clase, identidad y poder que preocupan a tantos antropólogos sociales. Pero los símbolos sociales son aún más fáciles de confundir y malinterpretar, como demostrará este trabajo en las Partes I y II. Sin embargo, los ejemplos de la salamandra y otros símbolos similares apoyan un tema subyacente en este trabajo: Debemos tener cuidado al asignar significado a los símbolos dentro de un ritual antes de haber experimentado el ritual. Estudiar los símbolos independientemente del ritual, para incluir mitologías asociadas, puede llevar a muchas conclusiones erróneas. Si se tiene

en cuenta que la culminación de la romería tiene lugar el *Lunes de Pentecostés*, que la Virgen sale en una procesión llamada *La*

Salida, y que uno de sus nombres es *La Blanca Paloma*, la conexión deliberada entre la romería, María y el Espíritu Santo se hace obvia. Sin embargo, si uno participa en el ritual, resulta igualmente obvio que los aspectos centrales de la romería son la adoración emocional a María y el poder experiencial total de la peregrinación. Las interpretaciones doctrinales o esotéricas de la Virgen, reflejadas en la simbología en constante evolución, quedan en un segundo plano. El propio Rocío es un ejemplo de la facilidad con la que se pueden cometer estos errores, ya que hay muchos símbolos, como el de la salamandra, que si se enfocan como objeto a través del cual interpretar la romería, llevarían a enfatizar ideas arcaicas que ya no forman parte de las prácticas actuales. Más importante aún, aunque las explicaciones doctrinales puedan ser significativas en otras circunstancias (como la escritura de un libro *sobre* el Rocío), no son centrales para el Rocío en su interpretación real. Este punto se aclarará en la Parte II, donde se analizan los propios rituales. La relación teórica entre el mito y el ritual, como expresiones del proceso semiótico de la experiencia y la representación, es una cuestión central dentro de los estudios rituales, y se explorará más a fondo en la Parte III de este trabajo.

La tierra y su mitología: Un paraíso en los bordes liminales para la curación a través de la glorificación emocional

La actual aldea de El Rocío -donde se conserva la imagen en una hermosa ermita completamente reformada entre los años 1963-1969 (Trujillo Priego 1995, 363; Taillefert 2002, 43-48)- está situada en las sabanas que conforman el delta general del río Guadalquivir, que desemboca en el océano Atlántico frente a la costa occidental.

costa de Andalucía (véanse los mapas del Apéndice B). La zona se denomina "*El Coto de la Doñana*", una tierra que tiene una larga historia de ser un territorio salvaje y marginal (Taillefert 2002, 15-25; Trujillo Priego 1995, 31-34; Muñoz 2003, 23-27), un coto de caza medieval de reyes (Trujillo Priego 1995, 32; Taillefert 2002, 16; Muñoz 2003, 38), y criadero de caballos (Muñoz 2003, 23-43). Hoy es parque nacional protegido (Muñoz 2003, 97-100; Trujillo Priego 1995, 59) y objeto de peregrinación.

Los lugareños dicen que el nombre de *La Doñana* es una contracción de *Doña Ana* ("Señora Ana") atribuido a cierta duquesa, esposa de un duque de Sidona del siglo XV que poseía las tierras y apoyaba la veneración de la Virgen (Taillefert 2002, 26; Trujillo Priego 1995, 35). Al parecer, la duquesa murió recluida en un palacete construido en el bosque (que se encuentra a lo largo del camino de la romería; véase "Jueves" en el Apéndice B). Pero la relación entre el nombre y específicamente a qué tierras se supone que se aplicaba ha sido discutida y sigue siendo incierta (Murphy 1997, 169-183).

Un río que atraviesa las sabanas se llamaba *La Madre de las Marismas* (Burgos 1974, i) y las inmediaciones del Rocío se llamaban *Las Rocinas* (Taillefert 2002, 21, 51; Trujillo Priego 1995, 33; Reales 2004, 9; et al). En el siglo XV, la zona también se llamaba *Madre de las Marismas* o simplemente *Madre* ("*Madre Patria*"), quizá en referencia al río (Taillefert 2002, 21).

No estoy seguro de que la relación entre una duquesa y el nombre de la tierra celebrada durante El Rocío sea especialmente relevante. La contracción de Doña Ana a

La Doñana parece insuficiente si tenemos en cuenta que la propia tierra se llama "La Doñana". Una mejor traducción podría ser "Tierra de la Señora", ya que la palabra Doña significa "Señora", y el sufijo "ana" puede significar "de" o "desde", como en la palabra *Malagueña*, que significa una canción, o una mujer, de la ciudad de Málaga. El nombre "La Doñana" puede significar fácilmente "La Tierra de (o perteneciente a) la Señora", o "La Tierra de la Señora Ana", lo que seguiría relacionándose con María al referirse a su madre "Ana" o, en hebreo, "Hannah" (Nuevo Adviento, "Santa Ana"). Esta es una referencia mucho más probable, sobre todo teniendo en cuenta que la "Inmaculada Concepción" de María se refiere en realidad a su madre Santa Ana (Nuevo Adviento, "Inmaculada Concepción"). Esta doctrina oficial de la Iglesia es una proclamación reciente emitida en 1854 (Nuevo Adviento, "Doctrina"), pero no obstante era "extraoficialmente" la práctica en Andalucía desde mucho antes de 1653, donde la encontramos en una de las primeras publicaciones oficiales reconociendo la relación entre el pueblo de Almonte y la Virgen que acabaría llamándose Virgen del Rocío: "En *el* nombre de la Santa *Trinidad*...y de Gloriosa Virgen *Santa* María de las Rocinas, *Madre de Dios concebida sin pecado original*". Observamos, en primer lugar, la evidente afirmación de lo que dos siglos más tarde se convertiría en doctrina católica oficial y, en segundo lugar, la idea de la Santísima Trinidad, que en muchos lugares del Mediterráneo católico adopta una forma femenina, como "*Maries sur la Mer*" ("*Marías* junto al mar" en el sur de Francia) o "*Triana*" ("*Tri-Ana*" o "Tres Inés" en Sevilla). El tema del concepto de "diosa triple" ha sido tratado extensamente por el difunto Robert Graves (1975, 383-408). Su trabajo mitológico se ha visto muy apoyado por la obra histórica de

Allen Josephs. Según Josephs (1983, 121-131), esta zona había sido lugar de muchas veneraciones precristianas anteriores, al igual que muchos otros santuarios marianos y lugares de peregrinación (Josephs 1983, 123; Turner [1978] 1995; Begg 1985; Calamari 2002).⁵ Sin embargo, como ya se ha dicho, si el analista indaga demasiado en los símbolos históricos, es fácil que se desvíe del "trabajo" actual de la peregrinación. No obstante, también hay que tener en cuenta que muchos conceptos que parecen persistir a lo largo de los siglos no lo hacen porque una historia o un mito se repitan una y otra vez, sino más bien porque hay rituales por debajo de los conceptos que los mantienen vivos (que se analizarán con más detalle en los capítulos 11-13). Las relaciones entre las numerosas peregrinaciones de la Virgen María, la Trinidad y el concepto de tierra sagrada no pueden descartarse. Las romerías son rituales que, de hecho, han mantenido intactas tales ideas y relaciones, como ejemplifica El Rocío. Pero que las romerías y otros rituales tengan elementos precristianos no los hace menos católicos. La romería del Rocío es sumamente católica en todos los sentidos, y el pueblo se siente plenamente católico. Lo que vamos a ver es cómo las romerías mantienen y siguen generando cultura católica, no al revés.

De interés para este estudio en lo que se refiere a la ubicación de los lugares de peregrinación del ciclo es reiterar que siempre se encuentran en lugares remotos que a menudo no son fácilmente accesibles (Josephs 1983, 133; Turner [1978] 1995, 3-8). Suelen ser sitios al margen de la civilización o de los territorios conocidos. Como se ha relatado anteriormente, las leyendas del Ciclo del Pastor incluyen el descubrimiento de una imagen de la Virgen. Y en cada leyenda, el lugar del descubrimiento adquiere tanta importancia como la propia imagen. Se trata de un motivo constante y de un aspecto esencial de las prácticas subsiguientes. Las

peregrinaciones son

generada por la insistencia de la Virgen en que el lugar concreto donde se encontró la imagen -o donde Ella apareció- y sus alrededores (*aldea*), debe ser el sitio donde se lleven a cabo los actos de veneración (De la Fuente [1879] en Turner [1978] 1995, 42). Esta insistencia se pone de manifiesto de diferentes maneras en las distintas leyendas. Pero también es coherente el hecho de que en cada leyenda el lugar preciso del descubrimiento debe considerarse tierra sagrada.

Por ejemplo, he aquí un resumen de los principales puntos contenidos en la narración de la Leyenda del Rocío, basado en la versión publicada por primera vez por la Hermandad de Almonte en 1758, bajo el título "*Regla Directiva Del Rocío* " y luego de nuevo en facsímil en 2003. Este autor la ha traducido íntegramente en el Apéndice A, con comentarios adicionales procedentes de diversas fuentes. Las citas siguientes son extractos del texto original:

1. Cómo Dios, en su providencia, permitió la conquista de la tierra por los sarracenos en el terrible siglo VIII (6).
2. Cuando los españoles huyeron del repentino avance de los sarracenos, escondieron las reliquias y estatuas en la naturaleza para que no fueran profanadas. Con el paso de los siglos cayeron en el olvido (6).
3. Con el avance de los cristianos, estatuas y reliquias resurgieron como "flores nunca antes tan apreciadas en esta tierra" (6)
4. Ocho de estas piezas llevan nombre, entre ellas la "Virgen de esta Hermandad de Almonte" (6).
5. Los españoles gozaban ahora de una libertad "inocente" tras la "limpieza" de Andalucía del yugo tiránico de los sarracenos "impuros" (6-7).
6. Dios creó entonces una "Casa de Refugio" y una "Piscina Mística" donde los españoles recién liberados pudieran ser limpiados de las enfermedades del espíritu y del cuerpo. También creó un árbol abundante a cuya sombra podrían encontrar "descanso de las luchas y trabajos del mundo" (7).

7. En este "paraíso" (entonces llamado *Las Rocinas*), se encontraba la estatua milagrosa de Santa María de las Rocinas, objeto de su devoción y de la que "no hay otra tan agradable a Jesucristo" (7).

Como aclara la introducción de la leyenda, los alrededores de lo que hoy es El Rocío son "una tierra para curar", un "paraíso" en el que puede tener lugar la curación de las "enfermedades del espíritu". Estas cualidades se atribuyen a la propia tierra, en conjunción con la estatua "milagrosa". Si participar en la peregrinación es ir a un lugar de curación, entonces está claro que la propia peregrinación tiene algún tipo de objetivo curativo, transformador y terapéutico. Esto no quiere decir que las curaciones "milagrosas" sean un componente prominente de El Rocío, pero sin embargo son una característica definida (Trujillo Priego 1995, 21-27).

Lo que es, en mi opinión, más significativo sobre la liminalidad territorial de los lugares de peregrinación, es cómo sirven de refuerzo físico a las otras fronteras liminales que son penetradas por las peregrinaciones en general y por las romerías de manera específica y dramática. El aspecto emocional de la romería es sin duda, desde la perspectiva de la actuación y la experiencia, su característica más destacada.

Los límites liminales entre las emociones pueden definirse como aquellas zonas de alta generación emocional en las que el pánico, la violencia, el miedo, el éxtasis, la alegría y el asombro (en los dos sentidos antes referidos) comienzan a descomponerse y a parecerse. Estos territorios emocionales liminales son el foco de la constante estructuración y deconstrucción de los estados emocionales, no sólo en El Rocío sino, como mi investigación me ha sugerido, en la práctica ritual andaluza en general. El "paraíso" en Andalucía, por tanto, no es necesariamente tranquilo.

Esta estructuración emocional es una poderosa herramienta cultural que con el tiempo crea una estética del comportamiento, a través de un proceso de lo que estoy llamando "sintonización emocional". Dicha sintonización es en sí misma el resultado continuo de la práctica que estoy llamando "estructuración (y desestructuración) emocional". Así pues, la liminalidad en varios niveles es un componente clave de la romería que incluye: la liminalidad del territorio (embarcarse físicamente en un viaje a un margen territorial), la liminalidad de las barreras sociales (*communitas*) y la penetración y expansión deliberadas de esas fronteras liminales que categorizan el paisaje emocional interior de cada uno (estructuración y sintonización emocional). Tenemos, pues, la liminalidad del entorno, de lo social y del cuerpo físico.

Liminalidad territorial y procesión como extensión de las teorías rituales de van Gennep

Es interesante observar que van Gennep basa sus teorías sobre la liminalidad y los ritos de paso en la liminalidad física de los territorios. El segundo capítulo de su influyente *Ritos de paso* (o "transición", como prefieren algunos traductores) se titula en realidad "El paso territorial" (van Gennep 1960, 15). En él señala los rituales que rodeaban el marcaje de los territorios y el paso de un territorio a otro. Estas fronteras, o *limina*, hacen algo más que separar grupos de personas; también demarcan la propia tierra en territorios con sus propios atributos sagrados y religiosos. Estas observaciones constituyen el punto de partida inicial de sus teorías sobre las transiciones rituales.

Van Gennep describe las zonas neutrales como formadas normalmente por

densos bosques, pantanos, tierras yermas o cumbres aisladas. Pero se puede observar que este tipo de paisajes también ocupan un lugar destacado en los lugares de peregrinación. El Rocío, por

se encuentra en un pantano, de ahí el título de *Virgen de las Marismas*. Del mismo modo, *Montserrat* y la *Virgen de la Cabeza* son dos de los lugares de peregrinación más importantes de España, y ambos están situados sobre promontorios extremadamente altos, rocosos y escarpados. Y la visión de Lourdes, en Francia, se produjo en una cueva en las profundidades de un bosque (observaciones personales).

La "marcha" militante y religiosa hacia las fronteras liminales

Van Gennep también habla de la marcación de territorios en los bordes liminales con diferentes tipos de objetos y construcciones arquitectónicas, como objetos fálicos, cabezas de animales muertos, grandes hitos de piedra y portales que son simplemente puertas abstraídas (van Gennep 1960, 15-16). Pero van Gennep no parece haber considerado el posible papel de las procesiones como medio para reclamar, marcar, mantener y cruzar fronteras, aunque sí habla de la relación entre palabras como "marchas", "marcas" y el título francés de *marqués* como nombres de fronteras y descripciones de cómo se llega a ellas y se mantienen (ibíd., 17-18). Los lugares liminales entre fronteras, las zonas neutrales, se reservaban a veces para los campos de batalla (ibíd., 16).

Estos conceptos tienen una relevancia especial para la peregrinación en Andalucía. En primer lugar, vemos la procesión como una estructura formalizada dentro de la cual los peregrinos pueden hacer las transiciones a través de fronteras liminales desde la tendencia de la misa a mostrar y reforzar el orden social vigente (véase el capítulo 8) a la *communitas* de las romerías y el anonimato de las procesiones de Semana Santa. Pero las procesiones de las romerías también pueden haber servido para *marcar los* límites territoriales bajo el patrocinio de deidades

concretas, en este caso marcando los territorios como *La*

Tierra *de* Santa María, en el límite de los territorios ocupados por los árabes durante la *Reconquista*.

La colocación de imágenes de la Virgen María en lugares clave de la frontera por parte de los españoles en su avance contra los musulmanes era un movimiento estratégico que transmitía el marcaje y la reivindicación del territorio (Taillefert 2002, 18-21; Pérez-Embid 2002, 233- 234, 323-336). Independientemente de la veracidad de la leyenda según la cual el rey Alfonso ordenó la construcción de una ermita con una Virgen en las inmediaciones de lo que hoy es El Rocío, la práctica de colocar Vírgenes estratégicamente para marcar el territorio y proteger las tierras tomadas era habitual, al igual que el ataque y la destrucción de estas imágenes por parte de los invasores musulmanes (Trujillo Priego 1995, 32-36; Taillefert 2002, 2).

Los españoles que avanzaban no se limitaban a colocar una iglesia, crear un puesto avanzado o estacionar una guarnición. Una xilografía del siglo XVI representa una romería a la *Virgen de la Cabeza* (la "Virgen del Promontorio"); esta romería fue la mayor de Andalucía hasta el siglo XIX, cuando la superó El Rocío. En esta xilografía, las procesiones se parecen notablemente a la procesión de la *Presentación* del actual El Rocío. Es más, se podría haber confundido fácilmente la representación, que adopta una gran perspectiva desde la distancia, con una procesión militar (véase la fig. 2-1).

Estoy sugiriendo que las procesiones militantes pueden haber formado parte de la estrategia general de mantener el territorio una vez tomado o reclamado por los monarcas cristianos. Es posible que las procesiones cumplieran el doble objetivo de marcar religiosamente la tierra (poniéndola bajo la protección de una Virgen) y afirmar la posesión de ese territorio (mediante la proclamación de una Virgen).

proyectando una presencia militar a sus enemigos a través de los bordes liminales). Lo religioso y lo militar pueden confundirse con facilidad (como ejemplifican mis propias experiencias, relatadas en el Preludio), especialmente en el seno de culturas teocráticas o semiteocráticas. La romería también podía servir para señalar qué territorios se habían cristianizado. Para ello, las procesiones habrían tenido que marchar por los bordes liminales que bordeaban aquellos territorios en poder de los musulmanes. Tal y como lo viví en El Rocío, la procesión militante y la procesión religiosa son fáciles de confundir, sobre todo por sus apariencias superficiales. La estrategia de lograr dos fines aparentemente opuestos, la experiencia religiosa y una proyección militante, es un posible aspecto interesante de la flexibilidad de la procesión ritual. Un legado de este doble uso lo sugiere la elección del tambor utilizado en todas las procesiones de Andalucía: el tambor militar de campaña (véase el capítulo 4, figuras 4-5, 4-6 y 4-16).

En otras partes del mundo, todavía pueden presenciarse prácticas similares. En Irlanda del Norte, por ejemplo, se denomina "temporada de desfiles" (Kirkland 2002, 12). Durante esta época, las procesiones que son superficialmente religiosas y definitivamente militantes (pero sin exhibición abierta de armas) desfilan o marchan hacia los bordes de los barrios disputados, a lo largo de ciertas zonas de "tierra de nadie", y a menudo penetran provocativamente en una zona disputada (ibíd., 13-15).

Del mismo modo, tanto los hindúes como los musulmanes de la India utilizan las procesiones religiosas para intimidar y afirmar el territorio y la presencia. A veces las procesiones se utilizan deliberadamente como estrategias de intimidación, pero otras veces provocan tensiones involuntariamente por el mero hecho de su presencia organizada y sustancial (van der Veer 1994, 1-17).



Figura 2-1 Romería de la Virgen de la Cabeza, litografía del siglo XVI "La Virgen del Promontorio" (Fotografía cortesía de la Real Cofradía Matrice: <http://www.virgen-de-la-cabeza.org>)

Esta idea no entra dentro de los límites de este documento, pero vale la pena mencionar que la flexibilidad de la procesión y su eficacia inmediata en la lucha contra el racismo, la discriminación y la xenofobia son factores que contribuyen a su

éxito.

mostrar y estructurar una intención centrada, parece tener sus raíces en la etología básica. Podemos ver muchas similitudes paralelas entre la intención y la formación de grupos en ejemplos como el coro sincronizado y la exhibición de ciertos primates (Mercker 2000, 315), el marcaje del territorio por parte de los primates acompañado de vocalizaciones (Ujhelyi 2000, 119), y la relación entre *la intencionalidad* y la creación musical (Arom 2000, 27), entre otros. La práctica del movimiento en formación puede encontrarse en todos los niveles de la organización humana, desde los rituales de la experiencia religiosa (como sugiere este trabajo) hasta las exhibiciones más elaboradas del orden social, como sugiere Brooks (1998), pasando por la forma que quizá sea la más común hoy en día, la procesión o desfile militar.

La fisicidad icónica de la procesión -su potencial inmediato para generar un estado fenomenológico, arrastrar a quienes la componen y formalizar todo lo que se ha generado emocionalmente, todo dentro de un flujo estructurado- muestra una simplicidad y una economía de forma y movimiento asombrosas. Cuando los contenidos emocionales de la procesión se concentran aún más mediante la producción musical, todos los potenciales se magnifican. La consonancia entre los elementos de intencionalidad emocional, estructura ritual y estructura musical se intensifican mutuamente dentro de la procesión.

Como consecuencia, se produce una proyección amplificada de la intención por parte de la procesión en su conjunto hacia aquellos que *se encuentran fuera de* sus estructuras rituales (el espectador, ya sea amigo o enemigo), mientras que al mismo tiempo la procesión sirve para intensificar el estado fenomenológico, emocional, de aquellos que *se encuentran dentro de* la procesión. En el ejemplo de una formación militar, la formación puede engendrar e intensificar el miedo de

quienes se enfrentan a ella y, al mismo tiempo, envalentonar y dar una sensación de seguridad.

poder a los miembros de la formación. Este doble potencial puede explicar por qué las procesiones penitenciales medievales se denominaban a menudo "peregrinaciones procesionales militantes" (Groves Vol. 9, 631-632; Cohen 1970, 64). Para los participantes, las procesiones eran religiosas y penitenciales; para los observadores, debían parecer militantes y potencialmente amenazadoras.

Fenomenología interior y exterior de la procesión

La procesión militante -ocupando territorio, marcando y penetrando las fronteras liminales del lugar- constituye la procesión exterior, especialmente tal y como la observa un espectador. La penetración de la liminalidad social a través de *la communitas* es una fenomenología interior de la procesión de romería, y de la peregrinación en general (Turner [1978] 1995, 1-39), mientras que la sintonía emocional dentro de una modalidad emocional constituye una "obra" de la procesión de romería cuando se considera desde la posición ventajosa de los propios participantes, y en la procesión andaluza, a menudo se caracteriza por la penetración de los bordes liminales emocionales interiores como se ha dicho anteriormente. El fenómeno de una procesión interior, para los participantes, y una procesión exterior, para los observadores, es válido independientemente de que la procesión sea una procesión militar, una procesión cívico-social o una procesión religiosa.

Las intenciones internas de cualquier procesión pueden diferir o incluso estar reñidas con su potencial inherente para proyectar una intencionalidad externa basada únicamente en su propia presencia como cuerpo humano formalizado que ocupa el espacio y se mueve en el tiempo. Los dos aspectos, el fenomenológico interior y la proyección exterior, son características inherentes al ritual procesional. Ambas

características son accesibles y

observable para el observador participante sobre el terreno, pero la procesión interior no siempre está al alcance del observador o espectador. Sacar a la luz este doble aspecto interior y exterior de la procesión era la intención del Preludio. Mi propia experiencia de "sintonizar" con la procesión interior era un paso esencial para poder experimentar, si no comprender del todo, las emociones caóticas que me rodeaban durante la procesión final de la Salida. Cómo se desarrolla el trabajo de la procesión interior, tal y como se practica en El Rocío, constituirá gran parte de lo que sigue a lo largo de la Parte I y la Parte II.

Peregrinación procesional: orden social, experiencia religiosa y communitas

El concepto de "communitas" fue introducido por primera vez por el antropólogo Victor Turner en *Ritual Process* (1969, 94), y Turner lo aplicó específicamente al fenómeno de la peregrinación ([1978] 1995, 13, 250). Sus observaciones le llevaron a concluir que en la experiencia de la peregrinación las personas se reúnen en una condición de igualdad temporal que es esencial para el proceso ritual de la peregrinación (1978, Introducción). Aunque sus ideas de communitas han sido cuestionadas por autores como Sallnow (2000, 197-203), mis observaciones -como resultado de mi pertenencia a la Hermandad de Granada en particular, y de mi participación en la romería de El Rocío en general- revelaron claramente que a la romería asiste una muestra completa del orden social andaluz y que participan en todas las actividades como communitas.

Sin embargo, hay dos ideas que yo añadiría a las observaciones de Turner. La primera es que me pareció que la *communitas* de El Rocío no sólo era temporal, sino que además no era deliberada. No creo que la gente se reuniera como parte de un proceso ritual que reestructura el orden social con el propósito de reforzar ese orden social al final del proceso ritual. Estoy convencido de que la *communitas* temporal fue el resultado de la unión de personas de todo el espectro social en busca de algo que no podían encontrar por ningún otro medio que no fuera un ritual sagrado como El Rocío. El trabajo sociohistórico de William Christian Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (1989) sugiere con fuerza que la religiosidad cruza todas las fronteras sociales en proporciones relativamente iguales. Sin embargo, esto también sugeriría lo contrario: que la irreligiosidad debe estar igualmente distribuida. El trabajo de Christian, de base histórica y sociológica, se apoya además en la neurofenomenología, un campo de estudio introducido por Charles Laughlin, Eugene d'Aquili y John McManus (1990), y desarrollado por D'Aquili y Newberg (1999).

La neurofenomenología se basa en los principios fundamentales del estructuralismo biogenético, introducido por primera vez por Laughlin y d'Aquili en *The Spectrum of Ritual* (1979). Esta postura teórica, basada en la neurobiología y los estudios rituales, sugiere que el sistema nervioso humano está predispuesto tanto a la búsqueda como a la consecución de experiencias religiosas (Laughlin 1990, 144-156; d'Aquili 1999, 21-47). Además, cuando el objetivo de la procesión es la exhibición del orden social, las personas que la componen son perfectamente capaces de distinguir entre *communitas* y exhibición social. En Brooks también tenemos muchos ejemplos de procesiones del siglo XVI cuya finalidad era, además de celebrar una

evento eclesiástico particular, la exposición y celebración del orden social. Las instrucciones, según se desprende de los documentos conservados de la época, eran explícitas en cuanto a cómo debían presentarse los distintos miembros y órdenes de la sociedad dentro de la procesión (Brooks 1988, 121-126, 165).

Estoy convencido de que esas personas, para las que es importante alcanzar grados más profundos de experiencia religiosa, se unirán en pos de esas experiencias y superarán cualquier resistencia que puedan ofrecer sus identidades sociales. Para ello, harán todo lo posible por participar en un esfuerzo común, aunque sólo sea temporal, con miembros de cualquier estrato social. El Rocío, como se verá más adelante, es un ejemplo de gran gasto de energía y recursos en esa búsqueda. Sin embargo, como también será evidente, lo que se gana a través de la generación de productos culturales es también enorme. Yo diría, basándome en mis experiencias en El Rocío, y en lo que creo que se desprende de la literatura en general, y específicamente de los ejemplos a los que me he referido antes, que la *communitas* es una condición por defecto que resulta de la búsqueda de experiencias religiosas. Estas experiencias y su búsqueda colectiva tienen grandes beneficios culturales, y esos beneficios en relación con El Rocío serán considerados a medida que avance esta tesis.

La *communitas* por defecto que ocluye el orden social en la búsqueda de experiencias religiosas a través de rituales como la peregrinación, actúa en contraste con la experiencia por defecto del orden social que tiene lugar dentro de los rituales en los que las experiencias religiosas más profundas se aplazan o desplazan a través del simbolismo. Las teorías del sociólogo

E. Durkheim han influido enormemente en las interpretaciones sociales de la religión

(véase el capítulo 11) y explican, entre otros conceptos importantes, el ritual religioso.

funcionando como una "proyección" psicológica inconsciente del orden social (Durkheim [1912] 1968, 208; Bell 1997, 24). En la Parte III argumentaré que la visualización del orden social no es en absoluto un producto psicológico, sino simplemente la experiencia real predecible del orden social cuando se reúne con fines simbólicos dentro de rituales que son categóricamente diferentes de rituales como la peregrinación. Desarrollaré este concepto en las partes II y III, pero baste decir aquí que, en lo que respecta a la romería del Rocío, mis observaciones me llevan a concluir que la *communitas* descrita por Turner es un hecho real. Sin embargo, no es deliberada, sino que es una experiencia por defecto como consecuencia de la búsqueda de otra cosa. Y además, no es una característica de todo tipo de ritual (y Turner nunca afirmó que lo fuera). Por el contrario, la celebración inconsciente del orden social de Durkheim, argumentaré, es simplemente la experiencia por defecto de otro tipo de ritual. Cualquier "proyección" del orden social se origina principalmente en el inconsciente de los analistas sociales que están teóricamente predispuestos a hacer esa observación.

También argumentaré que todo lo que ocurre dentro de la *communitas* se comunica fácilmente a través del orden social por el mismo hecho de que la *communitas*, por definición, está compuesta por miembros de todo el espectro social. De este modo, la *communitas* sirve como un lugar vital tanto para la creación como para la difusión de productos culturales, especialmente, pero sin limitarse a ellos, aquellos productos que son estéticos o fenomenológicos por naturaleza. Naturalmente, en este estudio se hace hincapié en las creaciones culturales dentro del ámbito de la creación musical y su relación con el ritual. En particular, este estudio examinará el cultivo de la estética encarnada (mencionada anteriormente bajo el

epígrafe general de sintonización emocional). Sin embargo, este trabajo sugerirá que la generación cultural se produce

en un amplio abanico de ámbitos socioculturales, mucho más allá de los confines de las propias prácticas rituales.

El Rocío, communitas y la generación de cultura popular

El profesor Michael Dean Murphy es una autoridad estadounidense en la peregrinación del Rocío. Sus observaciones sociológicas han aportado varias ideas a este trabajo. De la romería en general, Murphy dice lo siguiente: "El Rocío ha surgido como un lugar sagrado caracterizado mucho más por la intensificación cultural que por la trascendencia social que suele atribuirse a la peregrinación. De hecho, como se reconoció mucho antes de que comenzara el proceso de su crecimiento explosivo hace unos cuarenta años, el encanto de la Romería del Rocío es precisamente su brillante mezcla de devoción religiosa con la celebración festiva de un estilo cultural y estético específicamente andaluz" (Murphy y Faraco 2002, 2).

Cuando Murphy compara la "intensificación cultural" con la "trascendencia social", está coincidiendo con las opiniones de una serie de antropólogos (incluidos los que he señalado anteriormente) al dudar de la realidad de la communitas de Turner como un estado real dentro de El Rocío -o como algunos antropólogos han llegado a decir, en cualquier peregrinación en absoluto.

Comparando mis experiencias con la romería de El Rocío con las descripciones de las peregrinaciones modernas en Occidente (Turner [1978] 1995; Nolan y Nolan 1989) y en todo el mundo (Coleman y Elsner 1995; Barnhill y Gottlieb 2001), he observado que la generación cultural de las peregrinaciones ha sido siempre un aspecto principal de las mismas. Asimismo, la peregrinación solitaria de "trascendencia social" es en realidad otra

clase de ritual. La peregrinación solitaria se asocia a menudo con los vagabundeos de los místicos y el estilo de vida de los eremitas religiosos, y con frecuencia se confunde con la peregrinación religiosa, pero ambas representan clases distintas de ritual.

Murphy observa que las peregrinaciones del siglo XIX tienen características significativamente diferentes a las del Rocío. En particular, cita los aspectos culturales generativos y el control local por parte de las Hermandades como atributos distintivos de El Rocío (Murphy y Faraco 2000, 2-7). Sin embargo, las peregrinaciones del siglo XIX son tardías en términos de la historia del catolicismo occidental (Turner [1978] 1995, 18-19), y El Rocío no pertenece realmente a esta categoría de peregrinación.

En la literatura medieval, las rutas de peregrinación son casi tan importantes como los lugares. Las rutas de peregrinación de Santiago de Compostela estaban especialmente bien documentadas y tenían una gran importancia social, cultural y política (Turner [1978] 1995, 168-169; Coleman y Elsner 1995, 104-106). Sin embargo, la peregrinación moderna de Santiago en el norte de España es muy diferente de su homóloga en Andalucía, la romería. Como relata Turner en su estudio de las peregrinaciones de Europa Occidental y América Central, los lugares de "aparición" del siglo XIX llegaron en un momento de creciente secularización de la sociedad europea occidental ([1978] 1995, 203-230). En aquella época, el catolicismo como cultura era, a todos los efectos intensivos, cosa del pasado para la mayor parte de Europa occidental. Las propiedades culturales generativas de la peregrinación medieval simplemente no iban a ser aceptadas por la nueva sociedad dominada por el laicismo. Las grandes procesiones por las calles, los negocios que surgían a lo largo

de las rutas de peregrinación, el tráfico cortado por las autoridades locales para que las procesiones pasaran por las ciudades, los campamentos patrocinados por las cofradías locales y las asociaciones locales de peregrinos se convirtieron en una realidad.

Las nuevas peregrinaciones decimonónicas adoptaron el aspecto de un viaje místico y solitario, que en el pasado no era emprendido por el hombre común, sino por ermitaños y místicos. Las nuevas peregrinaciones decimonónicas adoptaron el aspecto del viaje místico, solitario, que en el pasado no emprendía el hombre común, sino los ermitaños y los místicos. Las peregrinaciones modernas están completamente desprovistas de cualquier tipo de cooperación civil/religiosa, o al menos de cualquier cooperación que pudiera interpretarse como una afirmación pública de la peregrinación.

En consecuencia, estas nuevas peregrinaciones carecen totalmente de las manifestaciones festivas, procesionales y públicas que tenían lugar a lo largo de las rutas de las antiguas peregrinaciones. Por el contrario, se han convertido en asuntos mucho más privados. Las peregrinaciones son tranquilas y solitarias. Si los peregrinos vienen en grupo, no hacen ninguna exhibición pública de su paso, por lo que, en lo que respecta a la población local del camino, podrían ser turistas. Todo lo contrario de lo que ocurre en las romerías de Andalucía, y especialmente en la del Rocío, donde el tráfico se detiene al paso de los peregrinos por las aldeas o pueblos, donde las ceremonias públicas se realizan con la plena colaboración de las autoridades a todos los niveles, y donde los equipos de televisión siguen las procesiones y las transmiten a toda Andalucía y, en menor medida, a toda la sociedad española. Los nuevos gobiernos laicos del resto de Europa Occidental y de Estados Unidos sencillamente no tolerarían este tipo de colaboración social total para un acontecimiento religioso.

La "intensificación cultural" que Murphy identifica en el pasaje anterior (Murphy y Faraco 2002, 2) era en realidad, propongo, típica de la Edad Media.

peregrinaciones, de las que El Rocío es un legado vivo. Esta formulación de las peregrinaciones como procesiones prolongadas puede haber sido típica de la peregrinación medieval, pero brilla por su ausencia en las peregrinaciones europeas modernas, con la excepción de las romerías de España, especialmente las de Andalucía. Esta configuración, la de la peregrinación procesional, todavía se mantiene en muchas peregrinaciones de América Central y del Sur, un hecho que Turner podría no haber notado porque concentró su atención en los *lugares de peregrinación*, más que en las *rutas de peregrinación*. La peregrinación más importante de América es, con diferencia, la de la Virgen de Guadalupe, en México. Esta peregrinación es, como también señala Turner, una continuación y variación de las mismas leyendas del Ciclo del Pastor importadas al Nuevo Mundo (Turner [1978] 1995, 41- 42) a las que pertenece la Virgen del Rocío.

A este respecto, me gustaría centrarme en la primera frase del comentario de Murphy sobre El Rocío, ya que alude de manera importante al concepto de *communitas* de Turner: "El Rocío ha surgido como un lugar sagrado caracterizado mucho más por la intensificación cultural que por la trascendencia social que suele atribuirse a la peregrinación" (Murphy 2002, 2). El "crecimiento explosivo" al que se refiere Murphy, aunque innegablemente conlleva un poderoso componente económico, con demasiada frecuencia se hace suponer una causa y efecto directos entre los corolarios obvios: más gente, más potencial de desarrollo económico. Pero argumentaré que cuando el "crecimiento" se entiende en términos culturales, no sólo económicos, entonces el corolario económico natural puede verse como una reacción a una poderosa generación cultural de base que no tiene intereses económicos como fuerza motriz, sino que impulsa el potencial económico como consecuencia de la

aparición del potencial generador de cultura. El riesgo de

El hecho de que los factores económicos acaben superando la propensión de una peregrinación a generar cultura es un problema que ya se experimentó en las prácticas de peregrinación medievales. Este problema fue explorado por Victor Turner ([1978] 1995, 175-200) en relación con la peregrinación cristiana occidental. No obstante, la cola económica no mueve al perro de la peregrinación.

Como ya he indicado, la romería no es el mismo tipo de peregrinación que representan la mayoría de sus homólogas europeas. Sin embargo, el aspecto de trascendencia social, aunque a menudo ocluido por los aspectos celebrativos de la romería (en consonancia con su modalidad emocional *de Gloria*), no deja de ser una característica clave. Es fácil suponer *communitas* entre pequeños grupos de personas que viajan en relativo anonimato, como es el caso de las romerías solitarias. Sin embargo, como demuestra la composición social de la Hermandad de Granada y sus interrelaciones (tal y como las observé en la romería), la *communitas* también es un elemento vital de la peregrinación procesional del Rocío. Pero como ya he dicho, también argumentaré que la *communitas* no es un objetivo de la romería, sino más bien un subproducto de la búsqueda de la experiencia religiosa. Argumentaré que las cualidades socialmente trascendentes de la experiencia religiosa crean *communitas* por defecto, y que esto, a su vez, es precisamente lo que hace posible la intensificación cultural en El Rocío: el hecho de la *communitas*. La presencia de representaciones de todo el orden social, ocluidas dentro de una *communitas*, es lo que permite que cualquier generación cultural que tenga lugar dentro de la romería se difunda rápidamente por todo el orden social. Además, la intensificación de la cultura andaluza no es sólo el resultado de que la romería adquiriera las características de una gran fiesta, o *fiesta* total, como Juan Carlos

lo llamó González Faraco (conversación privada). Como aclararé en las partes I y II, los rituales de la romería crean cultura en forma de estética del comportamiento. Pero el hecho de que se lleven a cabo dentro de una *communitas* temporal es lo que facilita la rápida difusión de estas estéticas culturales en la cultura andaluza y en la sociedad en general.

Es por ello que la romería de El Rocío ha creado cultura popular y, lo que es más específico y relevante para este trabajo, música popular a una escala impresionante. La romería ha creado cultura desde el corazón de sus rituales, y de esta manera no puede ser considerada meramente como el vehículo pasivo de una intensificación cultural resultante de su mera concentración numérica. La romería crea activamente cultura popular, y estos productos culturales, a saber, el género musical inmensamente popular que son las sevillanas rocieras, pueden atribuirse directamente a las prácticas rituales de las romerías.

Sin embargo, como demostraré en los capítulos siguientes, las prácticas rituales más responsables de la creación de productos culturales como las sevillanas rocieras, los volúmenes de poesía y literatura sobre El Rocío y, lo que es más importante, los lugares donde se genera la estética encarnada, se crean dentro de los subrituales y las actividades de apoyo de la romería que no son accesibles al espectador. La generación de cultura popular es lo que crea la intensificación que a su vez atrae a más y más gente a la romería. No obstante, seguiré señalando que en muchas culturas como la andaluza actual, la cultura religiosa y la cultura popular suelen solaparse en un alto grado, y no es inconcebible que en algunos casos puedan ser, y hayan sido, prácticamente la misma cosa.

El punto de controversia radica en determinar cuál es la fuerza motriz que

subyace a la romería. Yo argumentaré que la fuerza motriz es sin duda la experiencia religiosa.

En las partes II y III argumentaré que las raíces tanto del impulso de buscar la curación como del propio proceso de curación (que, en el caso de El Rocío, es predominantemente el proceso de sintonización emocional), están contenidas en las experiencias religiosas. Pero también sugeriré firmemente que el concepto primario de "curación" que se persigue a través de las romerías, tiene mucho más que ver con una experiencia de bienestar, y una búsqueda de una experiencia más profunda de uno mismo y de la realidad, que con una búsqueda terapéutica de un remedio para cualquier enfermedad o deficiencia específica. La romería, como se verá, es ante todo una celebración sana, vigorosa, de la vida. Desde esa perspectiva, el traspaso de fronteras puede verse como una consecuencia inevitable de la búsqueda de una experiencia más profunda. Y esa búsqueda, en sí misma, no puede sino conducir hacia un mayor sentido de uno mismo, y un mayor sentido de conciencia, o autoconocimiento.

Aspectos etológicos de la procesión (movimiento estructurado) y la música (sonido estructurado)

Los estudios de Nils Wallin en el campo de la biomusicología han revelado muchas relaciones interesantes entre la música y el ritual desde un enfoque etológico (Wallin 1991; Wallin, Merker y Brown 2000). Esta observación de Maria Ujhelyi es especialmente pertinente para el presente debate: "Las características más elementales similares al lenguaje, tanto en estructura como en función, surgen en el contexto del marcaje territorial vocal, que entre las especies actuales ha alcanzado su forma más sofisticada en el canto en solitario y a dúo de los simios menores (gibones)" (2000, 125).

Esta observación añade otra dimensión a la procesión musical en su aspecto militante, al reforzar las implicaciones citadas anteriormente entre verbos como "to

marchar" y "marcar" en relación con el establecimiento de límites y la proyección de identidad. Muchas criaturas "marcan" sus territorios de forma que no sólo dan a conocer su presencia, sino que también transmiten otra información -en forma de indicadores (índices icónicos) de tamaño y determinación (ferocidad)- a un rival potencial. La emisión de sonidos puede considerarse una herramienta especialmente útil, sobre todo cuando el contacto con un rival potencial parece inminente. El sonido y la exhibición pueden combinarse para convertirse en poderosas estrategias dentro de una variedad de usos, incluyendo la intimidación, la reafirmación de la identidad y el apareamiento.

El sonido organizado, o coreografiado, es incluso un resultado inevitable de cualquier procesión debido simplemente a su cualidad inherente de estar en movimiento. El término "*marcar el compás*" (o *marchar* al compás) también se utiliza en la danza (por ejemplo, en el flamenco, el término "*marcar*" se refiere al bailar que marca el compás mientras el cantaor canta).⁶ Hacer música o sonar mientras se marcha o se baila en formación (como movimiento coreografiado formalizado) en rituales de identidad, exhibición de género, y de dominio e intimidación, puede entenderse, como se ha mencionado anteriormente, como algo profundamente relacionado a niveles básicos del comportamiento humano enraizados en la etología. No obstante, estos comportamientos se transforman a través de la procesión humana y la creación de música a otro nivel de actividad organizada, como se demuestra en el Rocío y se analiza con más detalle en la Parte III.

La procesión, desde este punto de vista, puede considerarse no como un *tipo de ritual*, sino más bien como una *forma* ritual que puede servir para muchos fines

rituales diferentes. La flexibilidad de la procesión, como forma latente del comportamiento humano, hace que sus usos sean prácticamente inagotables. Dado que la procesión encarna una intención y está tan estrechamente relacionada con la emoción, puede haber tantos tipos de procesiones como intenciones.

y emociones. Veremos cómo las procesiones rituales de El Rocío pueden abarcar una amplia gama de funciones incluso dentro del mismo ritual general de peregrinación, y aun ajustándose a la misma modalidad emocional básica *de Gloria*. Además, en El Rocío, la modalidad emocional, sus aspectos fenoménicos, y las procesiones como formas procesionales, no pueden entenderse independientemente de las formas musicales que se emplean dentro de las procesiones rituales. Los aspectos fenoménicos de las procesiones de El Rocío, en lo que respecta a la modalidad emocional específica de *Gloria* constituida por la interacción entre la música y las procesiones, seguirán desarrollándose a medida que avance esta disertación.

Wallin también plantea una interesante hipótesis acerca de la evolución de la conciencia humana como directamente relacionada con la focalización de las emociones y el cultivo de modos emocionales, o "repertorio", a través de un proceso proto-musical (Wallin 1991, 481-482). Esta hipótesis se explorará más a fondo en el capítulo 12, pero sus implicaciones en referencia a una base etológica y evolutiva para la procesión musical son provocativas.

Las procesiones mistericas alegóricas europeas

La historia y la literatura de los acontecimientos culturales que implican la procesión son vastas y se remontan a los albores de la Antigüedad. Sin embargo, la procesión como forma de actividad humana, en sí misma, se ha dado por sentada. Que yo sepa, no existe ningún trabajo exhaustivo cuyo objetivo sea explorar el papel de la procesión en la historia de la humanidad. Basta con plantearse esta sencilla cuestión: ¿cuán omnipresentes son los desfiles militares, las procesiones de coronación, las procesiones nupciales, las procesiones religiosas?

¿comparten el mismo principio fundamental las procesiones cívicas y las funerarias?

Yo diría que la procesión es omnipresente precisamente por sus raíces etológicas.

Está tan cerca del instinto que encontramos procesiones para cada emoción básica y cada tendencia básica, desde la agresión, la sexualidad, las relaciones sociales y la muerte. De ahí que las representaciones en la literatura y el arte sean vastas.

La procesión alegórica en las artes es curiosa. Estas representaciones artísticas y literarias tienen como tema procesiones compuestas por objetos que no se encuentran en la realidad, pero cuyo significado no es caprichoso. La procesión alegórica es un vehículo altamente simbólico para expresiones artísticas y didácticas. Algunos autores creen que los "*triumfos*" de las actuales cartas del Tarot que nos han llegado de la Baja Edad Media están modelados a partir de las procesiones alegóricas del "Triunfo", que a su vez estaban modeladas a partir de las procesiones triunfales militares reales de la antigüedad, y de las procesiones carnavalescas de la época (Moakley 1966). Este aspecto de la procesión es también un tema demasiado amplio para tratarlo aquí con profundidad. Sólo llamaré la atención sobre dos características interesantes y relevantes dentro de las procesiones alegóricas medievales que parecen haber sido modeladas sobre sus antecedentes literarios griegos y romanos (Cauliano 1987, 3-10) que en sí mismas, incluso como alegorías, sugieren alguna base en prácticas rituales reales como las de las procesiones dionisiacas de la antigua Grecia (Danliélou 1992, 117-118), y quizás sobre rituales procesionales iniciáticos más arcaicos (1992, 184). Los cuatro elementos sobre los que me gustaría llamar brevemente la atención son: (1) La presencia de un carro central, (2) la modalidad emocional única paralela a un componente corolario musical, que caracteriza la procesión como un

cantos, a veces bailes, coros, y (3) la presencia de animales y/o animales-humanos.

Tomaré ejemplos de una obra en particular, la *Hyperotomachia Poliphili* (*La lucha del amor en un sueño*) atribuida a un monje llamado Francesco Colona, publicada por primera vez en 1499 (traducida por J. Godwin 1999). El libro consta de una narración que describe una serie de xilografías alegóricas, la mayoría de las cuales son de contenido procesional (véanse las figuras 2-2 a 2-5).

En primer lugar, siempre hay un "carro", carreta o "Triunfo" central que manifiesta el propósito y el modo de la procesión. Dentro del carro hay una figura sentada o un objeto visible, dependiendo del tema central de la procesión. Cada procesión tiene un único tema central. Cualquiera que sea el modo particular, o alegoría, de la procesión -por ejemplo, "El triunfo de Baco" o "El triunfo del amor"-, ese tema es el foco central de la procesión que le da su modo operativo, su razón de ser en primer lugar. El carro central simboliza ese modo.

El segundo punto sobre el que quisiera llamar la atención del lector es que casi todas las ilustraciones de procesiones que he examinado, incluso más allá de la obra de la que se tomaron estas ilustraciones, presentan claramente música. Los instrumentos más comunes son los de percusión y viento, y el coro cantado no sólo es común, sino prácticamente la norma. Esto no debe sorprender, ya que la presencia de música en casi todas las procesiones actuales sigue siendo la norma. Asimismo, como ya se ha mencionado, la música es un corolario directo y cocreador del modo de la procesión. La música no es un elemento opcional; al menos no parece ser opcional para los redactores de la alegoría, sino esencial para el propósito de la procesión, y su

trabajo" simbólico. Esta única modalidad emocional y su componente musical constituirán un tema recurrente a lo largo de esta disertación que encontrará su expresión final en mi concepto de música y congruencia semiótica ritual, concepto que se formalizará como una proposición provisional en el capítulo 13. En su base, la proposición parte de un simple hecho de sentido común que sólo se aplica a la procesión ritual: no tocamos música "triste" en una procesión "alegre", como por ejemplo no tocamos música fúnebre en una procesión nupcial.⁷ Cada procesión es un modo emocional especializado, o intencional, ya sea una boda, un funeral, un carnaval, una coronación, etc.

El tercer elemento crítico dentro de la procesión alegórica es la presencia de algún tipo de animal, o animal-humano, bien en la procesión, bien tirando del carro central. Estos animales suelen ser animales de fábula (como los unicornios de la Fig. 2-4 y los centauros y sátiros medio humanos de las Figs. 2-2, 2-5 y 2-6) o animales no domesticados (como los tigres y las panteras de las Figs. 2-2 y 2-5). Sin embargo, estos "animales salvajes" nunca aparecen representados como algo más que mansos dentro de las procesiones. De hecho, estos animales salvajes realizan sus tareas *en formación* dentro de la procesión, y hay algunas ilustraciones en las que los animales no tienen más que lianas atadas a ellos para indicar su control, aunque en otras ocasiones pueden estar completamente yugulados, como es la norma en el animal domesticado. Asimismo, estas procesiones alegóricas incluyen a menudo la presencia de criaturas mitad humanas, mitad bestias, como centauros y sátiros, y unas veces tiran del carro central, mientras que otras forman el coro de la procesión. ¿Qué pueden significar las relaciones hombre-animal representadas en estas procesiones y por qué son tan frecuentes?

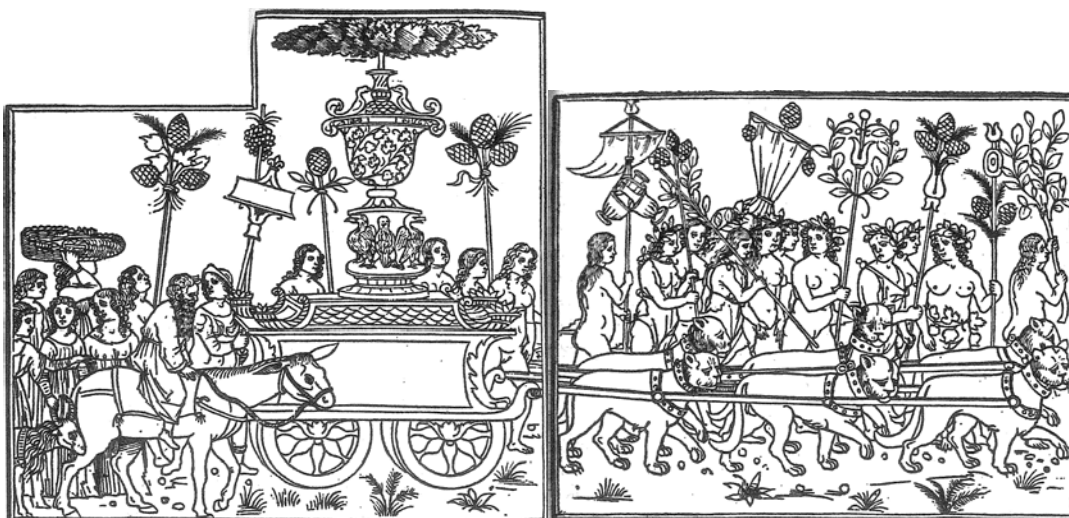


Figura 2-2 Cuarto Triunfo



Figura 2-3 Primer triunfo



Figura 2-4 Tercer Triunfo



Figura 2-5 Quinto Triunfo



Figura 2-6 "El triunfo de Baco", fresco de Annubrale Carraci, 1599
 (de la Galería Farness en *FMR Magazine*, 2003) Este es un ejemplo de lo común que era el tema de la "procesión triunfal" en las artes de finales de la Edad Media y el Renacimiento. Recordemos que la Fig. 2-1 representa una peregrinación procesional de esta misma época, una entre muchas. Brooks (1988) deja claro lo comunes que eran las procesiones en las ciudades. ¿Por qué, sin embargo, la presencia constante de los animales -especialmente animales no domesticados y animales-humanos- en las representaciones artísticas y alegóricas?

Mi único propósito al llamar la atención del lector sobre estas curiosidades en este momento es señalar otra amplia categoría de ritual procesional a la que se ha aplicado la práctica procesional básica: la procesión mística alegórica. Pero mientras que podríamos simplemente descartarlas como puramente alegóricas y productos de la imaginación, al final de esta disertación habré presentado pruebas suficientes para sugerir que esas representaciones alegóricas apuntan a lo que una vez fueron prácticas reales, y que esas prácticas pueden haber tenido algo profundamente en común con lo que todavía ocurre hoy en día dentro de romerías como El Rocío. Simplemente, estoy sugiriendo que estas procesiones representan una larga tradición de generación, estructuración, identificación y cultivo de modalidades emocionales (representadas por los diversos animales y semi-animales) a través de la procesión musical. En un sentido literal, representan la "doma", "estructuración" y "afinación" del hombre emocional, la "bestia" emocional dentro de un proceso ritual deliberado y consciente. Sin embargo, con esto no quiero decir "domesticación", en el sentido de hacer servil. Al contrario, estos rituales, si el Rocío es un ejemplo actual, amplifican la autoconciencia del individuo y cultivan la individualidad despertando el contenido interior del yo y cultivándolo deliberadamente. Además, estas representaciones alegóricas y sus antecedentes históricos (Daniélou 1992, 196-198, 201-208; Otto 1965, 79-85) tienen relaciones directas con lo religioso y lo místico, y por extensión con la experiencia religiosa en alguna capacidad.

Lo que también sugeriré es que la procesión emocional es el vínculo más estrecho con el impulso etológico de la exhibición y la formación como movimiento formalizado que, de alguna manera, con el tiempo se ha convertido en el comportamiento de "procesión" como una costumbre humana arraigada.

comportamiento. Este comportamiento básico puede adoptar cualquier forma, desde un "desfile de Macy's" hasta un "desfile de regreso a casa", un "desfile militar", una "procesión de Semana Santa", una procesión nupcial, una procesión funeraria, etc. En el capítulo 12, donde presento el trabajo del biomusicólogo Nils Wallin, sugeriré la relación entre estructura musical, estructura emocional y movimiento estructurado -o forma musical, forma emocional y movimiento formal, tal y como se ejemplifica en la procesión organizada conscientemente, puede respaldar el trabajo de Wallin sobre la transición en la evolución humana de cazador a pastor, que según su hipótesis tuvo lugar de forma concomitante con un cambio en la conciencia humana precipitado a su vez por la capacidad de enfocar las emociones a través de la creación de sonidos estructurados (Wallin 1991, xviii, 482-485, 509). Ciertamente, el movimiento de un rebaño no se parece al de una procesión. Sin embargo, si consideramos que la procesión es en sí misma un movimiento de manada más estructurado, más parecido al vuelo en formación de las aves o a las formaciones defensivas de ciertos animales de manada, podemos considerar la procesión humana como una formación compuesta por seres humanos, pero con diversos propósitos inherentes a la configuración básica. Lo que vemos no es sólo que el hombre haya aprendido a pastorear animales, sino que también ha aprendido a pastorear al hombre, o que el hombre se pastorea a sí mismo, es decir, que el hombre se dirige a sí mismo como un proceso evolutivo autodirigido que emplea una especie de "tecnología" cultural que consiste en la excitación emocional y la concentración emocional mediante el movimiento estructurado, el sonido estructurado y una imagen central como medio para lograr esa concentración. Wallin cree que fue la capacidad de generar una emoción focalizada lo que ha llevado al aumento de la capacidad cerebral en los

humanos modernos y, por tanto, al aumento de la conciencia. Las llamadas de los pastores ocupan un lugar destacado en su teoría (que también se tratará en el capítulo 12). En

Extendiendo su teoría a la procesión, podríamos sugerir que el cultivo de un modo emocional particular, como el modo musical y el modo de movimiento, estructuramos un modo particular de conciencia, o "estado de ánimo". Podríamos decir entonces, que lo que se está representando en la procesión alegórica, es que lo que estaba, y hasta cierto punto sigue estando, siendo pastoreado, o manipulado, es la "bestia humana". Lo que las alegorías representan es la procesión interior que los practicantes experimentan o tratan de experimentar, revelada al espectador de las ilustraciones a través de las proyecciones simbólicas.

Resumen

En primer lugar, tengo que resumir tres usos potenciales de la procesión que me han parecido históricamente significativos: Procesiones para manifestar la identidad social, procesiones para manifestar un potencial militante, y procesiones de naturaleza religiosa cuyo propósito exacto parece estar oscuro, aunque estoy proponiendo que son un legado de un proceso continuo de evolución humana autodirigida. Lo que he revelado sobre las procesiones del Rocío hasta este punto es que son capaces de funcionar en las tres capacidades, y siguen solapándose en las tres.

En segundo lugar, es el estado de ánimo emocional interno, o modo, lo que hay que tener en cuenta al intentar establecer cualquier tipo de intencionalidad por parte de los practicantes del ritual. Está claro que hay muchos signos externos que indican que las procesiones del Rocío son, como mínimo, festivas, posiblemente religiosas y/o sociales, y -al menos como revelan cuando se ven de cerca- no especialmente militantes. Pero esto no dice mucho al observador/analista. El Rocío

no es una procesión alegórica.

peregrinación, sino una peregrinación procesional propiamente dicha. Explorar el "trabajo" interno de las procesiones del Rocío y los subsiguientes productos culturales que son resultado de esas prácticas constituirá el eje principal de esta investigación, tal y como se presenta en la Introducción.

La tercera consideración de este capítulo era presentar el hecho de que la procesión es una poderosa herramienta ritual con la que acercarse y penetrar fronteras. Lo que se ha presentado hasta ahora es que hay tres umbrales liminales a considerar en lo que se refiere a la peregrinación procesional que es El Rocío. Estos son: (1) el territorial, (2) el social, y (3) el emocional. Estos umbrales pueden abstraerse aún más en: espacio, identidad y conciencia, respectivamente. La presión de los límites es el concepto fundamental que sustenta, en mi opinión, las teorías de Wallin que relacionan el enfoque emocional con la capacidad cerebral (1991, xvi-xx). Como los límites se presionan a todos los niveles, debe haber una presión concomitante de las estructuras que componen el sistema nervioso central. Esto se analizará con más detalle en la Parte III.

El cuarto concepto que es crucial para establecer cómo se transmite el trabajo de la procesión a una sociedad en la que todos sus miembros ya no participan en esas procesiones es el hecho de la *communitas* y su relación con la cultura popular. La difusión de esas estéticas de comportamiento en la sociedad en general como cultura popular se ve facilitada en gran medida por la *communitas* inherente a la peregrinación procesional religiosa, como se argumentará en los capítulos siguientes.

Por último, puede que no sea simplemente metafórico que tantos títulos de líderes religiosos y sociales incluyan referencias al pastoreo. Uno de los títulos de la

Virgen del Rocío es el de "*Divina Pastora*". Cada siete años

se disfrazaba de Pastora y es llevada, en una procesión ritual llamada "*Translada*" (Transporte) a la aldea de Almonte donde reside durante ese año (Taillefert 1996) A ese evento también se le conoce como el "*Roci Chico*" (Trujillo Priego 1995, 287; Espina 2004, 74) y es importante para los Rocieros.

Asimismo, es interesante señalar que el ciclo de leyendas que refleja todo el sistema de romería, citado anteriormente, se denomina "Ciclo de los Pastores", y la flauta del Tamborilero, la "flauta del pastor" (que se tratará en el Capítulo 4). Hay muchas otras posibles coincidencias, o posibles pistas, para una vinculación teórica entre la procesión como forma ritual, y posibles comportamientos proto-ritualistas relacionados con las prácticas pastoriles que se sugerirán a través del trabajo de autores como Nils Wallin más adelante en esta tesis.

Capítulo 3: Los elementos esenciales de los coros procesionales del Rocío

"¿Qué te parece todo esto?", preguntó el hombre de pie a un lado de la polvorienta Raya. Con una mano me dio una cerveza de la nevera que tenía a los pies y con la otra hizo un gesto hacia la marea de hombres, bestias, carros y máquinas. "Es maravilloso", le contesté. Es un "caos controlado", dijo en voz alta.

El sonido

Si una persona se situara en una esquina de Andalucía y observara a lo lejos una procesión rociera, oiría primero el sonido de una flauta aguda sobre un tamborileo constante. A medida que la procesión se acercaba, se hacía evidente que una sola persona tocaba tanto la flauta como el tambor. El espectador oirá también las campanas de los dos bueyes que tiran de una gran carreta plateada decorada con flores y guiada por un hombre que grita y golpea a los animales con un palo de madera. El carro se eleva sobre las cabezas de la gente mientras rueda sobre sus ruedas de madera de más de dos metros de diámetro. Detrás del carro plateado se oían las voces de un coro mixto que daba palmas y cantaba canciones que no tenían ninguna relación musical con lo que tocaba el hombre de la flauta y el tambor. Sin embargo, los tres, la música del tamborilero, las campanas de los bueyes y el coro de cantores, pueden oírse claramente uno contra otro, y extrañamente todos los sonidos se combinan para crear un *ruido alegre*.

Además del sonido de la flauta y el tambor, las palmas rítmicas y el coro de cantos que constituye la procesión, a menudo se oye, entre los muchos

Hermandades, los sonidos de los caballos: su repiqueteo por las calles de los pueblos y sus sonoros relinchos. Los *cascabeles* (sonido similar al de las campanas de los trineos) adornan las mulas o las vacas que tiran de las carretas de algunas Hermandades. Como la temporada es de finales de primavera, algunas de las vacas vienen con sus terneros atados a ellas. En el caso de Granada, sin embargo, las carretas ambulantes están hechas como casas móviles elaboradamente decoradas, construidas con balcones cubiertos de flores y tiradas por tractores. Los tractores también son ruidosos, aunque de forma diferente.

Todo esto -estandartes, elaboradas carretas tiradas por yuntas de bueyes, caravanas de carretas tiradas por vacas o mulas, coches de caballos, hombres, mujeres, niños a caballo, gente cantando y haciendo compás con las palmas, ruidosos tractores, tambores y flautas- se puede ver y oír serpenteando por cualquier pueblo de Andalucía durante el tiempo de la romería de El Rocío. Es una cacofonía, pero una cacofonía alegre y feliz.

Si el observador siguiera una procesión hasta que llegara a una parada ceremonial en la ciudad, también oiría sin duda una oración cantada llamada la *Salve María*, seguida de una letanía de llamadas y respuestas gritadas que dicen algo así:

Solo: "¡Viva la Virgen del Rocío!" ("¡Viva!" o "¡Viva la Virgen del Rocío!")

Todos: "¡Viva!"

Solo: "¡Viva esa Blanca Paloma!" (otro de los muchos títulos de la Virgen)

Todos: "¡Viva!"

Solo: "¡Viva el Tamborilero!" ("Viva el flautista y tamborilero," "...el cuidador de bueyes," . . el jefe de la Hermandad," "...el carretero," etc.)

Todo el mundo, después de cada elemento se llama a cabo: "¡Viva!" "¡Viva!" "¡Viva!" y

así sucesivamente.

Lo más probable es que, si esa persona era andaluza, ya conociera la mayoría de las canciones de la procesión, porque muchas habían sido éxitos populares en los últimos años, y muy posiblemente incluso conociera la "Salve María" de esa Hermandad en concreto. Una de estas oraciones musicales se había convertido también en una canción popular, y muchas de las otras también eran bien conocidas. De hecho, la persona, si es un andaluz medio, con toda probabilidad ya estaría familiarizada con toda la procesión -la música, las oraciones, los distintos personajes y los objetos procesionales- aunque nunca hubiera asistido al Rocío. La razón es que la música del Rocío se ha hecho tan popular que prácticamente todo el mundo en Andalucía conoce la mayoría de las canciones (HS. Vol. 4, i-x). También se han familiarizado con el contenido de las procesiones y el ritual de la romería a través de las letras de las canciones impresas con las grabaciones, o por haber visto las canciones interpretadas en televisión, haberlas oído en la radio, o haber leído sobre ellas en revistas y libros. Nunca he conocido a nadie andaluz que *no conociera* El Rocío. En Andalucía la romería del Rocío no es sólo una peregrinación religiosa, es también una parte importante de la cultura popular. (Cantero 2002, 17-19; Murphy 2000, 1-3, 10-11; 2002, 64-66; Gil Buiza 1991, Vol. 4.)

Introducción).

El pueblo en procesión

La Hermandad y sus cargos

La característica central de la romería del Rocío, como se indica en la Introducción, es que se trata de una romería procesional. Las procesiones están formadas por grupos de personas que

se han organizado en *Hermandades*, procedentes de distintos puntos geográficos, con el fin expreso de llevar a cabo la romería. Estas Hermandades son la fuerza organizadora de la romería. Cada romería es procesionada por una Hermandad, ya sea en su camino hacia El Rocío, en su camino de vuelta, o en una procesión oficial dentro de la propia localidad de El Rocío.

Cuando hay una procesión formal -es decir, una procesión con un objetivo ceremonial- todos los miembros se agrupan en una formación como la que se describe en este capítulo. A lo largo del camino, la formación es más suelta y tiende a extenderse en grupos más pequeños, y en el proceso se vuelve un poco menos cohesiva. Sólo en las procesiones más formales, como la *presentación* (véase "Sábado" en el Apéndice B), los oficiales visten un atuendo más formal, normalmente el traje corto andaluz, y portan los bastones de mando de las Hermandades.

Estos báculos, sin embargo, no son indicativos de ningún cargo oficial; de hecho, ni siquiera son indicativos de la Hermandad concreta. Sólo hay dos tipos de báculos, además del único báculo de la crucifixión que portan las Hermandades: (1) los báculos con el emblema de la Virgen del Rocío en la parte superior, y (2) los que constan de un *farol* (farolillo) sin función. Estos últimos están diseñados a semejanza de los que en siglos pasados utilizaban los vigilantes nocturnos cuando hacían sus rondas por las murallas de una ciudad o que llevaban por las calles de un pueblo, aldea o ciudad con el mismo fin. A la luz de lo expuesto en el capítulo anterior, resulta evidente la importancia de estos bastones en relación con los conceptos de vigilancia y protección de las fronteras.

Los cargos pueden ser masculinos o femeninos, aunque la organización se denomine "Hermandad". Los cargos se eligen entre los miembros, y cada Hermandad tiene su propio reglamento en cuanto a los detalles del proceso. Lo más importante -para ser aceptado en la asociación de Hermandades dedicadas a la Virgen del Rocío y poder participar en los rituales- es que cada Hermandad cumpla los requisitos establecidos por la *Hermandad Matriz*: la Hermandad de Almonte, el pueblo donde se celebra El Rocío. La máxima autoridad de cada Hermandad es el *Hermano Mayor*. En la Hermandad de Granada sólo ha habido un Hermano Mayor, el padre fundador de la hermandad, Francisco Sánchez Ramírez, conocido cariñosamente como "El Compadre".⁸

Se establecen otros cargos con el fin de ejecutar la peregrinación, entre ellos el "Alcalde de Carretas", cuya responsabilidad es análoga a la de un jefe de caravana en nuestro propio "Viejo Oeste" del siglo XIX.⁹ De hecho, en el caso de las Hermandades que viajan en caravana, esto es exactamente así (ver Fig. 3-1). La logística de esta empresa es formidable, y es su responsabilidad. Es su tarea trasladar a toda una compañía de casi quinientas personas por la mayor parte de Andalucía (y Granada es sólo una Hermandad de tamaño medio). Requiere una extraordinaria cantidad de trabajo y preparación, por no mencionar (y esto también es crítico) la atención a la estética que contribuirá a la modalidad emocional de "de Gloria."

En el caso de Granada, las carretas son como casas móviles tiradas por tractores. Todas tienen un diseño, una decoración y un nombre únicos. En el viaje inaugural

reciben "bautismos", al igual que los neófitos de la romería (pero con ceremonias diferentes). Cabe señalar aquí que la aparente estructura jerárquica de la Hermandad funciona en realidad como una comunidad igualitaria. No existen privilegios de clase o riqueza dentro de la Hermandad. Todos los cargos están abiertos a cualquiera, son voluntarios y elegidos. No existen poderes coercitivos y todas las actividades se realizan por consenso. Los oficiales no tienen poder real; tienen responsabilidades y el respeto y la autoridad que conlleva asumir esas responsabilidades, y como he observado, estas responsabilidades se toman con extrema seriedad.

Mi participación, observación e investigación confirman que todo el espectro social de Granada está representado en proporciones más o menos iguales dentro de la Hermandad. Mientras se desplazan en procesión, forman una verdadera



communitas en movimiento.¹⁰

Figura 3-1 La caravana de Sevilla Sur comienza a cruzar el río Quema.
Esta caravana de la Hermandad de Sevilla Sur constaba de unos 20 carros tirados por yuntas de bueyes. Otras caravanas empleaban vacas, y algunas tenían yuntas de hasta seis mulas. (Foto de W. Gerard Poole)



Figura 3-2 El Simpecado de Granada se desplaza por la Raya. En medio de la confluencia de Hermandades, la carretera se congestiona con carretas tiradas por tractores, algunos automóviles y muchos caballos, carros y carruajes. En primer plano, el *Alcalde de Carreta* de Granada 2004 cabalga sobre un hermoso caballo andaluz ante el Simpecado.

El carro y el estandarte de la Señora

El corazón de todas las procesiones de la romería es el *Simpecado*. El

Simpecado es un elaborado estandarte que representa a la Virgen del Rocío. Cada una de las 101 Hermandades tiene su propio estandarte especialmente diseñado. La mayoría tienen forma de banderín de doble punta hacia abajo, o alguna variación del mismo, colgado de un travesaño (ver Fig. 3-3). El gallardete se lleva de dos maneras. La primera es cuando se sujeta a un mástil de aproximadamente 2 metros y lo lleva una persona cerca o a la cabeza de una procesión. Normalmente, otros miembros caminan a cada lado de la persona que lleva el estandarte, y el resto camina (o monta a caballo) detrás en una formación que no suele estar organizada en columnas e hileras apretadas, pero que puede estarlo, dependiendo de la ocasión y de la Hermandad en particular.

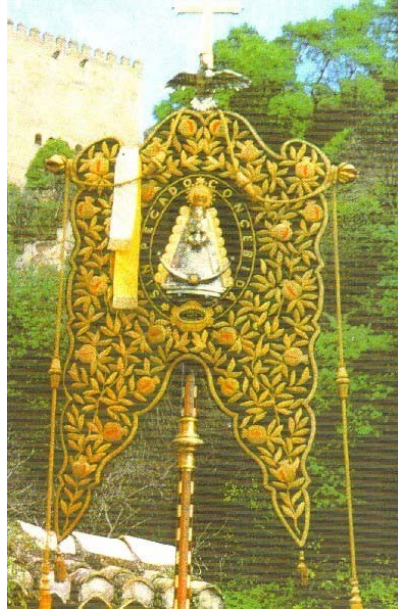


Figura 3-3 El pendón del Simpecado de Granada

El Vaticano concedió las cintas blanca y amarilla después de que *El Compadre* y un contingente de la Hermandad acudieran a Roma, donde el Papa Juan Pablo II concedió una breve audiencia. (Foto cortesía de la Hermandad del Rocío de Granada)

"Simpecado" es la abreviatura del lema "*Concebida sin Pecado*", que se relaciona con la doctrina de la Inmaculada Concepción de María que declara que María, la madre de Jesús, nació sin pecado original (Nuevo Adviento, "Inmaculada Concepción"). En el centro del estandarte suele haber una miniatura bordada de la imagen de la Virgen del Rocío, objeto de la romería. El lema "Concebida Sin Pecado" suele coserse en el estandarte alrededor del emblema de la Virgen. Encima del estandarte y del travesaño suele haber una pequeña cruz, a menudo sobre una pequeña paloma. Dado que en la actualidad participan en la romería 101 Hermandades, hay ese número de estandartes. Aunque todos tienen más o menos la misma forma y tamaño, hay muchas variaciones de color y diseño.

El estandarte suele ir alojado en su *carreta* (o "carro"), donde va montado sobre un asta mucho más corta. Esta es la segunda forma en que puede llevarse el estandarte en

procesión; de hecho, es la más común. Las carretas del Simpecado están estructuralmente relacionadas con el tipo de vehículo personificado por el carro, más que con la carreta, en el sentido de que sólo tienen un eje y dos ruedas.

La carreta del Simpecado de cada Hermandad es elaborada. El diseño y la decoración suelen incluir símbolos y decorados regionales. La Hermandad de Granada, por ejemplo, se enorgullece de su herencia árabe y ha empleado motivos árabes y arcos arquitectónicos en su carreta (véase Fig. 3-4). Cada carreta es tirada por dos bueyes, guiados por un *boyero* ("cuidador de bueyes") que lleva una larga pértiga para animarlos (Fig. 3-6). La yunta de bueyes va adornada con tocados y campanillas. Muchas carretas, aunque no todas, llevan una serie de serpentinas amarillas que salen de la pequeña paloma situada sobre el estandarte que lleva cada buey en el tocado. Toda la carreta y sus bueyes reciben el nombre de *Simpecado*, y su lugar dentro de las procesiones rocieras es análogo al de los triunfos en las



procesiones alegóricas del capítulo anterior.

Figura 3-4 El Simpecado y los bueyes en "traje de etiqueta" en procesión
En este caso, se trata de la procesión de la Hermandad por las calles de su Granada natal el primer día de la romería. El *boyero*, en primer plano, también va ataviado con el traje corto andaluz.



Figura 3-5 La carreta del Simpecado circula por La Doñana ("Tierra de la Dama")
La Doñana es una reserva forestal y natural con una historia de territorio salvaje y marginal, coto de caza medieval de reyes y criadero de caballos. Hoy es el *Parque Nacional de Doñana*, una de las reservas de humedales más importantes de Europa, además de objeto de peregrinación. (Foto de W. Gerard Poole)



Figura 3-6 El Simpecado de Granada, conducido por el boyero por *La Raya*
La Raya es la raya arenosa que atraviesa el bosque de La Doñana y que funciona a la vez como camino y como cortafuegos. El atuendo entre una procesión formal y el camino puede ser dramático incluso para los bueyes.

Los que tienen *promesas*

Es una práctica común hacer una promesa (o compromiso) a la Virgen, a un santo o al Cristo durante las romerías y otras prácticas procesionales en Andalucía. Francisco Aguilera (1978, 58-59) señala que durante la Semana Santa, llevar las imágenes como *costaleros* (los que están debajo de las imágenes y las llevan a veces durante kilómetros) es una forma importante y común para los hombres de cumplir una promesa. Pero hay innumerables maneras de hacer y cumplir una promesa fuera de un marco ritual fijo, como pude comprobar entre mi familia en Cuba y en mis viajes por Andalucía.

Hacer promesas es una práctica habitual dentro de la cultura católica. En el caso de El Rocío, la promesa más común es caminar detrás del Simpecado, agarrado a él (para ello existe una barra; véanse las figuras 3-7 y 3-8) durante todo el camino hasta El Rocío (parando para comer y dormir, por supuesto). Según tengo entendido, en la gran mayoría de los casos, peregrinar con una *promesa* no suele ser un acto de rogativa o súplica, es decir, la persona no busca ningún resultado concreto (por ejemplo, curar una enfermedad, curar a un ser querido o resolver una crisis vital importante). Suelen ser actos devocionales de fe, testimonios de una relación devocional

Sin embargo, hay ocasiones en que la curación y lo milagroso sí se convierten en el tema central. La obra de 1995 de José Trujillo Priego, *En Honor de la Blanca Paloma*, relata cómo el hecho de llevar a la Virgen en la Salida supuestamente le curó de un cáncer (21-27). El paso de los niños por encima de las cabezas de la densa multitud para que toquen y reciban la bendición de la Virgen es otro ejemplo de la nebulosa región entre lo puramente devocional, lo rogativo y lo milagroso que

siempre ha protagonizado la historia del Rocío. Procesiones para acabar con las sequías,

hambrunas, desastres naturales y en tiempos de guerra, han tenido lugar en la historia de El Rocío (Taillefert 1996; Flores Cala 2005; y Ap. A).

Sin embargo, como se discutirá de forma similar en relación con el milagro de la transubstanciación dentro de la Misa, ni la Iglesia ni los Rocieros reconocen ninguna relación estructural entre los rituales devocionales de las promesas y cualquier resultado previsto. La Virgen María no puede ser inducida a través del ritual a curar ni a cambiar los acontecimientos.

Los practicantes son perfectamente conscientes de ello y no esperan otra cosa. No es una cuestión de causa y efecto, sino de devoción y gracia.

El trabajo y la autosuficiencia son, de forma aparentemente incongruente, las virtudes que se exhiben. Si lo espiritual, por alguna razón, no decide cooperar en una situación concreta, el andaluz no se queda sin saber qué hacer. El esfuerzo y la entereza que son parte integrante de los actos de la promesa son por derecho propio actos de devoción, y constituyen su propia recompensa. Estas prácticas se realizan en público, de modo que es un asunto de notoriedad pública, pero al mismo tiempo son actos privados de fe que les acercan a María (lo que se promete no se proclama públicamente, aunque pueda revelarse a determinadas personas por cualquier motivo). Lo prometido debe cumplirse, y las promesas se cumplen como actos privados que exigen sacrificio, pero a la vista del público. De manera curiosa, lo que parece ser un acto de dependencia de la voluntad de la Virgen es en realidad un testimonio del carácter y la voluntad de la persona que realiza el acto.

De forma sutil pero importante, este tipo de actividad social se transfiere y formaliza en el comportamiento general, como *formalidad*. En consecuencia, la palabra de uno es extremadamente importante, quizá incluso "sagrada", y la

capacidad de uno para cumplir con su

promesa es una cuestión de dominio público. Al final, lo que se fomenta es la confianza en uno mismo, y no la dependencia desaliñada del poder exterior. La fe, como autosuficiencia, y el apoyo mutuo, se equilibran cuidadosamente. Para comprender ese equilibrio, hay que participar en la totalidad de los rituales, aunque, como yo descubriría, las prácticas se extiendan al investigador.

Por ejemplo, me cantaban, me decían que aprendiera a bailar y me daban una lección, recibía una gran generosidad por parte de muchos de los Rocieros, y también me indicaban las direcciones correctas para entender mejor lo que estaba experimentando. Pero también se me hacía completamente responsable de cada uno de mis actos, con poca libertad de acción por el hecho de ser extranjero. Se esperaba de mí de inmediato la formalidad como norma estética de comportamiento.

Estas prácticas parecen apoyar no sólo una comunidad de apoyo mutuo a todos los niveles -emocional, físico y financiero-, sino que también refuerzan otro aspecto importante: la independencia. La autosuficiencia del individuo y la interdependencia mutua de los peregrinos se subrayan por igual. El Rocío es un ejemplo de autoorganización comunitaria cuidadosamente orquestada que, sin embargo, se basa en un sentido de la individualidad muy cultivado.

Esta relación entre la interacción comunitaria y la expresión individual es totalmente evidente cuando se observan las relaciones musicales. De cada individuo se espera que cante y baile bien las formas tradicionales, pero no sólo eso, también se espera que lo haga con un toque personal y una *gracia* propia, su propia contribución a la tradición. Esta relación entre la persona que realiza su acto de fe personal a la Virgen del Rocío, así como la actuación pública

de esos actos, tiene una serie de consecuencias interesantes y puede verse reflejada en las prácticas musicales.

En primer lugar, estos actos de fe proporcionan otro ejemplo de cómo se forjan las relaciones personales entre el individuo y el objeto espiritual. Para muchos Rocieros, es una forma más deseable de acercarse a María que sólo a través de la oración. Cantar, bailar y hacer promesas son variantes rituales de la glorificación y, en un sentido real, variantes de la oración.

En segundo lugar, los aspectos más grandiosos, ostentosos y festivos de los rituales rocieros tienden a enmascarar las relaciones profundamente individuales entre el Rociero y la Virgen que se encuentran en el núcleo de esos mismos rituales ostentosos y que operan dentro de ellos. Además, son estas mismas relaciones individuales e íntimas las que en realidad impulsan los rituales. Como se pondrá de manifiesto en los capítulos siguientes, estas relaciones individuales se revelan mucho más importantes para el poder global del Rocío de lo que parece cuando el Rocío se contempla desde el punto de vista del espectador. Estas relaciones importantes y fundamentales habrían sido difíciles, si no imposibles, de percibir sin una participación íntima en los rituales de la romería.

También es relevante señalar que los andaluces consideran una falta grave faltar a la palabra dada, por insignificante que parezca la situación. Como aspecto de la formalidad, se trata de un asunto grave, y me lo encontré muchas veces a lo largo de mis viajes por Andalucía. Las promesas, por tanto, son otro aspecto de la formalidad que se traduce directamente como comportamiento social. Cumplir la palabra dada a la Virgen se traduce en cumplir la palabra dada a uno mismo y a los demás. La confianza en uno mismo que inicia la promesa y la lleva a cabo es un rasgo

respetado entre rocieros y andaluces en

general. Sin embargo, al igual que la ayuda de la Virgen se pide pero no se exige, la cooperación mutua entre los Rocieros es una fuerte fuerza de unión dentro de las relaciones formalizadas que rara vez se pide pero que, cuando se ofrece, se hace sin interés. Encontré que el tema de la cooperación mutua entre los Rocieros es el tercer tema más destacado de las letras de las Sevillanas Rocieras, después del amor a la Virgen y el amor al propio Rocío.

Empezamos a ver desde el principio, en el fenómeno de la promesa, una relación emergente entre el individuo y lo comunitario que se lleva a cabo dentro de un marco ritual y en el que lo "espiritual" (como el lector elija definir el término) desempeña un papel central. En las procesiones de glorificación se reconoce al individuo, pero no la promesa concreta. En las procesiones penitenciales de Semana Santa, sin embargo, la identidad del individuo se enmascara para que no sea glorificado a través de sus propios actos penitenciales (promesas) de automortificación. De ahí que las figuras encapuchadas de las procesiones de Semana Santa reciban el nombre de "*nazarenos*" ("los de Nazaret", o los que imitan al de Nazaret). Un aspecto importante de las prácticas rituales en Andalucía es la relación entre lo individual y lo comunitario, en la que el individuo sale a la luz dentro de un ritual comunitario, como en los rituales de "glorificación" del Rocío, o, a la inversa, queda enmascarado dentro de un ritual comunitario (por la capucha y las túnicas de los rituales "penitenciales").



Figura 3-7 Personas con *promesas* inician la procesión en Granada. Se agarran a la espalda del Simpecado.



Figura 3-8 Las *promesas* caminan entre el polvo de La Raya. A veces, a las personas con *promesas* se les unen en el camino otras que caminan a su lado, tocando rueda. (Foto de W. Gerard Poole)

Extroversión e introversión: Dos caras de la peregrinación procesional, ejemplo de fenomenología interior y proyección exterior de la procesión ritual

A diferencia de la peregrinación más introspectiva y solitaria de Santiago de Compostela, los rocieros rara vez utilizan los tramos de camino propiamente dichos como medio de meditación u "oración en movimiento". Es más probable que estén hablando, riendo o cantando. Si el lector echa un vistazo a cualquiera de las imágenes del camino en las que se ve a gente caminando (o cabalgando) durante horas, es obvio que la meditación silenciosa no está a la orden del día. La introspección profunda no es el orden.

Los peregrinos se reparten generosamente cerveza o *manzanilla* (también agua). Todo el mundo está de buen humor, y muchas de las señoras, aunque caminan por *la arena de la Raya* en un caluroso día de verano, van vestidas a la última moda rociera, a menudo con la tradicional flor en la parte superior de la cabeza (ver Fig. 3-9). No me atrevería a decir que no hay introspección o meditación profundas, pero sí me siento seguro al afirmar que no hay mucha, y yo no fui testigo ni experimenté mucho de ese tipo de expresión. Una vez más, esto no es un signo de falta de religiosidad (como se verá más adelante); más bien es una religiosidad desde otra dirección. Es "de Gloria" más que "de penitencia". Evita la introversión y cultiva con arte la extroversión, la tristeza retrocede y la alegría avanza.

Entonces, ¿dónde está la "religiosidad" del camino si las oraciones, en su mayor parte, no desempeñan un papel significativo y la introspección desempeña un papel aún menos significativo?

La religiosidad ritual se encuentra exactamente donde cabría esperar una vez

comprendida la naturaleza de El Rocío: en el cante, en el baile y en las procesiones.

También se encuentra en los límites liminales del tiempo y el espacio: a altas horas de la noche en el camino entre el

rituales formales y el propio paseo, en lo más profundo del "bosque" real y metafórico (ambos aspectos se tratarán en los capítulos 4-6).

Dos oraciones en particular se utilizan continuamente. La primera es la "Salve María" cantada, la oración devocional a María (como se ha explicado anteriormente) que es una característica destacada de las procesiones y del camino y que es cantada por toda la Hermandad en prácticamente todas las paradas. La segunda (tardé en darme cuenta de que también era una oración por derecho propio) es la letanía de "¡Viva!" que siempre sigue a la oración cantada de la Salve María.

La oración, en el Rocío, es ante todo un acto comunitario. Incluso una oración cantada en solitario a la Virgen se realiza en espacios públicos o semipúblicos. Estos momentos de canto se tratarán en los capítulos siguientes, y baste decir aquí que cuando la procesión se detiene por un motivo ritual (como el cruce de un río), un individuo puede cantar una canción a la Virgen como acto espontáneo tras la *Salve*



cantada en grupo.

Figura 3-9 Tres hermanas del camino vestidas a la moda rociera
Que este autor sepa, la tradición andaluza de colocar flores en la parte superior de la

cabeza sólo se encuentra en otras culturas hindúes. (Foto de W. Gerard Poole)

Su tamborilero y gaitero: El heraldo de la Señora

El Tamborilero en procesión

Delante de la carreta del Simpecado, los dos bueyes y el boyero, camina el Tamborilero. El Tamborilero es el hombre que toca la flauta y el tambor al mismo tiempo y dirige las procesiones. La presencia de un Tamborilero no es opcional. Siempre hay al menos un Tamborilero, a veces más, pero normalmente sólo uno. Las procesiones formales no se mueven sin él al frente anunciando con su tonada y compás la llegada del Simpecado de La Reina *de* Andalucía, *La Blanca Paloma*, *La Virgen del Rocío*.



Figura 3-10 Rociero Tamborilero, vestido con "traje corto" formal
Toca la flauta rociera y el tambor tradicional de la provincia de Huelva, c. 1955. (Foto cortesía de Juanma Sánchez)



**Figura 3-11 Tamborilero jugando por un Simpecado en el río Quema
(Foto c. 1965, cortesía de Juanma Sánchez)**

La palabra *Tamborilero* significa literalmente "tamborilero", y en este caso adopta la forma masculina. El Tamborilero toca la "pipa de tres agujetas" con la mano izquierda mientras que del mismo brazo izquierdo cuelga algún tipo de tambor. Hoy en día, en Andalucía, todos los tamborileros, independientemente de la romería para la que toquen, utilizan un tambor que sigue el modelo del tambor de campaña militar europeo, tal y como se muestra en las figuras 2-10 y 2-12. El tamborilero toca la pipa de tres agujetas con la mano izquierda. El tamborilero toca los patrones rítmicos en el tambor con la mano derecha mientras toca la flauta de tres agujeros con la izquierda.

El Tamborilero no es un elemento opcional del Rocío, como tampoco lo son el estandarte del Simpecado y la carreta. El Tamborilero no se limita a acompañar la procesión, sino que la *encabeza*. El Tamborilero funciona como un estandarte sonoro que marca la llegada de "Nuestra Señora", y al hacerlo señala no sólo el hecho de que

Su procesión está en marcha, sino también, como se sugirió en el Capítulo 2, Su dominio y protección sobre la

tierra. No es una interpretación caprichosa por mi parte. Para los almonteños es la patrona y protectora de la tierra. Los almonteños de antaño la sacaban en procesiones especiales llamadas "*Transladas*" en tiempos de extrema necesidad, y ahora lo hacen como tradición cada siete años (Taillefert 1996; Flores Cala 2005)¹¹. Además, ha alcanzado el título de "La Reina de Andalucía" en toda Andalucía (Murphy; Trujillo Priego; Flores; Taillefert, et al.) y es considerada por muchos, si no la mayoría, de los andaluces como su protectora también. Ciertamente los Rocieros de toda Andalucía la ven como tal. Del mismo modo, la tierra de La Doñana se considera sagrada, y en el momento de escribir estas líneas se está produciendo una grave polémica en torno a la construcción de una autovía que unirá Sevilla con las playas cercanas a Almonte, en la costa atlántica. La autovía no sólo atravesará La Doñana; también cortará directamente el camino de la procesión de Almonte al Rocío (conversaciones en Almonte con Juan Carlos González Faraco, Doctor por la Universidad de Huelva).

El Tamborilero es el legado vivo de una antigua tradición que será tratada en el capítulo 4. Lo que es importante señalar en este punto es que su relación con la procesión es una relación íntima que se ha extendido, en un momento u otro, a todas las procesiones rituales en toda Andalucía y la Península Ibérica, y quizás en toda Europa Occidental en general. Su relación con la procesión es también una relación con la tierra en una doble capacidad: la tierra como lugar místico de curación y transformación (el "bosque"), y la tierra como el suelo mismo de la posesión y la identidad sociocultural. Un aspecto inmediato de este doble papel, a medio camino entre lo religioso y lo militante, puede verse en la forma en que su música se utiliza dentro de la

procesión en sí. Aunque su música se considera bella por derecho propio, no obstante, como ya se ha dicho, su música funciona predominantemente como un "estandarte sonoro: o heraldo, que significa algo más, algo fuera del contenido musical. Por eso, en cierto modo, la música del Tamborilero no se trata tanto como música, sino como señal sonora. Por eso los andaluces cantarán y aplaudirán aunque el Tamborilero esté cerca y se oiga claramente. Su música representa algo importante, indispensable, pero no es exactamente música en sí misma. Explorar el rico legado del Tamborilero será el tema del capítulo 4.

El Coro Rociero: Coro en movimiento y las cmmunitas cantantes

En algún momento de la década de 1970 surgieron, a partir de las prácticas procesionales de la romería del Rocío, entidades específicas denominadas "Coros Rocieros" que comenzaron a actuar fuera de las procesiones rocieras (Gil Buiza 1991, 4: 64-72). Sin embargo, siempre hubo un "Coro Rociero" en la romería, fuera o no reconocido consciente u oficialmente. Era simplemente una consecuencia natural de la romería. Si la gente procesiona y canta, hay coro, se le llame así o no, pues no hay procesión rociera que no cante en el camino del Rocío.

Este "coro en movimiento" es un elemento esencial del poder ritual de una romería. El cante, el camino y las procesiones no son conjuntos de elementos potenciales dentro de una fórmula ritual abstracta. El cante, tal y como ha evolucionado el Rocío, es esencial para la romería porque, en gran medida, no es un componente de la romería; *es* la romería. El cante, al igual que la presencia del Tamborilero, no es una

opcional. Es, como dejará claro esta disertación, uno de los elementos clave que crean el estado ritual.

Un papel importantísimo de los coros en movimiento, o procesiones cantadas, de El Rocío es que manifiestan el estado de peregrinación, tal como lo define Victor Turner, de *communitas* (Turner [1978] 1995, 1-40; 1995, 97, 141-145). No hay directores de coro, ni partes que cantar, ni orden de los cantos. Cualquiera puede dirigir el canto simplemente iniciando una canción. La *communitas* musical de la procesión también continúa en todos los demás aspectos musicales de la romería (véanse los capítulos 5 y 6).

Lo que queda claro para un observador a lo largo del camino es que el Coro Rociero evolucionó en el Rocío como parte de la propia experiencia: el simple hecho de que la gente cante junta para realzar y amplificar la experiencia ritual. Toda la documentación escrita y las fotografías del siglo pasado demuestran que cantar y caminar (o cabalgar) son dos constantes de la romería (Burgos 1974; Flores Cala 2005). Sin embargo, no hay forma de saber si hay algún "Coro Rociero" oficial cantando dentro de una Hermandad dentro de una procesión rociera porque, como ya se ha dicho, las procesiones de gente cantando en el Rocío constituyen las procesiones. El coro y la procesión son la misma cosa: La procesión *es* un coro.

También debemos concluir que los romeros de la romería, todos ellos y en todas sus funciones, y el coro procesional son en realidad la misma entidad: las Hermandades, en su conjunto, funcionando ritualmente como coros. Este hecho tiene interés cuando se considera la romería del Rocío desde la perspectiva de la dialéctica nietzscheana entre lo dionisiaco y lo apolíneo, propugnada en su célebre *El nacimiento de la tragedia* ([1886] 1967). Desde la perspectiva nietzscheana, la

romería del Rocío

El coro puede entenderse como el acto en sí mismo, un acto como búsqueda de la experiencia que constituye el impulso dionisiaco, al que cualquier representación posterior fuera de los límites rituales debe considerarse como un reflejo incompleto que, a su vez, constituye el corolario reflejado apolíneo (Nietzsche [1886] 1967, 33, 41, 73).

El coro es un coro de experiencias. No cantan a otra cosa, a algo ajeno a sus actividades. Cantan a sí mismos y a lo que están haciendo en ese momento: están en la romería del Rocío. El coro procesional es lo que constituye la diferencia esencial entre la romería y cualquier otro tipo de peregrinación.

La cita que abría este capítulo, pronunciada por una persona anónima que se encontraba a un lado de la ruta y repartía cerveza, es un buen indicio de lo bien que se entienden los andaluces a sí mismos, y revela una profunda comprensión de la naturaleza de lo teatral y lo ritual que resulta sorprendente.

El papel del coro procesional, adentrándose en "el bosque" para encontrarse con "la paradoja que yace en el corazón de la existencia" (Nietzsche [1886] 1967, 55) se revelará al lector, a medida que avance este trabajo, como un acto ritual sofisticado y deliberado por parte de los Rocieros, así como uno que he encontrado común al ritual andaluz en general. Toda la Hermandad, pues, puede verse como un coro ritual que avanza hacia una experiencia más profunda.

El coro como práctica musical "rupturista" que contribuye significativamente a la generación cultural en Andalucía

La aparición del Coro Rociero como entidad discreta que se separa del sistema ritual para convertirse en un producto sociocultural propio, se produjo como resultado de una serie de factores, entre los que destaca su creciente popularidad entre la población en general.

La popularidad de los coros acompañó al auge de las Sevillanas Rocieras (Gil Buiza 1991, Introducción, 3-25). En un principio, los coros aparecieron como soporte musical de los artistas discográficos de sevillanas, ya fueran grupos como Los Amigos de Ginés o individuos como el cantante/pianista/compositor/poeta Manuel Pareja Obregón.

El alto nivel artístico alcanzado por estos coros semiprofesionales queda patente en la Banda Sonora 6 y en la Banda Sonora 7. El coro de *Triana*, que aparece en el Tema 6, es uno de los coros rocieros más prestigiosos, al igual que el barrio de Triana es un lugar musical famoso para toda Andalucía por derecho propio. Sin embargo, también se puede argumentar que fueron los propios coros los que catapultaron el auge de las Sevillanas Rocieras debido a que todos los cantantes famosos, ya fueran solistas o grupos, eran a su vez Rocieros y miembros de Hermandades, y por lo tanto, por defecto, miembros de coros para empezar y no al revés (investigación personal sobre los antecedentes de los cantantes de Sevillanas).

En cualquier caso, el género de las sevillanas rocieras y sus intérpretes -ya fueran los coros, los grupos musicales o los solistas- evolucionaron simultáneamente dentro de la propia romería; todos eran producto de las mismas prácticas rituales. Sin embargo

productos culturales, los coros adquirieron vida propia al margen de los rituales, al igual que los cantores y los grupos de canto. Los coros (al igual que los solistas y los grupos) empezaron a actuar en bodas, bautizos, ferias, etc., algo que todavía se puede observar hoy en día.¹² En este proceso se fueron profesionalizando (por el mismo camino que los artistas flamencos).

Los coros también desarrollaron sus propios lugares de actuación. En primer lugar, empezaron a surgir por toda Andalucía y otras partes de España lugares llamados "Sala Rocieras" (Gil Buiza 1991, 4: 58). Estos locales se dedicaban a la interpretación del incipiente género de las sevillanas rocieras. Al principio, estas reuniones tenían lugar en las casas de las Hermandades (cuando existían) o en bares o discotecas designados para ello. Con el tiempo aparecieron locales dedicados específicamente a las Sevillanas Rocieras. (De nuevo, existe un precedente dentro de la comunidad flamenca en las "Peñas Flamencas", lugares de reunión dedicados específicamente a la interpretación y el cultivo del flamenco). Además, surgió una red de locales de conciertos independientes. En la mayoría de los casos, los coros seguían estando asociados a la Hermandad de la que procedían, por ejemplo, el "Coro Rociero de la Hermandad de Triana". Finalmente, estas redes de Salas Rocieras y conciertos culminaron en concursos regionales y nacionales que pueden verse en la televisión andaluza.

El Coro Rociero tiene elementos comunes tanto con los coros de la Misa, como con los coros de las numerosas romerías locales, especialmente las de la provincia de Huelva. Sin embargo, el Coro Rociero se distingue de ambos en algunos aspectos importantes. Por ejemplo, los coros de la Iglesia Católica, al menos en los últimos siglos,

suelen ser mixtos, al igual que los coros rocieros. Sin embargo, la Iglesia había eliminado la danza de la Misa en la mayor parte de sus territorios. (El último vestigio de danza dentro de la Misa se encontraba, curiosamente, en la propia Sevilla con la famosa danza de *Los Seis*, interpretada por seis muchachos una vez al año en la Catedral de Sevilla (Brooks 1988, 122). Los Rocieros del Rocío, como revela el diario, bailan en todos los actos importantes, pero no mientras la procesión está en marcha. Bailan en las paradas de la procesión, ya sean paradas rituales o el resultado de un atasco, como ocurrió en Coria (véase Martes, tercer día, en el Diario, Apéndice B).

Los coros de la provincia de Huelva cantan y bailan el género musical de los fandangos (véase el capítulo 5), que son específicos de cada sexo. Los hombres bailan danzas marciales a los santos varones y al sol, mientras que las mujeres bailan danzas a María, es decir, danzas y procesiones de fecundidad, curación y protección. Cuando los dos géneros bailan juntos, es siempre en grupos, en danzas comunales en fila con los hombres en una fila y las mujeres en otra. Sin embargo, no son tan comunes como las danzas separadas (Merchant 1999, 169-191; observaciones de la autora).

Los bailes de grupo masculinos en toda Andalucía siguen estando dedicados a santos varones, y siguen siendo claramente marciales, como lo demuestran los numerosos bailes de espadas (Merchant 1999, 191; Brooks 1988, 190). Asimismo, las danzas femeninas, como identifica Merchant, son llevadas a cabo por coros de "vírgenes" especialmente entrenadas (Merchant 1999, 189, 170). Además, en la portada de la obra de Francisco Aguilera (1990) vemos una foto de una procesión local en la comarca onubense de Almonaster en la que un pequeño coro de mujeres

con panderetas encabeza la procesión mientras que el Tamborilero camina justo *detrás de* ellas, aunque él sigue en su posición pivotal-directamente

antes del estandarte de la procesión. Aunque éste no es el caso de las procesiones del Rocío, es interesante observar que ciertas procesiones están dirigidas por un coro femenino designado y entrenado para cantar y bailar para rituales particulares, del mismo modo que los danzantes masculinos bailan danzas marciales para los santos masculinos. Como ya se ha mencionado, sobrevive una famosa danza que data del Renacimiento, llamada la danza de "Los Seis" que los chicos jóvenes bailan en una procesión especial dentro de la Catedral de Sevilla (Brooks 1988, 122).

Desde esta perspectiva, las modalidades emocionales y funcionales que se expresaban como danzas corales específicas de género parecen haber formado parte de la cultura andaluza durante al menos cinco siglos. Los santos varones, principal pero no exclusivamente Santiago, eran el equivalente cristiano de un "Dios de la Guerra", ya que todas las actividades marciales de la Reconquista se llevaron a cabo bajo la bandera de este santo varón, de ahí su título, "*Matamoros*".

El baile de coro a coro, de género a género, y los bailes particulares de género, son rasgos importantes de la cultura musical y ritual de los fandangos. Sin embargo, ninguno de los dos es un rasgo de la cultura musical rociera. La relación más romántica, de baile de uno a uno, y con ella la relación de cante de uno a uno, que son tan características de la cultura de las Sevillanas Rocieras, se explorará más a fondo en el Capítulo 5, pero tanto los Fandangos como los coros Rocieros tienen como función principal, el cante y el baile dentro de las procesiones. Sin embargo, ambos han sido reclutados, desde el Concilio Vaticano II, para cantar (aunque no bailar) como parte de la Misa. De ahí que existan *Misas de Fandango*, *Misas de Romeros*, *Misas Rocieras* e incluso la *Misa* flamenca. De todo ello se desprende que lo que se produce

dentro de la romería a medida que la cultura popular se extiende no sólo en la superestructura social, sino también en el resto del propio sistema ritual.



Figura 3-12 Coro tradicional de mujeres en Huelva, España, c. 1965-1975
(Foto cortesía de Juanma Sánchez) ¿Es la continuación de una tradición femenina europea precristiana y/o andalusí precristiana/islámica?¹³

Independientemente de si el Coro Rociero tomó como modelo el coro de misa, el coro procesional de fandangos o una combinación de ambos, el actual Coro Rociero no puede entenderse sino como un producto de la romería del Rocío y su íntima relación uno a uno entre el adorador y la deidad dentro de una modalidad emocional "de Gloria".

El Coro Rociero también se caracteriza por un enfoque más individualista del culto y de las relaciones personales. La relación entre el individuo y el coro, como comunidad, es característica del Rocío en general: Los coros rocieros son

sin distinción de sexos. Del mismo modo, las sevillanas son el único baile tradicional andaluz que se baila en parejas mixtas. Las relaciones entre las estructuras rituales (de las que el coro es el componente esencial) y sus corolarios musicales se desarrollarán con más detalle en los capítulos 5 y 6.

Resumen del capítulo 3

La impresión inicial de la peregrinación procesional como una especie de caos ordenado es sólo la primera manifestación superficial de una profunda verdad operativa que se hará más evidente a medida que avance este trabajo: las procesiones son manifestaciones de un alto grado de destreza, previsión, dedicación, motivación y cultivo ingenioso del individuo, que se unen como parte de un esfuerzo comunitario.

En su conjunto, la romería puede verse como un extenso coro en movimiento, un coro en movimiento *formalizado*, una procesión musical anunciada por un tamborilero y un flautista, el Tamborilero, y en cuyo centro se encuentra el Simpecado de la Virgen. La carroza o carreta del Simpecado es el eje temático y emocional de las procesiones del Rocío. En su conjunto, la configuración de las procesiones del Rocío, parecen ser casos concretos de las procesiones alegóricas descritas en el capítulo 2: (1) La presencia de una carroza central, o Triunfo, como foco de la modalidad procesional, el Simpecado; (2) la modalidad emocional única paralela a un componente musical corolario como es el coro cantado y la presencia de instrumentos, casi siempre de viento y percusión, la Hermandad como coro cantando las Sevillanas Rocieras en la modalidad emocional "de Gloria", y la presencia del

tamboril y la flauta en el Tamborilero; y (3) la presencia de animales y/o animales-

humanos, los bueyes que tiran del Simpecado y los jinetes. La gran diferencia es que en el coro rociero no hay fábulas ni animales salvajes. Sin embargo, dado que las ilustraciones son claramente alegóricas, no podemos saber con certeza si las criaturas de fábula y los animales salvajes están realmente en el coro del Rocío o no, a menos que conozcamos lo que representan esas imágenes.

El enfoque musical y emocional de la procesión cantada sigue siendo su característica fundamental. Es en la procesión donde se manifiestan por primera vez en el Rocío las relaciones entre la música, el ritual y el cultivo de una modalidad emocional específica, que es la modalidad "de Gloria", y continúan manifestándose como el conjunto central de relaciones a lo largo de toda la romería. La generación y estructuración de un elenco emocional específico continuará siendo un foco central de atención a lo largo de este trabajo. En este sentido, la investigación de la romería del Rocío es, en gran medida, una investigación del coro procesional.

Como *communitas* cantarina que refleja el espectro social de Andalucía, las Hermandades que se originan como entidades sociales autoorganizadas para llevar a cabo la romería se convierten en importantes redes en la sociedad andaluza para la transmisión de la estética y los valores culturales. Esta transmisión de la estética (creada por la propia romería, punto que se desarrollará en los siguientes capítulos de este trabajo) al cuerpo sociocultural en general se acelera enormemente a través de la presencia de la *communitas*, una *communitas* que se manifiesta por primera vez en el coro procesional. Además, la estética de la romería se promulga en el resto de la sociedad andaluza a través de productos culturales derivados, como el Coro Rociero, así como mediante la creación y difusión de canciones, bailes, poesía, imágenes, películas, etc.

Capítulo 4: La música del tamborilero

El descubrimiento del Tamborilero ha sido, para este autor, uno de los resultados más intrigantes de la investigación de campo. Debido a la escasez de literatura sobre el tema, Internet ha demostrado ser un recurso importante en dos frentes. El primero es el frente contemporáneo. Para el investigador, Internet ha hecho posible el contacto con la tradición viva representada por los *aficionados* (estudiantes dedicados a un tema o disciplina en particular; véase el capítulo 6 para más información sobre el aficionado) y los tamborileros vivos que, de otro modo, habrían requerido meses, si no años, de búsqueda sobre el terreno. Las páginas web de Luis Payno, Juanma Sánchez y Chris Brady, en particular, han demostrado ser de un valor incalculable, no sólo por sus enormes contribuciones personales, sino también como puntos de enlace para que otros aficionados interesados aporten lo que han aprendido.

En segundo lugar, está el frente histórico. Como se ha escrito tan poco sobre el tema del Tamborilero, y la mayor parte está agotada, las pocas personas con acceso a estas obras, como Payno y Sánchez, han podido compartir con otros investigadores el contenido de estas obras y en el proceso se han convertido en fuentes históricas secundarias invaluable en sí mismas, mientras que al mismo tiempo funcionan como fuentes primarias para las tradiciones actuales por el hecho de que son exponentes de las tradiciones históricas mayores como practicantes vivos particulares. No podemos decir que exista una única tradición tamborilera, sino que, como este capítulo empezará a dilucidar, parece haber muchas tradiciones que, sin embargo, comparten puntos en común extremadamente provocativos a través de la geografía y el

transcurso de los siglos.

El heraldo de la Señora

En el Rocío el Tamborilero toca tres tonadas: *El Camino*, para las procesiones y los caminos de peregrinación; *El Romerito*, para los mismos fines pero no tanto; y *Al Alba*, para el jolgorio de las mañanas en el camino del Rocío. Con diferencia, la más famosa de las tonadas tamborileras del Rocío es "El Camino". Los tamborileros tocan esta tonada en las procesiones rocieras, y quizás sea la tonada tamborilera más conocida de toda Andalucía. Como la tonada tiene ligeras variantes cada vez que se toca, he creado, en la Fig. 4-1, una variación que sonará estándar a cualquiera que ya haya oído la tonada.

Tres secciones melódicas aparecen siempre en la misma secuencia, y se señalan en la transcripción mediante letras entre corchetes. El elemento importante a tener en cuenta es que esta melodía corresponde a la categoría de melodías *sin fin*, tal como las describe la comunidad tamborilera.¹⁴ Estas melodías pueden ser hiladas en variaciones interminables porque carecen de cadencias finales fuertes.

Suelen atribuirse, paradójicamente, a influencias árabes o ibéricas septentrionales y se consideran atípicas de las melodías andalusíes (Sánchez 2006). Una pista a favor del origen árabe puede estar en la palabra "arabesco", utilizada por los europeos para designar la interminable sucesión de motivos entrelazados en la decoración arquitectónica (diccionario A.C.D.) o, en literatura, la sucesión de historias entrelazadas como "historias dentro de historias" o "sueños dentro de sueños", tal y como se ilustra en el clásico de *las 1001 mil y una noches* (Burton [1821] 2001). Merchante (1999, 56) sostiene la noción tan repetida de atribuir orígenes árabes a ciertas melodías andalusíes medievales, una tendencia que comenzó

por Ribera en su famoso y controvertido análisis de las "*Cantigas de Santa María*"¹⁵ (1922), y su trabajo teorizando sobre la influencia de la música árabe en la música occidental (1927). Sin embargo, estudios posteriores han demostrado que, con diferencia, la mayoría de las melodías medievales de las Cantigas son de origen europeo occidental, ya que utilizan modos que no se usan ni se usaban entre los moros (Cunningham 2000). La melodía del Camino entra definitivamente en esa categoría, al igual que la segunda melodía, "Al Alaba", que se analiza más adelante en este capítulo.

El modo de estas dos melodías está en consonancia con las modalidades dominantes de las Cantigas, la del dórico y el mixolidio, que, como señaló Cunningham (2000, Introducción), es poco frecuente (por no decir inexistente) en las tradiciones *nauba* del norte de África -que representan las tradiciones musicales moriscas medievales originarias de Andalucía y que habrían sido aproximadamente contemporáneas de las Cantigas (Ribera 1922 y 1927; Proché 1995; D'Langer). Por el momento, no he identificado directamente las melodías tamborileras actuales con ninguna de las de las Cantigas, pero la presencia de dos tamborileros en las miniaturas de las Cantigas (véanse las figuras 4-7) indica que tuvieron alguna relación con ese corpus, aunque no se sabe con certeza hasta qué punto. Sin embargo, el hecho de que los Tamborileros estén vinculados a la peregrinación procesional, de la que las romerías actuales son todas marianas, y el hecho de que las Cantigas estén todas dedicadas al marianismo, sugieren que podría haber existido una conexión más profunda de lo que revela la presencia de la única miniatura.

La característica "interminable" de las dos melodías actuales fue

probablemente un recurso musical deliberado para permitir al Tamborilero iniciar y cerrar la procesión en cualquier momento según las exigencias del ritual.

Comentarios sobre "El Camino

El Camino

Tamborilero tune

Transcription: W. Gerard Poole

Note: The third accent on the 5th beat, though it is much lighter than the ones on 1 and 2, is nonetheless extremely important to the feel of the rhythm, and to melodic phrasing.

Figura 4-1 Transcripción de la melodía de Tamborilero "El Camino"
(Transcripción de W. Gerard Poole)

Una característica curiosa de esta melodía es el compás de 5/8 que consiste en una dupla seguida inmediatamente por una cuenta triple: 12 123 (o, 12 345), con los acentos en la cuenta de 1 y 3. Los acentos dentro de un compás es lo que los andaluces llaman *compás*.

Aunque las combinaciones de compases triples y dobles son comunes en España, y especialmente en el flamenco andaluz, suelen consistir en dos grupos de tres y tres grupos de dos con acentos diferentes que delinean el patrón rítmico específico, o *compás*. Estas combinaciones de compases triples y dobles suelen encontrarse dentro de un compás de 12, como en la forma de *Soleares* en el flamenco (123 123 12 12 12) o las *Seguiriyas* (12 12 123 123 12). Sin embargo, el compás asimétrico de 5/8 de "El Camino" se conoce en España como compás "*cojo*", y es uno de los varios que los tamborileros utilizan en toda la península (Sánchez www 2006).

Aunque los dos acentos fuertes de "El Camino" están en 1 y 3, un tercer acento, más ligero, en la quinta cuenta, señala el fraseo melódico. Esto da la impresión inicial de que la cuenta comienza en este tercer acento, en realidad en el último tiempo, no en el primero. Un patrón de fraseo que no se corresponde directamente con el patrón rítmico es un fenómeno común en la música andaluza, especialmente en el flamenco.

Cuando empecé a experimentar con este patrón rítmico, pensé que era un compás extraño para tocar mientras caminaba. Después de caminar un rato, di palmas al compás y canté improvisaciones de la melodía, pero me di cuenta de que el desplazamiento continuo del tiempo de caída contra mis pasos creaba su propio contrarritmo que parecía actuar como contrapeso. La sensación se movía constantemente (como yo la sentía) de un lado a otro, entrecruzando mis pasos hacia

delante. El efecto era un interesante corolario rítmico al efecto de giro "sin fin" de la melodía.

La melodía está en lo que comúnmente se denomina modo dórico (en el sentido de que los músicos de jazz recientes han atribuido estos nombres griegos a escalas melódicas ascendentes que comienzan en determinados grados de la escala mayor), que es el modo de la flauta Rociero (analizado con más detalle en la siguiente sección). Deben producirse cuatro acontecimientos básicos. En (1a), la entrada en el 5th del modo es siempre el caso. Lo que ocurre entre (1a) y (1b), aunque siempre sigue el mismo contorno melódico básico, puede ser más largo o más corto dependiendo de cuántos ornamentos haga el Tamborilero alrededor del grado 5th antes de resolver a la tónica "d". El segundo evento es el movimiento hasta el "do" agudo, el grado 7th del modo. Puede ser en escala o saltarse algunos tonos por el camino, dependiendo de la velocidad técnica y el estilo del intérprete. Por ejemplo, he oído al mismo intérprete abordar la nota de ambas formas en la misma interpretación. Los avances hasta el grado 7th y su ornamentación, seguidos de cadencias temporales en el grado 5th (evento 3) y su ornamentación, pueden continuar sin limitaciones establecidas. Las ornamentaciones en el 7th suelen ser las más prolongadas. Después de generalmente dos avances al 7th y su cadencia en el 5th, habrá otra sección ornamentada alrededor del 5th, generalmente la mitad de larga que la ornamentación en el 7th, seguida de una sección aún más corta ornamentando el grado 2nd (evento 4) hasta la resolución final en la tónica. A partir de ahí, el Tamborilero puede avanzar más hasta el grado 7th y continuar el ciclo descendente hasta la tónica final siempre que la procesión se detenga. Rara vez los he escuchado regresar directamente al 5th (evento 1a). La secuencia después del comienzo inicial en (1a) hará entonces un ciclo entre (1b) y la resolución de (4).

Comentarios sobre "Al Alba" o "La Diurna"

La melodía de "Al Alba" (véase Fig. 4-2, abajo) muestra la misma cualidad "interminable" que "El Camino". Lo hace alargando indefinidamente ciertos motivos, motivos que podrían cerrarse fácilmente con fuerza debido a que la melodía está claramente en la tonalidad de la clave diatónica. En este caso, el motivo "interminable" se basa en la segunda mitad del tema melódico central. Los compases 4-14 introducen la primera mitad de la melodía reconocible. Los compases 14-20 introducen la segunda mitad de la melodía reconocible. (Las versiones orquestadas que he escuchado colocan un acorde mayor bajo esta parte de la melodía y utilizan el tercer paso de la escala en lugar del cuarto, creando un V/V que no se sugiere en la melodía pura de flauta). Los compases 20-26 extienden la segunda mitad como un motivo indefinidamente. Los compases 26-32 repiten la segunda mitad de la melodía. Los compases 30-45 desarrollan aún más las extensiones del motivo. Los compases 45-50 vuelven a introducir la segunda mitad de la melodía. Hay una breve introducción de una tercera variación melódica independiente (compases 47-58). A partir de ahí, la típica vuelta a la melodía básica en orden inverso: la segunda mitad melódica (59-77), luego la primera hasta el final (79-95). Es en las variaciones de motivos donde el Tamborilero puede tomarse las mayores libertades e hilar los motivos a su antojo siempre que vuelva a la melodía básica, primero la segunda mitad, luego la primera para el final.

Figura 4-2 Transcripción de "Al Alba" del Tamborilero Juanma Sánchez Recientemente, tras conversaciones con el conocido Tamborilero Antonio de Huelva, decidió revisar su variación, y estoy a la espera de esta revisión. El elemento controvertido se menciona en el texto siguiente.

Al Alba

Drum beat throughout

The musical score for 'Al Alba' is written in 4/4 time. It begins with a drum beat, represented by 'x' marks on a staff, which continues throughout the piece. The flute melody starts at measure 1 and consists of several phrases. Measures 1-5 show a rising scale. Measures 6-10 continue the melody with some rests. Measures 11-15 show a more complex rhythmic pattern. Measures 16-20 continue the melody with some rests. Measures 21-25 show a rising scale. Measures 26-30 continue the melody with some rests. Measures 31-34 show a more complex rhythmic pattern. Measures 35-38 continue the melody with some rests.

1 Flute

6

11

16

21

26

31

35

39

44

49

54

59

64

69

74

79



A partir del compás 35, y de nuevo en el compás 75, se puede ver cómo estas secciones podrían prolongarse indefinidamente con muchas variaciones, como suele ser el caso en cualquier interpretación particular. Cuando la procesión necesita terminar, la frase final (compases 90-95) se puede saltar fácilmente desde cualquier parte de la melodía, ya que las variaciones de los motivos básicos de dos frases constituyen gran parte de la melodía para empezar.

La melodía "Romerito" ("Pequeño Peregrino")

Tras consultar a través de Internet con dos conocidos Tamborileros-Juanma Sánchez y Antonio de Huelva-ha salido a la luz que la melodía llamada "Romerito" es en realidad un fragmento melódico de otra melodía procesional de la provincia de Huelva que ha sido incorporado a "Al Alba". Los compases 47 a 58 son los fragmentos de esa melodía y como tal no es realmente una melodía procesional separada del Rocío aunque algunas fuentes afirman que lo es (Martínez 1989, 2).

Nunca he oído la

La melodía sonaba sola a lo largo del Rocío y por eso pensé que tal vez el Tamborilero de Granada simplemente decidió no tocarla. Sin embargo, no fue así y lo aclararon los dos Tamborileros anteriores. Además esta solución tiene sentido. Las tres partes que se revelan en la melodía del Camino, se reflejan luego en el Alba: Primera mitad melódica, segunda mitad melódica, seguida del giro de las variaciones del motivo y vuelta al principio en orden inverso, si hay tiempo, o directamente si es necesario.

Lo interesante de esta polémica para el etnomusicólogo es el papel del aficionado, en la persona de Juanma Sánchez, y del profesional, en el papel de Antonio de Huelva, en la colaboración para asegurar las normas dentro de la tradición sin necesidad de ningún organismo institucional oficial. También demuestra que la tradición sigue viva.

La flauta de pastor de tres agujeros (o tonos)

"*Chiflo, Chifla, Gaita, Pito, Txistu, Silbo, Chirula*" son varios nombres para la familia de flautas de tres agujeros que da el constructor de instrumentos Luis A. Payno en su página web sobre la historia y fabricación de instrumentos de época. La flauta Rociero suele llamarse *Gaita Rociera*, también conocida como *Pito Rociero*:

"La pipa de taborer es un silbato; está hecha de madera, pero su estructura musical es exactamente la del silbato de un centavo, excepto en un detalle importante, que sólo tiene tres agujeros en lugar de seis. Como he dicho, la flauta sólo tiene tres agujeros (tapados por el índice, el dedo corazón y el pulgar); éstos dan cuatro tonos fundamentales, que sin embargo no aparecen en la escala de trabajo del instrumento" (Darwin 1914).



Figura 4-3 La "flauta de tres agujeros" o "flauta del pastor"
(Foto cortesía de Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Los cuatro tonos fundamentales tampoco se utilizan en la Gaita Rociro actual (Payno; Sánchez 2006; correspondencia personal con Juanma Sánchez, y observaciones personales). Sin embargo, los tonos fundamentales sólo se han estandarizado recientemente, y aunque el instrumento y sus variantes estaban obviamente destinados a ser tocados por solistas, la Gaita Rociro moderna ha empezado a tocarse ocasionalmente como conjunto dentro de algunas procesiones. A veces puede haber hasta ocho o más Tamborileros tocando al unísono. La Hermandad de Almonte utiliza varios de ellos cuando salen en procesión para sacar a la Virgen de la Ermita (ver Itinerario, Domingo 2003, Ap. B). Igualmente, la Misa Tamborilera que presencié (ver Itinerario, sábado 2004, Ap. B) en la que al menos treinta tocaban juntos.

La escala de trabajo ordinaria de la flauta rociro corresponde a las 12 ó 13 notas superiores de un piano de siete octavas. La escala del galoubet comienza en un Si bemol un tercio por debajo del tubo del taborer. A continuación se muestra la ilustración de Sir Francis Darwin de los tonos de la flauta de tres agujeros (menos los cuatro primeros fundamentales Re, Mi, Fa#, Sol).

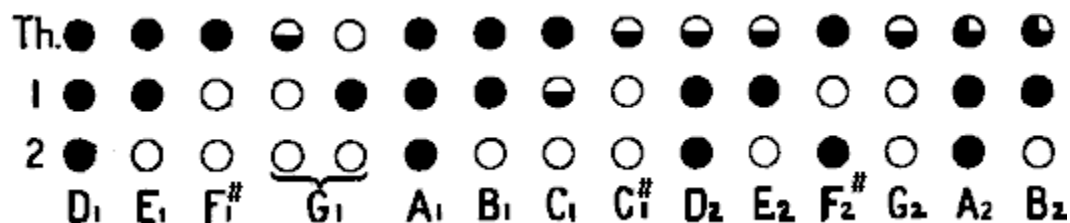


Figura 4-4 Patrones de digitación para la flauta de tres agujeros, ilustrados por Francis Darwin. Las digitaciones se dan para las tonalidades Re y Sol. No he intentado tocar en otras tonalidades. Para cada nota, el círculo superior representa el agujero del pulgar; 1 y 2 son para el primer y segundo dedo, respectivamente. Los círculos negros se suponen cerrados; los blancos, abiertos. Los agujeros que están medio abiertos se representan con círculos mitad blancos, mitad negros. En el caso de A₂ y B₂, los círculos son tres cuartos negros, lo que significa que queda abierta una pequeña grieta. Es importante recordar que cada pipa tiene su individualidad. Por ejemplo, en uno de mis instrumentos G debe tener el agujero del pulgar completamente abierto, y la digitación alternativa (con el agujero del índice cerrado) desafina bastante (Darwin 1914).

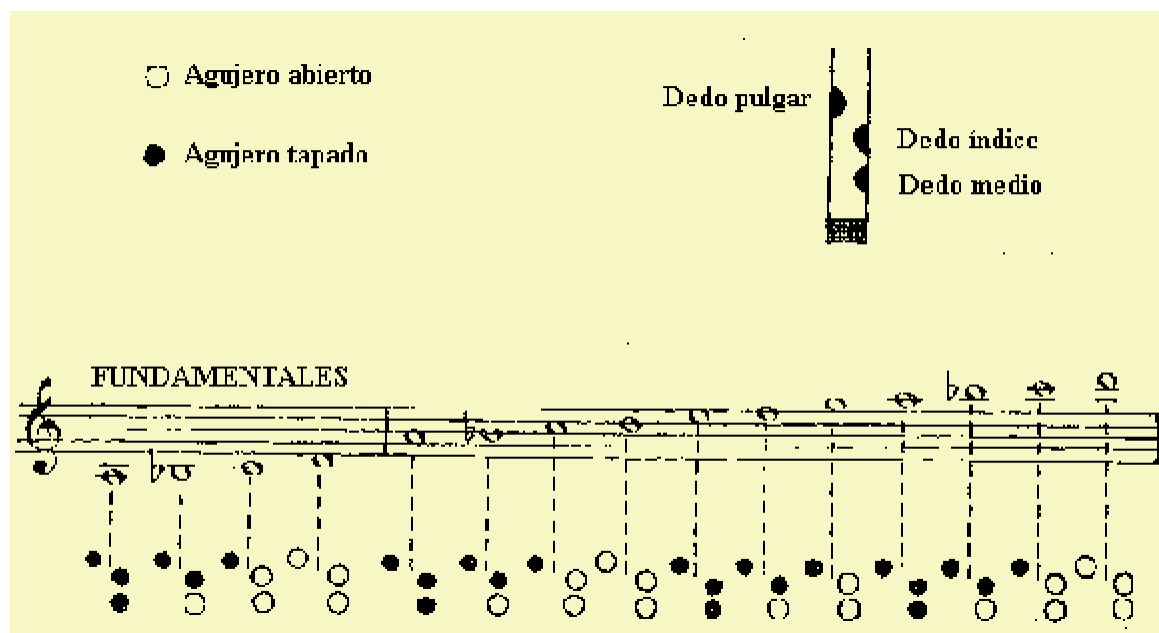


Figura 4-5 Patrones de dedos para flauta de tres agujeros, dados por Luis Payno (Cortesía de Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Parece que había una discrepancia con las dimensiones de la flauta de Darwin que se manifestaba en la relación fundamental entre la posición totalmente cerrada y la totalmente abierta que debería haber dado como resultado una cuarta perfecta en la primera octava funcional. Sin embargo, la posición abierta parecía no dar lugar a una octava perfecta sin algún ajuste (véanse las dos digitaciones alternativas de Sol 1 en la Fig. 4-4, comparadas con la digitación de D1 en la Fig. 4-5). También parece haber habido un defecto en la segunda octava sobreaguda de la fundamental D1 que también requirió compensación para lograr una octava perfecta en D2. No obstante, Darwin fue capaz de soplar un 6 menorth, C1 por encima del segundo grado, E1 resultando en un tri-tono por encima del tercer grado, y un medio-paso extra dentro de la octava. Además, muestra un 6 menorth, B2, por encima de la primera octava, mientras que Payno sugiere que el rango utilitario se extienda sólo hasta la 4ª perfecta en la segunda octava. Así pues, Darwin afirma haber conseguido catorce tonos, incluido el C1 cromático extra, mientras que Payno sugiere que sólo hay once tonos utilizables.

Según la tabla de tonos de Payno (Fig. 4-4), Darwin tocaba una flauta inglesa. Darwin menciona en el artículo que el Galuobet francés empieza en Sib, lo que coincidiría con la tabla de Payno:

GAITAS CHARRA Y EXTREMEÑA Y CHIFLA LEONESA	TXISTU, SILBOTE, TXIRULA, CHIFLO ARAGONES Y PITO ROCIERO	TABOR PIPE INGLESA Y FLAUTAS EUROPEAS RENACENTISTAS	GALOUBET FRANCES
STT	TST	TTS	TTT

Figura 4-6 Versiones regionales de las flautas de tres agujeros por paso de escala (Cortesía de Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Carlos Martínez, en *El Tamborilero: Método de Flauta Rociera* (1989), sugiere que la flauta rociera tiene veinte tonos utilizables. Sin embargo, asume que no sólo son utilizables los cuatro primeros fundamentales (cuando todas las demás autoridades afirman que no lo son), sino que también se puede utilizar un registro adicional de sobretonos. En el Rocío, nunca he oído a ningún Tamborilero tocar más allá del registro de una octava y una cuarta, y ninguna de las muchas grabaciones que he escuchado recoge nada más, tampoco. Si fuera posible, seguramente el Tamborilero de Granada en el viaje de 2003 habría sido capaz de hacerlo, ya que era, con diferencia, uno de los intérpretes más consumados que había escuchado. Tocaba para muchos de los bailes de sevillanas, no sólo la melodía procesional en las procesiones. Esto le obligaba a tocar piezas que no eran tradicionales para la flauta, la mayoría modernas, incluso algunas de pocos años de antigüedad. En correspondencia personal con Juanma Sánchez y el conocido Tamborilero Antonio de Huelva, se ha afirmado la reciente incorporación de la octava superior a la capacidad de las flautas.

El tambor del Norte

Puede que en España el Tamborilero sea descendiente de una estrecha relación entre la procesión militar y la religiosa (Chico 1999, 22-25). Sir Francis Darwin (hijo del famoso Charles Darwin) dio una interesante ponencia a la "Society of Morris Dancers" en Oxford, Inglaterra, el 12 de febrero de 1914, sobre el "Pipe and Tabor", como se llama allí a los instrumentos: "La banda militar de tambores y pífanos se denomina 'los tambores'; no existe la figura del pífano, sino la del tamborilero" (Darwin 1914).

Un interesante comentario de Merchante en su *La Historia Antológica del Fandango de Huelva* se refiere a los "Tamborileros serranos", o "serranos", como poseedores de un sonido propio. (Merchante 1999, 186). El tambor del Tamborilero andaluz es un tambor militar de campaña y fue utilizado originalmente por los Tamborileros serranos de Huelva que, a su vez, lo habían traído del norte de España (ibid., 186). Es el prototipo de los Tamborileros del Rocío, en el sentido de que utilizan un tambor militar en lugar del tambor más pequeño del tambor y el tabor medievales (compárense las figuras 4-7 a 4- 15, más abajo). Merchante continúa argumentando que las danzas, la flauta y el tamboril, y el uso de castañuelas podrían destacar tanto en el norte como en el sur de España porque acompañaron el avance de los españoles a medida que llevaban a cabo lentamente la Reconquista (ibíd., 187).



Figura 4-7 Tambor de campo de tipo militar del noroeste de España
(Foto cortesía de Juanma Sánchez, <http://www.Tamborileros.com/tamboril.htm>)



Figura 4-8 xilografía de un músico militar que toca el pífano y el tambor, siglo XVII
En este ejemplo, la flauta es mucho más larga que las que se utilizan hoy en día, y el tambor podría estar sujeto a la cintura en lugar de colgar del brazo izquierdo.

Merchante también se refiere a *zonas* marginales al hablar de este tamborilero de la sierra de Huelva (ibíd., 186). Menciona un documento de 1269 que dice: "*Venían a Andèvalo pastores castellanos*". Es inevitable preguntarse por qué un pastor lleva un tambor militar.

Antecedentes históricos de las tradiciones tamborileras

Las Figs. 4-8 a 4-13 muestran variaciones en la forma en que las dos combinaciones de instrumentos han sido ensambladas a lo largo de los siglos. Estas ilustraciones sugieren que en cada caso estamos ante la misma flauta básica,

pero con diferentes instrumentos de acompañamiento. Sin embargo, también existen variaciones dentro de la flauta, como se muestra en las Figs. 4-9 y 4-10. La continuidad esencial reside en la combinación de los dos instrumentos, que de otro modo estarían separados, y en la forma en que se tocan juntos. En el caso del Tamborilero, el bordón y la función rítmica son llevados por el tambor, aunque como un compromiso a favor del ritmo (los tambores que escuché en el Rocío siempre estaban afinados para aproximarse a la fundamental).

El Tamborilero como habitante de los márgenes sociales a la vez que estandarte sonoro y guía de las procesiones y de la romería procesional.

"En la Edad Media, el tamboril y la flauta estaban muy asociados a las actuaciones de los paseantes y los montadores. Sin embargo, no siempre desempeñaron este papel. Hay una hermosa figura tallada tocando la flauta y el tamboril en el Coro de los Ángeles de la Catedral de Lincoln, que data de 1270" (Darwin 1914).

Historia de Guaza de Francisco Herreros Estebanez (en Fernández 1997), sugiere una función de "llamada" de los Tamborileros en el norte de España, donde pasarán dos veces por las calles de un pueblo para convocar a la gente a una función religiosa.

Cierto, estas referencias son del norte, pero los instrumentos también son del norte, y fueron los norteños los que llevaron la *Reconquista* al sur de Andalucía (Durant 1950, Vol. 4, 697) Hoy, en el Rocío, el Tamborilero llama a jolgorio a la Hermandad cada mañana.

Es interesante tener en cuenta que una parte importante de los bastones de mando que portan los oficiales de las Hermandades del Rocío son faroles no

funcionales. ¿Por qué simbolizan estos bastones la defensa y la vigilancia? Puede que tenga algo que ver con el hecho de que los

Los lugares de peregrinación de Andalucía, como ya se ha comentado en el capítulo 2, fueron en su día límites territoriales en los que reyes españoles como Alfonso X erigían "santuarios-fortaleza" a la Virgen para delimitar el territorio reconquistado que lindaba con el territorio morisco. De este modo, podemos ver la creación de "tierras de nadie" entre las culturas enfrentadas. El papel de los vigilantes y de los que dan la alarma en caso de invasión puede tener relación con las funciones que antaño desempeñaban las Hermandades para mantener la vigilancia contra los invasores moros (y, antes de eso, con cualquier otra persona con la que el pueblo o la ciudad estuvieran en guerra).

Estas prácticas -reclamar territorios en nombre de una deidad protectora y proclamar territorios sagrados- obviamente no son elementos del Nuevo Testamento y deben atribuirse a prácticas de Europa Occidental anteriores a la llegada del cristianismo. Esto me sugiere que el Tamborilero parece ser un vestigio de tradiciones precristianas. Empieza a surgir una relación histórica directa entre los Tamborileros de Iberia y los Morris Dancers de las Islas Británicas. La fig. 4-17 muestra a un tañedor de tamboril y gaita y a un bailarín de Morris de la Inglaterra del siglo XVII. Se dice que las danzas Morris son anteriores al cristianismo en Europa Occidental. Se asocian no sólo a la bendición y santificación de la tierra y sus frutos, que recuerdan tradiciones de fertilidad, sino también a la protección y, por extensión, a la reivindicación de la tierra.

La primera página de la *Enciclopedia Garland de Músicas del Mundo*, vol. 8, muestra una foto de un hombre tocando una flauta de tres agujeros con la mano izquierda mientras sujeta lo que parece una baqueta con la mano derecha y golpea un instrumento de cuerda. El hombre no está tocando un tambor; está tocando lo que

Carlos A. Porro Fernández, en su "Antigua presencia de la flauta de tres agujeros en Castilla" (Porro Fernández 1994,

8) relata como un invento posterior, alternativo a la antigua combinación de tambor y flauta, de la Castilla del siglo XVII, llamado *salterio*, *bordón*, *bordón perucusiva*, *bordón de cuerdas*, o incluso el "*ttun ttun*" (Fig. 4-10). Consiste en una larga caja de resonancia sobre la que se tensan una serie de bordones, afinados en octavas y quintas y golpeados con una baqueta.

He notado, tanto en el Rocío como escuchando grabaciones, que los Tamborileros tienden a "afinar" sus tambores bastante bajo y a una aproximación de la fundamental más baja de la flauta. En algunos casos es pronunciado, y la caja añade textura al efecto semidrone. Según Garland, la tradición del intérprete solitario y auto-acompañado de la flauta de los pastores, o "flauta de tres agujeros", parece haber estado extendida por toda Europa occidental y, además, vinculada a diversas tradiciones rituales como las tradiciones de danza Bardic, Morris o Mummers de las islas inglesas (Brady 2006; Groves Vol 14, 762-764; Garland 1998-2002, 8: 2-4).

En las miniaturas de las "Cantigas de Santa María", una colección de cantos marianos devocionales del siglo XIII (véase Anglé 1943 para un análisis completo de las 400 Cantigas y Cunningham 2000 para un análisis de los "*Loor*", o cantos de alabanza, que comprenden una de cada diez canciones), hay dos flautistas y tañedores de tamboril representados con la miniatura de la *Cantiga* (canción) 120. No está claro si el artista medieval simplemente no representó correctamente la posición de las manos o si se está tocando otro tipo de flauta en la misma combinación de flauta y tamboril. No está claro si el artista medieval simplemente no representó correctamente la posición de las manos o si se está tocando otro tipo de flauta en la misma combinación de flauta y tamboril. Ciertamente, la posición de las manos no parece correcta para ningún tipo de flauta, de tres agujeros o no, y la flauta parece

mucho más corta. También parece extraña la forma en que está suspendido el tambor.

Es posible que la correa que rodea el cuello se mantenga tensa empujando el tambor.

hacia delante con la mano de la flauta mientras lo resiste con el cuello, lo cual no parece ser práctico pero es factible no obstante. La figura de tipo chamán de la Fig. 4-15 parece sujetar el tambor con un método similar (nótese que el ciervo tiene un rostro humano dentro de la piel del pecho y ¿quizá patas traseras humanas?)

El *Ars Musicales* de Egidio de Samora 1260 (Payno) se refiere al equilibrio de volumen que hay que tener en cuenta al tocar los dos instrumentos juntos, y en la fachada de la iglesia de San Esteban Salamanca hay un ángel tocando la flauta y el tambor que data del siglo XVI (Sánchez). Higinio Anglés, en su *La música en la corte de Juan Carlos V, 1539*, se refiere a un *tamborino*, como allí se les llamaba. Sin embargo, según Anglés, estaban asociados a los maestros de baile, y a veces lo eran (Ángels 1944, 46). E. Garci Chico hace referencias a ellos en las procesiones de "*Las Danzas del Corpus*", donde encuentra que, en 1631, "Habría de ser una danza de zapateado y toqueado de ocho personas y su tamboril y flauta". ("Habría de ser una danza de zapateado y tocado de ocho personas y su tamboril y flauta") (Garci Chico "Papeletas de Historia y Arte," 1951 en Brooks 1988, 16) En este caso, vemos la "flauta y el tamboril" acompañando a la danza *dentro de* una procesión. Lynn Matluck Brooks, en *Dances and Processions of Seville in Spain's Golden* (1988), se refiere al hecho de que las procesiones tienen danzas, tanto en las procesiones como cuando se detienen (161, 175, 186).

El hecho de que los tamborileros estuvieran asociados a las procesiones religiosas sigue estando presente hoy en día en toda España, incluidas las procesiones de Semana Santa, en las que las bandas de música los han sustituido recientemente (Chica 1999, 30-33). En las romerías andaluzas, como la del Rocío, siguen siendo un elemento tradicional,

dirigiendo las procesiones y tocando para los bailes. En el Rocío sólo encontramos baile en las paradas, no dentro de las procesiones propiamente dichas. El Tamborilero siempre encabeza la procesión pero no siempre toca para el baile en las paradas. Sin embargo, los tamborileros que tocan para el baile en las paradas suelen ser los más expertos.

Me refería a que Merchante había afirmado que el gran tambor de campaña, de tipo militar, fue traído a Huelva por los tamborileros de Castilla (junto a Aragón, y en su día unidos a él) que se asentaron en las zonas serranas (Merchante 1999, 186) de Huelva.

Sin embargo, el modo que Payno atribuye a León y Extremadura (la provincia directamente adyacente y al norte de Huelva) es lo que comúnmente se denomina (entre los músicos flamencos y de Jazz) la escala "frigia", una escala que comienza en Mi, es llamada por los flamencos la "cadencia andaluza que se caracteriza por una cadencia tetracorde que desciende TTS hasta la tónica (normalmente Mi). Sin embargo, esta nomenclatura es confusa. Dado que los modos griegos se describían en descenso, en lugar de en ascenso (Stolba 1990; 62-63; Groves Vol. 14, 663-664), nombrar los modos por su secuencia Tono Semitono puede inducir a error.

Sin embargo, la cadencia andaluza se caracteriza más por su progresión descendente de La menor, Sol mayor, Fa mayor, Mi mayor. Como modo no hay acorde funcional, pero dentro de la cadencia andaluza, cuando se ve como una tonalidad, el acorde final es Mayor, lo que también hace que la escala se vea como La menor armónica con un centro tonal alrededor del quinto paso (Mi), acentuado por la relación de medio paso con Fa, que en términos de armonía funcional podría verse como una relación V/V sustituta. Al igual que los modos griegos, la cadencia

andaluza se caracteriza por un descenso a la tónica,

en lugar de un ascenso desde la tónica, sin embargo, no siempre está claro si la tónica es La o Mi. Muchas canciones nunca llegan al acorde de La menor. La escala andaluza utiliza una tercera "sol" elevada o natural dependiendo del contexto armónico, y dependiendo de ese contexto uno puede ver la cadencia andaluza como un modo, o una tonalidad.

Esta ambigüedad tiene sus raíces en los periodos finales del Renacimiento y el Barroco, cuando se empezó a formular el sistema de claves de la armonía funcional, en el que coexistían tanto el sistema de armonía modal como el funcional (Stolba 1990, 283). No se sabe cuándo se compusieron las numerosas melodías procesionales de la romería de Huelva, incluidas las del Rocío. Sin embargo, como demostraré más adelante en el capítulo 5, la guitarra, al ser un instrumento templado, a menudo choca con las melodías andaluzas y por esa razón no se toca con algunas de las formas canoras más antiguas. Algunas melodías tamborileras pueden ir bien con acompañamiento de guitarra utilizando la cadencia andaluza y los acordes mayores/menores, pero otras no.

Esta escala/modo, el de la fórmula TTS de la cadencia andaluza (descendente), es el modo básico de los fandangos, la familia musical de canciones que se originó en Huelva (Merchante 1999, 15-17) la provincia andaluza donde tiene lugar el Rocío. Pero la Gaita (o pito) Rociero muestra la tonalidad, semitono, patrón tonal del modo dórico o del aólico (de nuevo, empleando las nomenclaturas de uso común, no las nomenclaturas de los modos eclesiásticos, para los modos ascendentes dentro de la tonalidad mayor básica). En realidad, la tonalidad de la Gaita Rociero no se presta en absoluto a la familia de los fandangos, lo que puede explicar por qué los Tamborileros sólo se utilizan en procesiones ceremoniales y no tienen mucho

protagonismo en la música andaluza fuera de ella.

de ese papel. Nunca he oído ninguna de las flautas de tres agujeros utilizadas en el flamenco para el insance.

En Huelva, durante la Romería del Rocío, proliferan las gaitas rocieras, agudas, de tubo muy fino, acompañadas de grandes tambores, abren las procesiones y siguen las fiestas y romerías. Suelen tener la boquilla protegida por una pieza de cuerno. Lo curioso es que no se las ve el resto del año, aunque cada vez más, van tomando la posición de instrumento principal dentro del folclore de esa zona de Andalucía. (Payno)

(En Huelva [provincia donde se celebra El Rocío; ver Ap. B], durante la romería de El Rocío, es popular la gaita rociera, [son] de tono agudo, tubo delgado, acompañadas de grandes tambores, [abren] las procesiones y siguen las celebraciones [se entiende que son las de patronos y Vírgenes locales] y romerías [otras romerías, no sólo El Rocío]. Suelen llevar la embocadura protegida por una pieza de cuerno de animal. Lo curioso es que el resto del año no se oyen, aunque cada vez más están tomando la posición de instrumento principal dentro del folclore de esta parte de Andalucía) (traducción mía).

Esta referencia a que las flautas no se oyen en ningún sitio excepto en las romerías y fiestas es interesante porque por lo que he observado y por lo que he oído en colecciones de CD, estas flautas sólo se utilizan en las procesiones, Lo que Payno no dice del todo al utilizar la vaga palabra "folclore" es que el Tamborilero toca sólo para las procesiones religiosas. Es más, se ha convertido en un icono de todas las procesiones "folclóricas" o religiosas fuera de las procesiones patrocinadas directamente por la jerarquía eclesiástica. Sabemos que el Tamborilero, como ya se ha mencionado anteriormente, fue en su día el procesionista de todas las procesiones de Semana Santa hasta que fue sustituido por las grandes bandas de tipo militar a finales del siglo XIX (Chica 1999: 30-33).



Figura 4-9 Miniatura de tañedores de "flauta y tamboril", siglo XIII
(De la colección de las Cantigas de Santa María de Alfonso X)



Figura 4-10 La flauta de tres agujeros y el *bordón* del siglo XVII
El bordón es un instrumento ronco de la región vasca.



Figura 4-11 Ángel Tamborilero, siglo XVI Detalle de un cuadro de Pedro de Berruguete



Figura 4-12 Detalle de "La Boda", siglo XIV Por Nicolo de Bolonia, Italia



Figura 4-13 Rey tocando la flauta y la campana, siglo XIII
La combinación que se muestra aquí, en la fachada este de la Catedral de León, se sigue utilizando (aunque no la toca la misma persona) para acompañar a las Sevillanas Correleras en la provincia de Sevilla.



Figura 4-14 Detalle del salterio de Luttrell, Museo Británico, siglo XVI ¿Una ilustración de guerra?

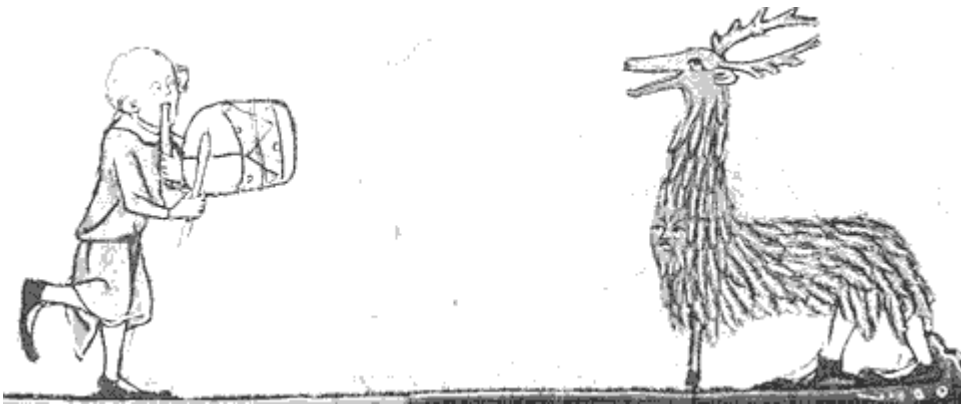


Figura 4-15 Dibujo chamánico, *El Romance de Alejandro*, siglo XIV Obsérvese que en el pecho del animal aparece un rostro humano y que las patas traseras son humanas.



Figura 4-16 Domador de animales, *El Romance de Alejandro*, siglo XIV



Figura 4-17 xilografía de un gaitero con un bailarín de Morris, c.1600 De la obra de William Kemp *Nine Daies Wonder*, publicada en Londres, 1600.¹⁶

La figura 4-13 es interesante porque representa a un rey tocando la flauta y la campana. La campana es importante a muchos niveles diferentes: instrumento utilizado para controlar a los animales domésticos de rebaño, instrumento de llamada de la Iglesia católica y avisador para muchos usos sociales. La campana se utiliza como instrumento de percusión en las Sevillanas Correleleras, música folclórica de la zona de Sevilla. Todas estas relaciones -alarma, llamada, guía y rebaño- son diversas funciones históricas del tamborilero, como revelará este trabajo.

Además, como revelan las figuras 4-15 y 4-17, la asociación con el ritual precristiano es inequívoca, aunque todavía no está claro hasta qué punto. Las figuras también revelan un abanico de funciones de estratos sociales entre los cortesanos, los militares, los religiosos y los "populares". Lo que se desprende de este breve repaso histórico es que la tradición tamborilera estuvo omnipresente en algún momento en todos los estratos sociales de la Edad Media, con raíces que pueden apuntar a tradiciones muy anteriores. Pero en algún momento entre el Medievo tardío y la época actual las tradiciones se limitaron sólo a prácticas rurales y "folclóricas", que

en Iberia están estrechamente vinculadas a lo religioso.

El actual Tamborilero

Ya se ha comentado que las tradiciones tamborileras estaban prácticamente extinguidas en toda España en el siglo XX, salvo las vinculadas a las romerías de Andalucía. Asimismo, como relata Jorge de la Chica (199, 23-24), los Tamborileros solían ser el acompañamiento musical incluso de las procesiones de Semana Santa de Andalucía hasta finales del siglo XIX, cuando fueron sustituidos por las bandas de música que seguían el modelo de las bandas militares -a menudo, como ocurre incluso hoy en día, bandas de varias academias militares-. En el resto de Europa occidental, las tradiciones prácticamente han desaparecido.



Figura 4-18 Rociero Tamborilero moderno, vestido informalmente
El medallón indica que pertenece a una Hermandad. (Foto cortesía de Juanma Sánchez)



Figura 4-19 Tambor rociero moderno, utilizado por las damas de *La Curra* ("El Erizo")
Como se ve, el tambor es bastante grande, y a menudo servía de mesa de café cuando
no se utilizaba para cantar. (Foto de Lisa Rossini Johnson)

Sólo recientemente los actuales Mummers Dancers, o Morris Dancers, de las Islas Británicas se han dado cuenta de que el músico original de estas danzas era en realidad el tañedor de "flauta y tamboril" al que se refería Darwin. Así lo atestiguan las recientes comunicaciones entre los Tamborileros españoles y los Tamborileros y los grupos ingleses de Morris Dance (Sánchez 2006 y Brady [Darwin 1914]), aunque todavía en 1912 se encontraba en Inglaterra un tañedor de flauta y tamboril: "Cuando George Butterworth peinó la zona en busca de Morris Dancers [oxfordshire] en 1912 sólo encontró una pipa y tabor, en posesión de un anciano de Bicster que era capaz de tocar la Maid of the Mill, y *Shepherd's Hey* en ella" (Grove Vol 14, 762).

Fue durante la década de los 70 cuando se produjo un renacimiento de las tradiciones tamborileras en toda España. Ni Payno ni Merchante atribuyen directamente este resurgimiento a El Rocío, pero sin duda, dada la alta estima que el Tamborilero tiene dentro de El Rocío (se le dedica una estatua en la aldea de El

Rocío frente al

Hermitage) y el auge de la romería en esa época, debió de haber alguna influencia.

Las dos principales escuelas del Tamborilero en Andalucía se encuentran en las localidades de Villamanrique y, como era de esperar, Almonte. Villamanrique parece ser la más prestigiosa e incluso la más antigua (Payno).¹⁷ Una tercera escuela importante funciona en el propio Rocío. Esta escuela fue fundada por el famoso cantaor/poeta/compositor de sevillanas rocieras, Manuel Pareja Obregón, él mismo de Sevilla. Obregón era pianista y compositor de formación clásica. En los años 70, Obregón creó la escuela en una casa que compró en el centro de la aldea de El Rocío y que ahora funciona como un pequeño hotel regentado por su nieta, llamada, acertadamente, Rocío (visité el hotel en 2005). Aunque en este momento no hay pruebas suficientes que lo demuestren, me parece que uno de los objetivos de Obregón al crear una escuela para tamborileros pudo haber sido el de estandarizar los tonos y los intervalos. Digo esto porque, que yo sepa, sólo en el Rocío encontramos grandes grupos de tamborileros, todos ellos procedentes de distintas partes de España (incluso de Canarias), tocando juntos. Esta innovación, por supuesto, a la vista de la historia antes relatada, es totalmente contraria a su papel tradicional de solistas itinerantes que se acompañan a sí mismos.

Como Obregón era pianista, es posible que incluso introdujera la afinación temperada entre los Tamborileros (esto también requerirá más investigación) para que pudieran tocar con él en su escuela (todavía hay un piano de cola en la gran sala de recepción del hotel). Testigo de ello es el hecho de que el último domingo de la romería se celebra la "Misa de los Tamborileros", en la que hasta treinta o más tamborileros tocan juntos.

Personalmente, el acto me pareció un poco espantoso. El coro de Tamborileros no

realzar la misa o viceversa. Tocaban la misma melodía en cada momento para acentuar los acontecimientos importantes y nada más. Me recordó a la "Misa Cohete" a la que asistí en el camino (véase el capítulo 8). Sospecho que la novedad de que tantos tamborileros tocasen juntos puede haber sido posible sólo recientemente debido a la estandarización de la afinación lograda durante el renacimiento de los años 70. Es muy posible que Obregón fuera uno de los principales promotores de esta estandarización.

Obregón también coescribió una *Misa de Romeros*, en la que utilizó una de las tres tonadas tamborileras de la romería del Rocío: "El Alba", la segunda tonada tratada anteriormente en este capítulo, para una oración a María llamada la *Salve María*. Esta melodía tuvo un gran éxito como canción popular en toda Andalucía, y en toda España en general. Es, con diferencia, la plegaria más cantada en el Rocío y de ella se hablará con más detalle en el próximo capítulo.

La tradición del Tamborilero, por tanto, es la de, si no realmente el líder procesional, sí al menos el "heraldo" sonoro requerido para la Virgen. De este modo, el Tamborilero se ha integrado en el sistema ritual de Andalucía (y, presumiblemente, de toda Europa Occidental en algún momento) a nivel de base: Semana Santa, peregrinaciones, bodas, santos, etcétera. No está claro si alguna vez fue el "maestro de ceremonias" en algún momento o lugar, pero por la razón que sea, ha sido aparentemente indispensable durante siglos. Como tal, es muy posible que su música haya sido un elemento importante dentro de la música popular del pasado, al igual que ocurre hoy en Andalucía con las melodías de "El Romerito" y "El Camino", como se ha descrito anteriormente. Nos presenta el primer ejemplo de música ritual de romería convertida en música popular. También nos presenta un enigma del

pasado: ¿por qué él, como el

coro, que se encuentra tan a menudo en relación con los animales de rebaño, y de fábula, o los animales salvajes, en algún tipo de relación doméstica con la música y/o la procesión?

Conclusiones del capítulo 4

La primera observación obvia sobre el Tamborilero es que su función dentro del Rocío es la de pregonero musical de la carreta y el estandarte del Simpecado, es decir, de la propia Virgen y de la romería. De nuevo, hay que subrayar que su presencia no es periférica, ni decorativa, sino central. Además, este papel central dentro del ritual procesional es claramente secular. El material presentado en este capítulo sugiere que, en relación con el coro procesional, no encontramos un momento de su entrada en el coro, sino que, más bien, allí donde encontramos el coro, lo encontramos a él, de una forma u otra. Este hecho parece reflejarse en la naturaleza de sus melodías procesionales. La estructura "sin fin" de las melodías es funcionalmente adecuada para dirigir una procesión en movimiento que puede detenerse en cualquier momento. Asimismo, su adaptación a las sevillanas rocieras le permite ejercer también de "maestro de baile" en las paradas procesionales. Lo que también se desprende de las evidencias históricas es que siempre ha tenido también otras funciones, y éstas le han implicado, en un momento u otro, con todos los estratos posibles del espectro socioeconómico, incluido el del marginado errante. Que su música parece haber formado parte de la cultura popular, a la luz de lo que ha precedido, parece concluyente, así como sus funciones rituales y ceremoniales que vinculan la cultura popular con la religiosa de un modo que aún hoy puede presenciarse, al menos en Andalucía.

La presencia de la flauta "pastoril", o silbato, tiene interesantes connotaciones en el contexto de su relación con el coro musical, y la presencia de un tambor militar de campaña indica claramente un doble propósito, al menos, de una función en el pasado que tendía un puente entre lo religioso y lo militante. Los bastones, campanas y demás parafernalia de las Hermandades que sugieren vigilancia y despertar, en conjunción con el papel del Tamborilero como aquel que señala operaciones rituales como la venida de la virgen y de despertar a los peregrinos por la mañana, es también provocador. También hay algunos aspectos interesantes de estas funciones cuando se ven a la luz del trabajo de Wallin. El estado mental/emocional de vigilancia y alarma, como modalidades emocionales relacionadas con la caza y el pastoreo, ocupa un lugar destacado en su teoría de la conciencia emergente, y será tratado brevemente en el capítulo 12.

La curiosa combinación de la flauta y el tambor parece ser históricamente una variación común sobre el tema del músico solista que se acompaña a sí mismo, tal vez poeta o bardo, y si estiramos la imaginación, podríamos suponer que posiblemente haya alguna relación con una función chamánica o sacerdotal en su pasado, como sugieren claramente algunas de las ilustraciones de este capítulo. La reputación del Tamborilero como alguien que habita, no sólo en los márgenes territoriales, sino también en los márgenes sociales, es también sugerente de un papel, o una serie de papeles, que parece mostrar una cierta consistencia histórica, aunque no clara, que es en sí misma, según Eliade, típica del estatus social del chamán transculturalmente (Eliade 1964, 508-511).

Resulta curioso, aunque sólo sea por eso, el hecho de que el pastor-cazador que, según la leyenda del "ciclo del pastor", descubrió la imagen milagrosa de la

Virgen del Rocío, sea conocido como

ser originarios de la ciudad de Almonte o de la ciudad de Villamanrique (como se comenta en el capítulo 2), donde se originaron las dos Hermandades más antiguas de la romería y donde se encuentran las dos escuelas más antiguas y prestigiosas de Tamborileros. ¿Cuál podría ser la tradición, o tradiciones, de las que el Tamborilero es un legado? Una investigación a fondo de esta cuestión está fuera del alcance de esta disertación, y por el momento podría decirse que es un poco demasiado especulativa, sin embargo, hay algunas pistas interesantes adicionales que han surgido a raíz de esta investigación sobre la música y el ritual de El Rocío que se mencionarán en su momento, y que parecen situar las áreas especulativas de la cuestión en un terreno más concreto.

Capítulo 5: La música del coro

Como se ha expuesto en los capítulos 2 y 3, parece haber existido una larga historia del coro procesional que canta y baila y, como se revela en el capítulo 4, de su relación con el músico acompañante. Del mismo modo, parece haber habido una larga historia de procesiones musicales especializadas: procesiones con un único modo emocional en su núcleo que parecen ser, si la Andalucía actual es un ejemplo, conscientemente cultivadas.

En este capítulo se tratará la música de los coros procesionales del Rocío desde dos enfoques. El enfoque principal será desde una perspectiva performativa y ritual que se centra en el papel que juega la música dentro de la peregrinación. Sugiero que las formas musicales de Andalucía y su morfología dentro del proceso ritual encuentran su manifestación última en la estética del comportamiento, una estética que, argumentaré, se crea dentro del proceso ritual, un proceso que es en muchos sentidos inseparable de las prácticas musicales. El intento de comprender el papel del coro y su relación con El Rocío también ha apuntado hacia un proceso de comportamientos musicales y rituales que contribuyen a la aparición de la individualidad dentro de un esfuerzo comunitario. La individualidad y la estética del comportamiento parecen estar íntimamente relacionadas.

El segundo enfoque, y es secundario, es el histórico. Sólo he aportado los materiales históricos relativos al coro que he considerado relevantes para la práctica actual en El Rocío. Sin embargo, el legado histórico del canto

coro procesional, no sólo en Andalucía sino también transculturalmente, sería en sí mismo un rico tema para ulteriores trabajos etnomusicológicos y de musicología histórica.

La Salve María

Comenzamos con la *Salve María*, una oración inspirada en las palabras del Arcángel Gabriel en la Anunciación. El "Ave María" (como se conoce en español) es una oración que contiene elementos de otras escenas bíblicas, como el saludo de Isabel a María: "Bendito es el fruto de tu vientre". (N.A.C.E www. 2006). La oración también recibe el nombre de "Salutación Angélica", o del Rocío , como puede comprobarse en el itinerario (véase Ap. B): "*Rezo del Ángelus*".

Después del primer año, cuando empecé a escribir sobre El Rocío, repasaba el itinerario publicado por la Hermandad en su revista "*Granada Rociero*", y siempre me extrañaban las entradas del "Rezo Angelus" porque no recordaba que se hubiera rezado una oración regularmente en el camino. La razón por la que nunca oía rezar a nadie era porque nadie lo hacía, al menos no tal y como yo entendía la palabra "rezo". Pero, por supuesto, cuando me di cuenta de que la oración del Ángelus *era* la "Salve", comprendí que no sólo había oído la oración todos los días, sino que la había estado "rezando" todo el tiempo con el coro.

Pero la razón por la que no reconocí la oración cantada ni siquiera por la letra es porque hay varias "Salve Marías" diferentes, a veces llamadas "*Salve Rocieras*", o incluso simplemente "*Salves*", para abreviar, y cada Hermandad elige una, o crea la suya propia, y luego la canta en exclusiva. La siguiente Salve fue coescrita por el

famoso escritor de Sevillanas y Sevillanas Rocieras, Manuel Pareja Obregón, y formó parte de

a *Misa Rociera* (Misa de los peregrinos del Rocío). La Salve se hizo popular en toda Andalucía y se podía escuchar por la radio o en casi cualquier sitio. He elegido transcribir esta Salve porque es con diferencia la más conocida de todas las Salves y es cantada por muchas Hermandades.

"Dios te salve Señora"

"Dios te salve Señora" (Hail to you Lady)

I (verso)

Dios te Salve María
del rocío Señora.
, Sol, Norte y Guía
y Pastora celestial.

save you Mary (Hail Mary)
del Rocío
Moon, Sun and Guide (North Star)
Pastora celeste

estribillo

Olé, olé, olé,
Al rocío yo quiero
a cantarle a la Virgen con fe
con un Olé, olé, olé, olé,

volver Al Rocío yo quiero volver
Acantarle con fe a la Virgen
Con un Olé

Dios te Salve María
todo el pueblo te
y repite a porfía
no hay otra igual.

adora El pueblo te adora
y repite sin fin Como tú
Como tú no hay otra igual

estribillo

III

Dios te Salve María
manantial de dulzura.
A tus pies noche y
te venimos a rezar. venimos a ti a rezar

dulce amanecer
día A tus pies noche y día

estribillo

R. de León, M. Clavero, y M. Pareja Obregón y G. Valle

Figura 5-1 Transcripción de "Dios te salve Señora".

R. de León, M. Clavero, y M. Pareja Obregón y G. Valle (Transcripción de W. Gerard Poole)

Dios te salve Señora

Drum $\text{♩} = 160$ $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{ } \text{7} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ etc

Voice $\text{♩} = 160$ $\frac{2}{4}$ C G F G⁷

Dios___ te sal - ve Ma - ri - a, del___

12 F C
___ roc - i - o Señ - o - ra. Lu - na, Sol, Norte y

23 G F C G C
Gu - ia y Pas - tor - a cel - les - ti - al. ___

34 C G F G⁷
Dios te Sal - ve Ma - ri - a, to - do el pue - blo te

46 F C G
a - dor - a. Y___ re - pite a por - fi -

56 F C G C
- a, Co - mo tu no hay___ o - tra i gual. ___

65 **estribillo** C G C G C G C

O - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o

75 G C

lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé. Al ro

84 G⁷ F C C

ci-o yo quier-o vol - ver, a cant - ar - le a la Vir-gen con fe. Con un o - lé,

93 G C G C G C

o - lé. O - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o -

101 G C

lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé.

Obviamente, la melodía inicial es extremadamente ingenua y artificiosa.

Lo que interesa es la segunda melodía, la del estribillo, que es la sección "Olé y Olé", el último tiempo del compás 65 al compás 107. Es, por supuesto, el motivo de la segunda frase de la melodía "Al Alba" (Fig. 4-2, compases 1-15). Es, por supuesto, el motivo de la segunda frase de la melodía "Al Alba" (Fig. 4-2, compases 1-15) .

El compositor Manuel Pareja Obregón "levantó" el motivo y lo convirtió en una frase musical eficaz para el estribillo de la oración. Es difícil saber cuánto tomó realmente de la melodía original del Tamborilero. Mientras que en la versión de la Fig. 4-2, el parecido es obvio, he oído varias versiones en las que el parecido es tenue. No sé si algunos Tamborileros cambian un poco la melodía para identificarse más con la versión popular, o la varían deliberadamente para evitar identificarse con ella. Sin embargo, es interesante señalar que, aunque esta canción es una oración, se convirtió en una canción popular en toda Andalucía durante la década de 1970 y sigue siendo, en el momento de escribir este artículo, una canción muy conocida en esa región.

Las Sevillanas Rocieras

Estas son, con diferencia, las canciones más cantadas en el Rocío y durante los años 70 y gran parte de los 80 fueron también la música popular dominante en Andalucía. Una canción, "*El Amigo*" del grupo "Los Amigos de Ginés" se convirtió en un éxito internacional en todos los países de habla hispana del mundo (Gil Buiza 1991, 4: 65).

Antecedentes históricos

Diversas fuentes atribuyen las actuales sevillanas a las *seguidillas* del siglo XVII. La *seguidilla* era "...el cante *rociero* por excelencia" ya en la primera mitad de este siglo (Trujillo Priego 1995, 339). "Típico de muchas formas de baile popular, el nombre

'seguidilla' puede identificar una danza, un tipo de verso y una forma de canción"
(Brooks 1988, 201).

La *seguidilla* era un baile cantado cuyo modelo básico no procedía de Andalucía. La seguidilla era originaria del norte de España y se había transformado en la región de Cádiz-Sevilla en algo más andaluz. El carácter físico de la jota norteña (el baile regional del Norte) no pretende ser sensual o hipnótico; al contrario, es marcial y algo acrobático. Esta cualidad marcial era una característica de los bailes norteños y se mencionaba a menudo en las crónicas de bailes de procesión, incluso en Andalucía (Brook 1988, 194-196). Fue la mezcla de los bailes más acrobáticos y marciales del norte, ejemplificados por la Jota, con los bailes más líricos y sensuales de Andalucía, ejemplificados por los fandanguillos, lo que dio a las seguidillas, y luego a las actuales sevillanas, su forma elegante, señorial y sensual. Lo que resulta especialmente interesante, en relación con los temas básicos de esta tesis, es que las primeras referencias del baile/canción se refieren a su presencia en procesiones.

Ya en 1625 se habla de las "*coplas seguidillas*" de las procesiones del Corpus Christi de Sevilla como interludios. Estos "interludios" parecen análogos a las coplas seguidillas de las procesiones del Rocío. Tanto Brooks (1988, 162) sugiere que de todos los bailes populares de Andalucía, son las sevillanas de la Féria -las sevillanas de la ciudad real de Sevilla (en contraposición a las variaciones de sevillanas del resto de la provincia de Sevilla)- las que absorbieron las influencias más fuertes de las versiones cortesanas del baile andaluz. Esto parece lógico si se tiene en cuenta

papel administrativo central, incluido el pronunciado y extravagante papel en la producción ritual, que la ciudad de Sevilla desempeñó durante la Edad de Oro de España.

Estructura del baile por sevillanas

(Reproducido y adaptado del original con permiso del autor: Simón el Rubio).

Definiciones

Paso: El tipo de paso utilizado (véase más abajo)

Repetición: Cuántas veces ejecutar ese paso

Descripción: Descripción del paso. He seguido el uso normal del español para las descripciones. Así el paso *de sevillana* básico o estándar que todos aprendéis primero es el *paso de sevillana*.

Descripción de los distintos tipos de paso

- 1= paso de sevillana / standard sevillana step
- 2= pasada / standard passing step
- 3= esquinas
- 4= vuelta izquierda / un solo giro a la izquierda
- 5= cierre / cerrar
- 6= pasos arrastraos / brush steps (piensa en el patinaje sobre hielo)
- 7= pasos cruzados (en realidad "pas de basque": "paso vasco")
- 8= vuelta izquierda punteando con pie derecho / turn to left then point right foot (towards your partner)
- 9= vuelta derecha punteando con pie izquierdo / turn to right then point left foot (toward your partner)
- 10= zapateado / juego de pies (lo pesado de la tercera sevillana)
- 11= pasada, tiempo de espera / passing step and marking time (depending on your choreography)
- 12= vuelta izquierda y paso montado pie derecho / left turn and elevate right foot (depending on your choreography)
- 13= vuelta derecha y paso montado pie izquierdo / right turn and elevate left foot (depending on your choreography)
- 14= careos / tipo de paso utilizado al final de la cuarta sevillana

Figura 5-2 Cuadro de baile por sevillanas

Primera Sevillana

1	5	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla
2	1	pasada	3	4	esquinas	2	4	pasadas
			2	1	pasada	4	1	vuelta
						5		izquierda
								cierre

Segunda Sevillana

1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla
6	3	pasos de arrastre	7	6	crossed steps	7	8	pasos cruzados (círculo)
4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	2	1	pasada	5		cierre

Tercera Sevillana

1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla
8	1	vuelta izquierda punteando con pie derecho	10	3	zapateado	11	1	past waiting time
9	1	vuelta derecha punteando con pie izquierdo	4	1	vuelta izquierda	11	1	past waiting time
2	1	pasada	2	1	pasada	4	1	vuelta izquierda
						5		cierre

Cuarta Sevillana

1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla
12	1	vuelta izquierda paso montado con pie derecho	14	1	careo	14	4	careos
13	1	vuelta derecha paso montado con pie izquierdo	7	1	crossed steps	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	14	1	careo			
			4	1	vuelta izquierda			
			2	1	pasada	5		cierre

Aunque este esquema está bien hecho, Rubio omitió un punto. Cada una de las cuatro sevillanas comienza con una introducción melódica de seis compases (si se utiliza 3/8 en lugar de 6/8), bien a cargo del cantante o del instrumento melódico principal. Durante esta introducción, los bailaores pueden quedarse quietos o pueden responder al cantante/instrumento de alguna manera dependiendo del fraseo de la melodía que se está introduciendo.

Las sevillanas son en realidad mucho más difíciles de lo que parecen cuando se ve bailar a otros. Las secciones requieren pasos memorizados que pueden ser bastante complicados y que además deben estar lo suficientemente interiorizados como para que el bailar pueda acomodarse al baile de la pareja. Dado que cada sección tiene sus propios patrones de baile, ambos bailarines deben permanecer siempre conscientes de en qué copla se encuentran, aunque las coplas se vayan encadenando, una tras otra, indefinidamente. Para la cantante esto no es un problema,

ya que puede elegir cualquier verso en cualquier momento. Pero los bailarines deben seguir el orden de

las coplas o, de lo contrario, se les cruzarán los giros y los pases. Y lo que es más importante, las paradas entre coplas que terminan en posturas congeladas son precisas y deben ser ejecutadas en concierto por ambos bailarines. Sin embargo, en los pequeños grupos íntimos de amigos y familiares, no siempre se respetan los cuatro juegos formales de sevillanas. A menudo, cada copla del cantaor se interpreta sola como una nueva sevillana y los bailaores ejecutan un movimiento de baile simplificado que, no obstante, se ajusta a las estructuras métricas básicas. La tercera copla, la del zapateado, es la que con más frecuencia se omite.

Aunque Rubio hace una descripción excelente y concisa de los diferentes pasos, no indica cuántos compases dura cada paso, por lo que es fácil concluir, tras sumar el número de repeticiones, que las cuatro sevillanas tienen una longitud desigual, pero no es así. Cada sevillana tiene exactamente la misma duración, un total de 40 compases de $3/8$ (o 20 de $6/8$):

Introducción: 6
Primer Tercio: 12
Segundo Tercio: 12
Tercio Tercero: 10

En realidad, el décimo compás no se completa en el tercer tercio. El *cerro* dramático, o "cierre", en el primer tiempo de este compás final deja un silencio de dos tiempos. El cierre en el 10º tiempo de un compás de 12, en el que los dos últimos tiempos se consideran silencios o finales de frase, o el final de la pieza, es común en los ritmos compuestos flamencos. En los compases de 12 tiempos de $2 \times 3 + 3 \times 2$, el 10º tiempo es el tiempo final de la frase o el tiempo sobre el que tiende a pivotar el fraseo melódico. En las sevillanas vemos el mismo patrón, pero aplicado al décimo *compás* (en lugar de a la décima cuenta) de la frase de 12 compases.

También está la cuestión del *compás*. El *compás* no es ni la métrica ni la cuenta, sino los acentos rítmicos que dan a la forma su carácter especial. Esto es especialmente importante a la hora de distinguir entre formas que comparten el mismo compás y la misma cuenta. En el caso de las sevillanas, hay dos patrones acentuales importantes. El primero es el acento impulsor que subyace a todas las sevillanas:

Patrón A

> >> > >>

123 123 123 123...

Los acentos los ponen las palmas o el tambor si lo hay. El anterior es el acento básico de los segmentos introductorios y de las transiciones entre tercios y entre coplas.

Sin embargo, durante las diferentes *pasadas*, y también las *cruzadas*, secciones en las que los bailarines se encuentran en una proximidad más prolongada, los acentos cambian ligeramente, pero de forma decidida:

Patrón B

> > >

123 123 123

Los ojos y la tensión corporal como estética integral

El fuerte acento del primer tiempo se produce en un momento en el que dos bailarines se miran a los ojos. El impulso repentino y más firme crea una tensión que luego se alivia con los pasos de transición, en los que el compás vuelve al acento en A y se inicia la siguiente copla. Estos mismos tiempos terciarios con fuerte acento inicial también se aplauden en momentos intensos de interacción con la Virgen

durante el

Salida, o incluso con el Simpecado dentro de las procesiones formales en momentos de gran exaltación emocional. Pero en el tercer tercio, en lugar de aliviar la tensión del final del paso por sevillanas, los dos bailarines terminan abruptamente cara a cara mirándose a los ojos (dependiendo de su interacción) o, en algunas versiones más coreografiadas, el baile terminará con una postura íntima entre los dos bailarines: a veces una especie de caricia, otras veces casi un desafío.

Esta práctica no es una afectación de algunos bailarines; es un aspecto importante del propio baile. El papel de los ojos suele enseñarse en las clases de sevillanas, pero rara vez se menciona a la hora de analizar los pasos y las formas. Además, Carretero afirma que el *paseo* de las seguidillas (que es el *paso* actual de las sevillanas) es el "más antiguo y menos alterado" de los movimientos del baile español" (1980, 108). El contacto visual que es tan importante en esta parte del baile es igual de antiguo, y dice mucho de la naturaleza interior del baile andaluz.

El pellisco

El *pellisco* es un movimiento físico repentino y breve que sirve para almacenar tensión y liberarla rápidamente en el baile. Esto se aprecia de forma más pronunciada en el primer momento de cada copla, cuando el baile está a punto de reanudarse.

Sin embargo, es un movimiento que se produce en mayor o menor medida a lo largo del baile y que puede ser pronunciado en los bailes flamencos más dramáticos.

El pellisco es simplemente un momento en miniatura, visible, de la lucha constante entre tensión y liberación que caracteriza la fuerza motriz interna dentro de las sevillanas en un grado y del flamenco en un grado mayor. Estos movimientos

indican

una minuciosa sensibilidad a la tensión y la liberación en relación con el ritmo, las emociones y el movimiento.

Si se observa a los bailaores de sevillanas, resulta evidente que estos movimientos breves, aunque a veces sutiles, revelan en realidad mucho sobre la estética interiorizada de la danza andaluza. El *pellisco* es sólo una manifestación de este juego con la dinámica del cuerpo, una repentina extracción y liberación de la tensión física desde el interior. Es análogo a la extracción y liberación (exteriorización) de la tensión emocional tan característica de la canción.

Sevillanas y dominio técnico

Mientras veía bailar a "El Sevillano", me di cuenta de lo virtuoso que puede llegar a ser el baile por sevillanas si un bailarín domina el baile y quiere explorar sus posibilidades. Los niveles de elaboración y complejidad que se pueden alcanzar en la forma básica de las sevillanas pueden ser sorprendentes. Sin embargo, y esto es una observación común también en el flamenco, el aumento de la complejidad y la técnica no es en absoluto una indicación de mejor o peor rendimiento. La estética general es lo más importante, y esto se puede conseguir con poca complejidad. Las imágenes que tomé de los Rocieros bailando y cantando en el rengue tras el cruce del río Quema son un excelente ejemplo, tanto del papel que desempeñan los ojos como de lo estético que puede ser el baile en sus variaciones más sencillas.

La deidad, el grupo y el individuo en el baile por sevillanas

Bailar a la imagen, como cantar a la imagen, se traslada a bailar y cantarse mutuamente. Lo mismo puede decirse de la práctica de las *promesas*. Se baila para festejar a la Virgen, se baila para festejar al Rocío y se baila para festejarse mutuamente. El baile contiene los tres temas, y esto es especialmente cierto debido al aspecto de emparejamiento, o acoplamiento, del baile por sevillanas. De hecho, ésta es la característica que más distingue a las sevillanas del resto de bailes andaluces: es un baile específicamente de pareja. Incluso su pariente más cercano, la familia de los bailes de fandanguillos, se baila en grupo y a menudo segregado por sexos (más información a continuación).

Como ya ha descrito Merchante (1999, 16-21) la familia de bailes que ha surgido en toda Andalucía asociada a los fandangos, es decir, el baile de *las Granainas* de la provincia de Granada, son todos básicamente similares. La característica más importante que he observado es que los bailes de Andalucía, aparte del flamenco, tienden a ser bailes de grupo. Pueden bailarlos los hombres, a menudo como danzas de guerra y/o del sol, o las mujeres como danzas a la Virgen (Merchante 1999, 58). Si son bailadas por ambos sexos, no son tanto danzas personales como danzas de exhibición general: exhibiciones de virilidad, belleza, gracia, etc., pero en un entorno comunitario.

Las sevillanas, como ya se ha dicho, son en gran medida un baile de tú a tú que no es necesariamente erótico, pero siempre tiene algo de íntimo, ya sea bailado por hijo y madre, hermana y hermano, padre y madre, o entre jóvenes amantes. Creo que este aspecto del baile contribuyó en gran medida al desarrollo de las sevillanas rocieras.

como género musical. Como veremos en el desarrollo de la canción, el movimiento hacia la expresión individual se manifiesta en cambios estructurales particulares.

Resumen de las características

Es posible que el lector ya haya observado tres elementos básicos en esta danza:

(1) La danza tiene un elemento intelectual, por muy interiorizada físicamente que esté, que debe, hasta cierto punto, seguir funcionando para poder realizar la danza. Esto, combinado con la estructura de parada y arranque de la danza en relación con las cuatro coplas, no favorece el tipo de repetición necesario para la inducción al trance, al menos no ninguno de los que se han observado hasta ahora.

(2) Se trata de un baile de pareja. Eso, y el elemento de contacto visual inherente a ella, fomenta un elemento de cortejo, un potencial para lo romántico o lo erótico que los bailarines pueden minimizar o acentuar, pero que no pueden ignorar por completo. Sin embargo, lo erótico también puede subsumirse dentro de una intimidad generalizada, de manera que miembros de la familia, personas de distintas edades e incluso elementos de lo sagrado pueden tener cabida según las circunstancias y las distintas modalidades emocionales y grados de formalidad. Las sevillanas pueden ser formales o íntimas, emocionales o neutras, y todos los grados intermedios.

(3) La danza, aunque estructuralmente bien definida, deja espacio para la improvisación individual, incluida una interacción uno a uno entre los bailarines o una exhibición más personal de habilidad y estilo.

Estos elementos básicos de la danza son lo suficientemente complejos como

para requerir un alto grado de autoconciencia y presencia mental/emocional. La danza exige

atención intelectual y la coordinación física, al tiempo que puede servir para estimular la interacción emocional y personal. Está estructurado formalmente para facilitar la sincronización del grupo y es lo bastante flexible para fomentar la idiosincrasia individual.

A partir de estas observaciones bastante obvias, las sevillanas, si bien contribuyen a la estructuración emocional y a la plasmación de las estructuras de comportamiento de *la formalidad*, no favorecen la inducción al trance. Es más, las características inherentes actúan en realidad para bloquear tal movimiento. Esto es análogo a las prácticas de los rituales de El Rocío en general, donde la inducción al trance simplemente no es una característica, con la posible excepción de la Salida (que se tratará en el Capítulo 10), y allí el baile por sevillanas no tiene ningún papel.

Paso, paseo, salida como reflejo de la íntima relación entre ritual y danza en Andalucía a nivel simbólico

La palabra *paso* significa paso, como paso de baile, o pasar, como paso (como El Paso, Texas, se refiere a una puerta o paso a Texas desde México). *Paso* también puede referirse a movimiento. Ya he mencionado lo importantes que son las secciones de paso dentro del baile por sevillanas. Sin embargo, es instructivo observar la íntima interrelación de estos términos con el ritual andaluz en general.

Durante la Semana Santa, las imágenes portadas en sus palanquines reciben el nombre de *pasos*. Una cofradía puede tener uno o dos pasos, es decir, dos pasos compuestos por una Virgen y un Cristo, o sólo la Virgen, o sólo el Cristo. Los pasos, en referencia a las imágenes, se hacen "bailar" por los jóvenes que los portan desde abajo (los *costaleros*). Lo hacen moviéndose ligeramente de un lado a otro mientras

avanzan

para crear un flujo rítmico que luego se marca con un sonido de vaivén y tintineo a medida que la cota de malla y la tela se balancean al ritmo. A veces, los *costaleros* hacen que el *paso* ejecute pasos de baile hacia delante y hacia atrás, dando pasos hacia atrás y embestidas hacia delante, todo al compás de la banda de música. Los pasos hacia atrás se han utilizado tanto en bailes de corte como de procesión en Andalucía y en otros lugares de Europa (Brooks 1988, 199- 203).

La palabra *salida* también es indicativa. La palabra se usa de la misma forma que usamos la palabra "exit" en inglés, pero significa "salir" o "salir", por lo que puede referirse a una imagen que abandona el lugar donde se aloja, o también puede referirse a una bailaora que entra en el escenario para comenzar su baile, o que sale del escenario (o simplemente del corro) para finalizar el baile. Hay muchos bailes de la provincia de Huelva (donde se encuentra El Rocío) en los que, como ya se ha mencionado anteriormente, los *fandanguillos* son bailados por danzantes masculinos en honor a un santo varón como San Juan Bautista. Estas danzas suelen ser de carácter marcial y están estrechamente relacionadas con los rituales precristianos del solsticio. Suelen bailarse en lo alto de las colinas, desde donde los bailarines pueden ver mejor la *salida del sol* (Merchante 1999, 80-81, 191). Suelen ser danzas de exhibición en grupo, muy comunitarias.

En la cultura gitana andaluza, el baile de Salida puede adquirir una relación mucho más importante e íntima. Cuando una joven alcanza la mayoría de edad, parte de su iniciación consiste en presentarse a su familia y amigos a través del baile. Esta *Salida* es un momento importante y emotivo para todos los presentes. Otro uso relevante de la palabra *salida* se refiere a la propia romería. Cuando la Hermandad, en procesión formal, comienza su peregrinación, también se denomina *salida*. Estas

relaciones de palabras, aunque en

aunque no revelen necesariamente ningún significado de conexión real, cuando se toman en conjunto con lo que se puede experimentar a diario, simplemente apoyan lo que ya es evidente: que la cultura andaluza está impregnada de prácticas de danza y canto que se basan en rituales sagrados.

La danza cantada

La letra de las sevillanas se divide en *coplas*. Estos versos escuetos, compuestos por tres o cuatro versos octasílabos, constituyen la métrica lírica básica utilizada para casi toda la canción andaluza, independientemente de la forma musical o la métrica. (Naturalmente hay muchas excepciones al verso octasílabo, pero en general su aplicación es constante). Cada sevillana consta de cuatro (o a veces sólo tres) coplas y cada copla comienza con dos versos que introducen el tema melódico de la copla así como la temática. Pero para confundir, a veces cada copla se llama sevillanas, como hace el Sr. Rubio al describir las coplas de baile.

Esto puede sugerir que la terminología del baile es ligeramente diferente, pero también puede deberse al hecho de que a menudo un cantante puede elegir una copla de una sevillana diferente (como en una canción completa de cuatro copla sevillanas) en cuyo caso los dos primeros compases introducirán melodías completamente diferentes para cada copla de las cuatro copla resultantes "Sevillanas." El enunciado temático propiamente dicho es de sólo tres compases, seguidos de tres compases de puro ritmo. Si hay guitarra, el rasgueo utilizado para las sevillanas se utilizará para rellenar los tres compases finales de las introducciones. Si, entre copla y copla, el cantaor o el instrumentista no están preparados para introducir el siguiente tema (siguiente copla), puede haber una continuación del patrón rítmico hasta que se

introduzca el tema.

Sin embargo, como se ha indicado anteriormente en el apartado relativo al baile, independientemente de lo que ocurra en la melodía y la armonía, las secuencias de baile permanecen fijas para cada tercio dentro de cada copla, y para cada una de las cuatro coplas dentro de cada sevillana completa. (Nótese que el término "salida" no se utiliza para la entrada ni del cantaor ni del guitarrista. Es un término estrictamente referido al baile. Un cantaor "entrando" para comenzar su cante no constituye una salida, y tampoco se denomina salida a la presentación de material temático por parte del guitarrista).

Las secuencias armónicas y las melodías son secundarias a la relación rítmica entre el baile y los versos. El baile y los versos deben encajar exactamente, y esto puede hacerse sin ninguna consideración melódica, como en el caso de las antiquísimas "Sevillanas Correleras", un tipo de sevillanas que se gritan rítmicamente sin melodía (Gil Buiza 1991, 1: 167). Los versos que constituyen los tres tercios dentro de cada copla por sevillanas no difieren estructuralmente de tercio a tercio, salvo, claro está, que cambian las palabras. No hay cambios estructurales dentro de la métrica poética de los tres tercios dentro de cada copla que sean análogos a los cambios en los pasos de baile que caracterizan a las coplas bailadas. Sin embargo, el tercer tercio de muchas sevillanas a menudo introduce una contra melodía que enfatiza la parada en el décimo compás, pero lo más frecuente es que el tercer tercio simplemente dirija la melodía un poco más hacia arriba en la última línea melódica. Todas las sevillanas antiguas que he encontrado, como se aprecia en las bandas sonoras 4 y 5, no presentan esta variación, lo que sugiere que se trata de una innovación reciente. Además, no es raro que el cantante cante una copla de una sevillana completamente distinta para cada una de las cuatro (o tres) coplas. En este

caso, las melodías cambian completamente de una copla a otra. Una vez más,

esto parece haber sido también una innovación reciente debido al hecho de que las primeras sevillanas, si se cantan las tres o cuatro coplas, son uniformes en su contenido melódico, y se suele cantar el conjunto completo.

Lo que sigue es un desglose esquemático de la estructura lírica en relación con la métrica bailada, primero para dejar clara la estructura poética en relación con las estructuras de la danza. La transcripción musical básica se ofrece a continuación en la Fig. 5-3. En la grabación del CD que acompaña a esta disertación, esta copla de sevillanas en particular sirve como segunda copla de una copla de tres sevillanas (CD Soundtrack 5). Su métrica poética se adhiere a la fórmula octosilábica, de modo que si el lector simplemente pronuncia las palabras fonéticamente mientras escucha la recodificación, y/o manteniendo internamente la cuenta de $\frac{3}{4}$, uno puede ver cómo las palabras están hechas para ajustarse a la métrica, y al mismo tiempo ver que puede haber una gran flexibilidad involucrada en la toma de esa decisión. Por eso los coristas tienen que ensayar bastante para que todos canten la letra de las sevillanas de la misma manera. También es probable que por esta misma razón, antes de la aparición del Coro Rociero, muchas de las primeras sevillanas que ha conocido este investigador fueran cantadas por solistas, como son las dos primeras de la grabación. Esta copla no tiene contramelodía para el tercer tercio, por lo que los tres tercios se cantan con la misma melodía.

La Vuelta del Camino ("Loran los Pinos del Coto")

La siguiente canción trata sobre el viaje de vuelta al final del Rocío ("El regreso" y "Lloran los pinos de la Reserva [bosque de la Doñana]", letra y música de Alfredo Santiago y J. A. Hurtado, 1970).

LLORAN LOS PINOS DEL COTO melódica] DESPIDIENDO A LAS CARRETA	[Cuatrocompases de declaración [Dos compases de ritmo o preparación instrumental y rítmica]
DESPIDIENDO A LAS CARRETAS 3/8] LLORAN LOS PINOS DEL DESPIDIENDO A LAS CARRETAS QUE YA SE VAN POCO A POCO POR EL CAMINO DE tiempo de 10]	1-2[dos primeros compases de COTO3-4 5-6 7-8 VUELTA9-10 [la melodía se detiene en el primer 11-12 [palmas instrumentales o rítmicas]
[Segundo Tercio]	
SE QUEDA'1 PALACIO fraseo SÓLO SE QUEDA '1 PALACIO SOLA LA RAYA Y EL QUEMA LOS CARRILES CON LOS SURCOS QUE DEJARON LAS CARRETAS.	, [mismarelación medida a que en primer tercio]
[Tercio Tercero]	
TODOSE VA TERMINANDO arriba] TODO SE VA TERMINANDO COMO UN SUEÑO QUE SE ALEJA PERO LA BLANCA PALOMA EN MI CORAZON SE QUEDA	[igualque [En el primer tiempo del décimo compás de la cuarta copla del tercer tercio, la música, la melodía, el ritmo y el baile, se detienen de repente. Esto marca el final de una Copla de Sevillanas].

La Fig. 5-3, abajo, es una transcripción de las mismas sevillanas con la melodía y la tabla de acordes. Transcribí la pieza en 6/8 porque es más fácil de notar de esa manera (los compases se vuelven demasiado intrusivos en 3/8). Algunas sevillanas definitivamente se sienten más como 3/8 y otras, si son más relajadas y

lánguidas se sienten mejor como 6/8.

Sevillanas II: Lloran los Pinos del coto

25  Llor - an los pi-nos del co - to des pi-dien - do a las car-ret-a.____ Des-pi

29  dien-do a las car-ret - as,____ llo-ran los pi - nos del co to, des - pi-dien-do a las car-ret - as, Que yase

32  van_ po-co a po-co por el cam-in - o de vuel - ta.____ Só-lo

35  se qued a'l pal-a - cio,____ só-lo se qued a el cam-in-o____ sol - la ra ya y el que - ma, Los car ril

38  les____ con los sur - cos que de - jar-on las car-ret - as.____ To-do

41  se va ter-min - an - do,____ To-do se va term-in - an - do____ co - mo un sue-ño

43  que se al - eja, Pe-ro la Blanc-a pal o - ma en mi cor-a - zon se-que - da.

Figura 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto")

Letra y música de Alfredo Santiago y J. A. Hurtado, 1970 (CD Soundtrack 5, segundas Sevillanas) (Transcripción de W. Gerard Poole)

La base armónica de las sevillanas: Una forma musical híbrida de gran flexibilidad tonal

Notas del prólogo

Las transcripciones que he realizado en esta sección, como a lo largo de toda la obra, son esbozos básicos de ritmo, melodía y armonía. Sirven únicamente para revelar los contornos básicos de la melodía y los apuntalamientos armónicos cuando es pertinente. El propósito de las transcripciones es dilucidar cuestiones musicales específicas y así es como deben considerarse. Cada transcripción va acompañada de una banda sonora.

Además, sería beneficioso para el lector escuchar las tres grabaciones que se encuentran en las Bandas Sonoras 6-9 que pertenecen a la familia de los Fandangos de las formas musicales andaluzas. Aunque esa familia no se tratará formalmente hasta más adelante en el capítulo, se hará referencia a ellos ocasionalmente en esta sección y el significado de esas referencias quedará más claro con las grabaciones.

Las formas de canto en Andalucía se denominan "*palos*" ("ramas", como en "clase" o "tipo" incluso como en la connotación de estructura de soporte como "poste"), de los cuales hay muchos y constituyen el sistema de música tradicional andaluza que en su totalidad no tiene un nombre específico (Para una discusión sobre los problemas con la clasificación de las formas, véase Molina 1963¹⁸, 15-44. Para una excelente descripción -aunque quizá no perfecta, dados los problemas planteados por Molina- de las formas y su genealogía, véase Pohren 1990, 101-162).

Las Sevillanas Rocieras comenzaron como una mezcla del melódicamente más evocador y arrítmico *Fandango de Huelva*, otra forma musical andaluza de la provincia de Huelva (ver Ap. B), con la forma bailada más ligera

de la "*Feria Sevillanas*", una sevillana popular que se representa en la feria anual de la ciudad de *Sevilla*¹⁹ (véase el Ap. B para la ubicación relativa a El Rocío y la *Enciclopedia de Sevillanas* (4: 23), para la relación con la ciudad de Sevilla). Las sevillanas son mucho más diatónicas en su modalidad que la mayoría de las formas andaluzas, por lo que, en general, se basan más profundamente en las tonalidades de la armonía funcional y la relación armónica I/V (o i/V). Si una sevillana se va a cantar en modo andaluz, los acordes iniciales (si hay acompañamiento) utilizarán sólo los dos acordes, V y VI, para fijar la tonalidad (si el guitarrista sabe de antemano lo que va a cantar el cantaor) como una relación V/i sustitutiva en términos de armonía funcional. Es la cadencia de medio paso frigio descendente la que fija el sonido modal andaluz. Si la canción no se va a cantar en modo andaluz, y muchas, si no la mayoría, no lo son, entonces los acordes de apertura serán una secuencia de apertura V/I o V/i. La relación de acordes de apertura V/i suele sugerir una tonalidad menor armónica que no está comprometida con la variación andaluza del modo descendente frigio, y que sonará muy parecida a muchas canciones europeas en una tonalidad menor armónica. Por supuesto, en los últimos años las secciones introductorias de apertura se han vuelto elaboradas en algunos casos, pero estas elaboraciones se limitan casi exclusivamente a las grabaciones. En el Rocío sólo escuché las aperturas tradicionales de dos acordes, incluso en canciones cuyas versiones grabadas se abrían con una introducción más elaborada.

Como consecuencia de la tonalidad mayor/menor imperante en las sevillanas, se han vuelto más melódicamente comprometidos con los intervalos de la escala de afinación temperada -algo que gran parte de la canción andaluza anterior, especialmente la más temprana

formas del *cante jondo* flamenco, y las variaciones de la *saeta* procesional, aún resisten. Aunque, que yo sepa, los etnomusicólogos no han sacado a relucir este punto, cabe suponer, no obstante, que los cantaores de antaño eran conscientes de las tonalidades conflictivas inherentes entre la modalidad de los cantes antiguos y la nueva modalidad representada por la guitarra. Durante el siglo pasado, hasta hace poco, esas formas antiguas no se cantaban con acompañamiento de guitarra, y los cantaores se resistían firme y deliberadamente a la intrusión de la guitarra en esas canciones (Molina 1963, 140- 141; Pohren, 1962, 154; Gómez 2001; Bandas sonoras 1-9; Arrebola 1995, 5-7; et al.).

El compromiso diatónico de las sevillanas puede sugerir una mayor influencia de la corte en las sevillanas, a través de las Seguidillas que datan del siglo XVII, y puede haber influido en sus estructuras armónicas desde el principio de su desarrollo (Carretero 1980, 43; *Enciclopedia de Sevillanas* 1: 25). Independientemente de ello, el compromiso diatónico abre más posibilidades armónicas que permiten a las sevillanas abarcar la "gama-ut" armónica (por así decirlo) desde las *correleras*, que se gritan hasta unas sevillanas rítmicamente potentes, y que, en consecuencia, carecen por completo de cualidades armónicas o melódicas, a las sevillanas armónicamente más sencillas basadas en armonías I/V o i/V, a las sevillanas que siguen el modo andaluz y, por último, a las sevillanas para piano y orquesta que aprovechan al máximo la armonía funcional diatónica, como las escritas por Manuel Pareja Obregón y otros. (Bandas sonoras 4-9 en "Progresión de las sevillanas" en el CD adjunto y Figs. 5-4 a 5-9, más abajo). Como demuestran las tablas de acordes de las transcripciones que siguen, una característica estructural clave de la transformación de las sevillanas rocieras se basa en sus potenciales armónicos

diatónicos inherentes. La primera tabla de acordes (Fig. 5-4) es

de un primer tipo de sevillanas grabado en 1916 de la famosa cantante "Nina de Los Peines" (1890-1969), que transcribí de la antología de sevillanas, *Sevillanas Históricas Vol. II* (EFE 2002). Obsérvese que la relación de acordes frigios de medio paso se da sólo en el cuerpo de la canción en tres puntos, incluido el mismo centro, mientras que el principio y el final son tonalidades V/I. En las siguientes sevillanas (Fig. 5-5), de la misma antología, el movimiento de acordes de Fa Mayor a Mi Mayor domina toda la canción. En "Lloran los Pinos" (Fig. 5-3) -como ya se ha dicho, una sevillana rociera- el movimiento de medio paso pone entre paréntesis la canción al principio y al final, aunque la mayor parte del cuerpo de la canción está en realidad en una tonalidad V/I clara. El hecho de que las cadencias diatónicas mayores puedan ocurrir al principio y al final de las melodías en lugar de sólo en el medio como es el caso del pariente cercano de las Sevillanas; los Fandangos de Huelva (que serán tratados más adelante en este capítulo), o que las cadencias diatónicas puedan constituir las únicas cadencias funcionales, resultará ser una de las dos diferencias más significativas entre las dos formas, y proporcionará la trayectoria evolutiva que tomarán las Sevillanas al desarrollarse en El Rocío como una forma de canción devocional andaluza. La segunda diferencia importante, que puede considerarse una consecuencia de la primera, es que las sevillanas no tienen ningún compromiso con un contorno melódico específico. La melodía puede adoptar cualquier forma, siempre y cuando se ajuste al compás del baile, tal y como se describe en el cuadro de baile de la Fig. 5-2, más arriba.

Figura 5-4 Transcripción de "Ronda Mi Calle"
Cantado por Niño Escacena en *Historia de Las Sevillanas Vol. II* (CD Soundtrack 1)
(Transcripción de W. Gerard Poole)

Track 2

$\text{♩} = 210$

The musical score for Track 2 consists of six staves of music in 6/8 time, with a tempo of 210 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The notes are as follows:

- Staff 1 (Measures 1-5): E, F, E, E, F, E, F, E. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a quarter rest followed by an eighth rest and an eighth note. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The fifth measure has a triplet of eighth notes.
- Staff 2 (Measures 6-9): E, F. The first measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The third measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The fourth measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note.
- Staff 3 (Measures 10-14): E, F, E. The first measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The third measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The fourth measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The fifth measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note.
- Staff 4 (Measures 15-19): F, E, F, E. The first measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The third measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The fourth measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The fifth measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note.
- Staff 5 (Measures 20-21): E. The first measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note.
- Staff 6 (Measures 22): F, E. The first measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second measure has a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

Track 1

Niña de Los Peines

$\text{♩} = 225$

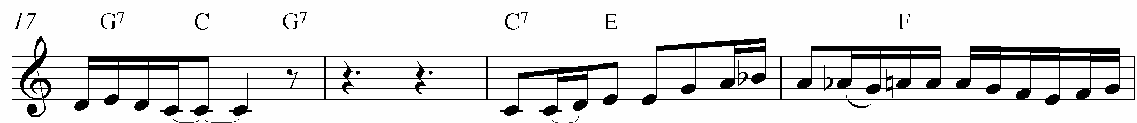
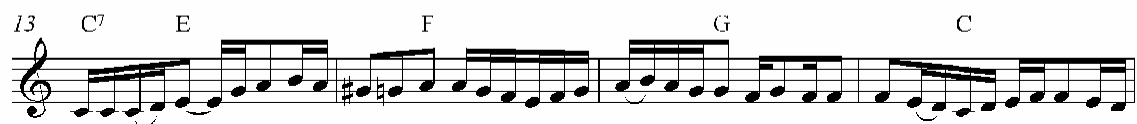
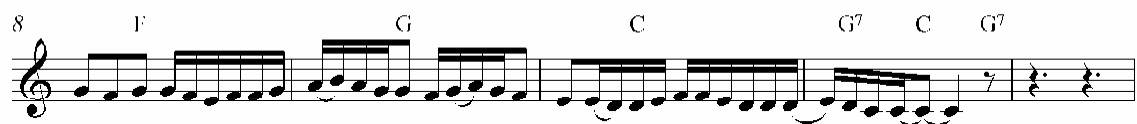
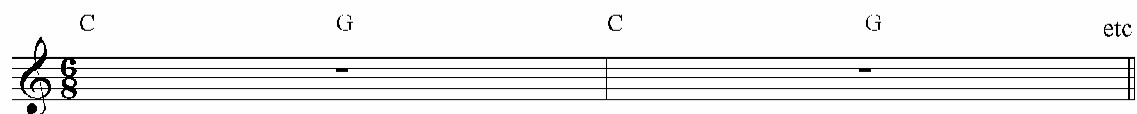


Figura 5-5 Transcripción de "En el Suelo Que Pisa la Sevillana"
 Cantado por Niña de la Lafalfa en *Historia de Las Sevillanas Vol. II.* (CD Soundtrack 2)
 (Transcripción de W. Gerard Poole)

Track 3

♩=200

C G C G C etc

3 G C G C C7 F

9 G7 C A7 Dm G7 C G C

14 C7 F G7 C A7 Dm G7 C G C

19 C7 F

21 G7 C A7 Dm G7 C

Figura 5-6 Transcripción de "Nació En La Cava"

Coro Rociero de Nuestra Señora del Rocío de Triana. *Pareja Obregón: Tributo* RCA 74321 35802 2. (De las tres sevillanas del CD Soundtrack 3 [incluyendo "Cigüeñas del Palacio" y "La Luna Tiene a Gala"], sólo se transcribe ésta; las estructuras armónicas son similares). (Transcripciones de las Figs. 5-6, 5-7 y 5-8 por W. Gerard Poole)

Figura 5-7 Transcripción de "Entre Sevilla Y Triana" y "Sevillanas de La Reina"
Jarcha, *Manuel Pareja Obregón: Tributo*, RCA 74321 35802 2. (CD Soundtrack 4)

Figura 5-8 Transcripciones de "Solano De Las Marismas", "Lloran Los Pinos del Coto" y "El Ultimo Adiós".

Tres sevillanas tercios de tres sevillanas distintas de varios artistas en *Una Noche del Camino* CD 2 pista 10. DDD CDP 4/600. (CD Soundtrack 5)

Track 4

$\text{♩} = 190$

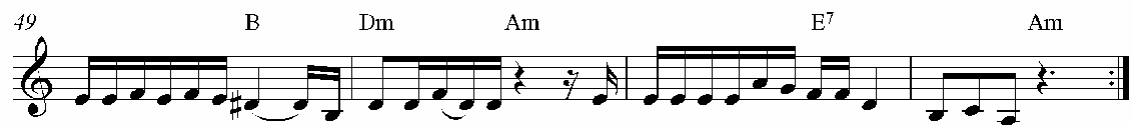
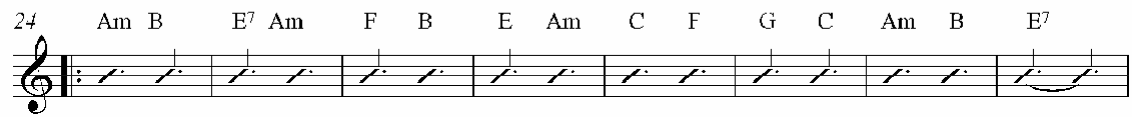
5

9

13

17

21



Track 5

♩=150

Sevillanas I

The musical score for 'Sevillanas I' is written in 6/8 time with a tempo of 150 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of five staves of music, each with a specific chord progression indicated above the notes.

Staff 1: Chords: E, F, E, F, E, F, E. The melody consists of eighth notes: E4, F4, E4, F4, E4, F4, E4.

Staff 2: Chords: E, F, E, G, C, G, Csus⁴, G⁷. The melody consists of eighth notes: E4, F4, E4, G4, C5, G4, Csus⁴4, G⁷4.

Staff 3: Chords: F, E, F, E, G, C, G, Csus⁴, G⁷. The melody consists of eighth notes: F4, E4, F4, E4, G4, C5, G4, Csus⁴4, G⁷4.

Staff 4: Chords: F, E, F, E, G, C, G. The melody consists of eighth notes: F4, E4, F4, E4, G4, C5, G4.

Staff 5: Chords: Csus⁴, G⁷, F, E. The melody consists of eighth notes: Csus⁴4, G⁷4, F4, E4.

Sevillanas II: Lloran los Pinos del coto

25 
Llor - an los pi-nos del co - to des pi-dien - do a las car-ret-a.____ Des-pi

29 
dien-do a las car-ret as, llo-ran los pi - nos del co to, des-pi-dien-do a las car-ret-as, Que ya se

32 
van_ po-co a po-co por el cam-in - o de vuel - ta.____ Só-lo

35 
se qued a'l pal a - cio, só lo se qued a el cam-in-o____ sol-la ra ya y el que ma, Los car ril

38 
les_ con los sur - cos que de - jar-on las car-ret - as.____ To-do

41 
se va ter-min an - do, To-do se va term-in-an do____ co-mo un sue-ño que se al- eja, Pe-ro la

44 
Blanc - a pal o - ma en mi cor-a - zon se-que- da.____

The image displays a musical score for the song "La Flor del Romero". It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are numbered 47, 52, 57, 62, and 67. Above the staves, chords are written: E, F, E, F, E, F, E, F, E on staff 47; Dm7, F, E, F, E, Am, E7, Am, D on staff 52; G, F, E, F, E, Am, E7 on staff 57; Am, D, G, F, E, F, E on staff 62; and Am, E, Am, D, G, F, E on staff 67. The melody is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Figura 5-9 Transcripción de "La Flor del Romero".

**Cantado por José Manuel Soto en *Manuel Pareja Obregón: Tributo*, RCA 74321 35802
2. (CD Soundtrack 6)**

La transformación más conspicua en las sevillanas -su mayor complejidad armónica- es evidente con sólo escuchar las Bandas Sonoras 1-6 y sus reflejos abstractos en las transcripciones (Figs. 5-4 a 5-9). Este camino hacia la complejidad fue posible, como ya se ha mencionado, porque las sevillanas tenían a su disposición la opción de desarrollar el sistema armónico diatónico y tampoco estaban restringidas por ningún requisito estructural en cuanto a su contorno melódico (de nuevo, estos dos aspectos pueden considerarse mutuamente inclusivos). Como queda claro en las dos sevillanas iniciales (Fig.

5-4 [Banda sonora 1] y Fig. 5-5 [Banda sonora 2]), estas dos primeras sevillanas demuestran que esta forma particular, aunque similar a su pariente los fandangos, también era diferente en estos aspectos críticos.

Para cuando llegamos a las últimas sevillanas, podemos ver que aunque la cadencia andaluza siempre se puede encajar donde el compositor desee, otras posibilidades armónicas también están completamente disponibles e incluso dentro de la misma pieza, un potencial que compositores como Obregón aprovechan al máximo (Fig. 5-9, Banda sonora 6). Los pasajes de modulación que se encuentran en los compases 30-36 de la Fig. 5-9, aunque básicamente son elaboraciones de la cadencia andaluza, simplemente no son una posibilidad en los Fandangos sin socavar su tonalidad modal y su contorno melódico, las dos características que anclan su identidad como forma musical particular. Si se observan con detenimiento las tres sevillanas rocieras de la pista 5 (Fig. 5-8), queda claro que todas ellas están entre corchetes por la misma cadencia frigia descendente y que desarrollan sus interiores dentro de variaciones de las armonías V/I siguiendo prácticamente la misma fórmula estructural que, como veremos más adelante en este capítulo, tiene lugar dentro de los fandangos. Sin embargo, en la Pista 4 (Fig. 5-7), ocurre lo contrario: estas dos coplas por sevillanas están firmemente entre corchetes dentro de las relaciones armónicas diatónicas y, sin embargo, son libres de entrar y salir de las tonalidades más modales, ya sea el modo armónico menor, el modo frigio descendente andaluz o el modo mayor. Lo que impide que las sevillanas suenen como fandangos, incluso cuando utilizan el mismo compromiso modal (como en la pista 4), es que la melodía puede adoptar cualquier contorno. No existe una "melodía de sevillanas", ni siquiera un motivo característico que identifique el género. Cualquier

Las sevillanas pueden adoptar cualquier contorno melódico y cualquier modo, siempre que se ajuste a las estructuras rítmicas y métricas del baile.

No obstante, sería un error considerar las Sevillanas una forma musical más "sofisticada" o compleja que los Fandangos basándonos en su desarrollo armónico. Como queda claro en las grabaciones y se desarrollará en el siguiente apartado de análisis, mientras que los Fandangos mantienen su tonalidad modal y su contorno melódico, desarrollan de forma compleja la interpretación melódica solista y la interacción entre la guitarra y el canto de una forma que las Sevillanas no pueden seguir sin perder su identidad formalizada, al menos en este momento. Las sevillanas perderían mucho si se separaran completamente de su aspecto de baile. Eso no quiere decir, sin embargo, que una versión completamente arrítmica no pueda evolucionar en el futuro. He sido testigo de varias ocasiones musicales que sugieren que esto bien podría suceder y las comento en el capítulo 6.

En su forma actual, las Sevillanas Rocieras mantienen la estructura rítmica y melódica de las Sevillanas, pero se ralentizan hasta un potencial casi "*libre*" (arrítmico), dependiendo del cantante y de la circunstancia particular de la interpretación de la canción. Al absorber la intensa entrega melódica arrítmica de los fandangos dentro de las estructuras rítmicas relajadas de las antiguas sevillanas de feria, la nueva canción híbrida se hizo expresiva y flexible. El ritmo de cualquiera de las Sevillanas Rocieras puede acentuarse en un ambiente bailado o desacentuarse en un ambiente más íntimo. De este modo, las sevillanas rocieras pueden interpretarse con diferentes grados de ritmo y expresión melódica, según el entorno y la inclinación y el momento de inspiración del cantante. En la intimidad privada y

En los escenarios rituales informales que se describirán en los capítulos 6 y 7, se acercan mucho más a los Fandangos Grandes, en su evocación emocional, mientras que en los escenarios más festivos, la misma canción puede ser cantada a todo ritmo por todo un coro, acompañada de tambor y palmas y bailada por una sala llena de Rocieros.

Una trayectoria similar parecen haber seguido los Fandanguillos casi un siglo antes y que acabó desembocando en un nuevo género: los Fandangos, o Fandangos Grandes. En el libro *Historia Antológica de los Fandangos de Huelva* (Merchante 1999) y la antología de 12 CD que lo acompaña, se presenta todo el espectro que va desde el canto coral y bailado de los *Fandanguillos*, hasta los casi arrítmicos *Fandangos Personales*, más personales y cantados exclusivamente por solistas. Sin embargo, una característica importante de este tipo de Fandangos es que aunque el ritmo puede ser elástico, e incluso a veces abandonarse mientras el guitarrista acompañante toca una variación fuera de compás (como es el caso de la Banda Sonora 9), no obstante el cantaor siempre volverá a la cadencia rítmica, por muy lento que sea ese tempo. Las sevillanas rocieras situadas en el extremo más alejado del espectro (bandas sonoras 4-6) se acercan más en intensidad emocional, pero siguen siendo muy diferentes de los fandangos grandes. Pero, ¿qué son exactamente los Fandangos de Huelva?

Interludio: Los Fandangos de Huelva y los Fandanguillos: Posible ejemplo de un ciclo de transformación ritual y musical

Es con los Fandangos de Huelva y su relación, primero, con las muchas romerías de la provincia de Huelva y, segundo, con las Sevillanas Rocieras que empezamos a descubrir algunas transformaciones musicales paralelas que podrían sugerir un patrón continuo dentro de la música andaluza del que las Sevillanas Rocieras son simplemente sus últimas, o quizás sólo una de sus últimas, manifestaciones.

En primer lugar debemos hablar brevemente de los *Fandanguillos*. Para empezar, lo más importante para este trabajo es que los Fandanguillos, aunque existen muchas variedades profanas, son fundamentalmente la música de las procesiones rituales de Huelva²⁰. Las muchas variedades de Fandanguillos se designan principalmente por región o pueblo (Merchante 1999, 15-17), y lo que he llegado a comprender siguiendo su trabajo y a través de mis propias investigaciones, es que la gran mayoría de los Fandanguillos son los cantos corales de las muchas procesiones regionales. Algunos consideran que el género está emparentado con la *Jota*, un género musical del norte de España que funciona de forma similar por ser también música procesional en su mayor parte en esas regiones (Ribera 1928). Sin embargo estoy de acuerdo con Merchante (1999, 15-17) en considerar que la mayor parte de la familia de los Fandangos, especialmente en sus estructuras modales, parece autóctona de Andalucía, debido a que aquellos pocos Fandanguillos con un sonido "norteño" más notable, es decir los que tienen una tonalidad más mayor, son los que suenan más cercanos a la familia de la Jota, y brillan por su marcado contraste de modo con el modo andaluz. No obstante, en cualquiera de los casos la

figura musical del Tamborilero encabeza las procesiones tanto de Huelva como de las provincias nortenas al igual que en toda España lo que sugiere una

fusión de tradiciones en una forma común que sigue siendo lo suficientemente flexible como para revelar las diferencias regionales a través no sólo de grandes distancias geográficas, sino quizá también de distancias en el tiempo.²¹

Los Fandanguillos son en realidad sólo un término de disminución que distingue entre dos variaciones de la misma forma original, los *Fandangos Grandes*, que es hoy una forma flamenca (Pohren 1990, 118-121; Molina 1963, 279-284), y la más antigua, Fandanguillos. Ambos tienen su origen en la provincia de Huelva, donde se encuentra El Rocío (Ap. B). En la provincia de Huelva siguen utilizando la palabra *Fandangos* para englobar tanto a los fandangos originales como a los "Fandangos Grandes." A finales del siglo XVIII, los fandanguillos se popularizaron en toda Andalucía y surgieron muchas variantes del mismo (Merchante 1999, Introducción; Pohren 1990, 120; Manfredi 1955, Capítulo 3). Sin embargo, es esta última forma -lo que se denomina fuera de Huelva como los Fandanguillos- a partir de la cual evolucionaron los fandangos, o Fandangos Grandes, que asumieron el nombre general de Fandangos de Huelva. Los Fandanguillos son también la clase general de música andaluza con la que las Sevillanas están estrechamente relacionadas (Carretero 1980, 23-28).

Los fandanguillos tienen la misma relación de cante y baile de cuatro coplas y el mismo ritmo terciario que las sevillanas. Cada copla tiene también su propia coreografía de baile, al igual que las sevillanas, y cuando se bailan por fiestas, ambas formas se bailan al mismo tempo básico. La disposición de los versos y su estructura octosilábica también es la misma.

Las diferencias son las siguientes: Para empezar, los fandanguillos no paran y vuelven a empezar al final de cada copla. La música y el baile continúan

sin fisuras, aunque hay una sección de interludio equivalente. Desde el punto de vista rítmico, ambos estilos se invierten sutilmente. Mientras que el énfasis de las sevillanas se pone en el primer tiempo, incluso cuando la guitarra y la campana (si se utilizan) ruedan a través de él hacia los dos tiempos siguientes, los fandanguillos ponen la acentuación rítmica en los dos segundos tiempos, aunque el primer tiempo es fuerte, y no tiene la sutil diferenciación rítmica entre el primer y el segundo conjunto de compases que inclina a la mayoría de los analistas a ver las sevillanas en 6/8 en lugar de 3/8.

. >> .>> >>
123 123 123

Estructura melódica de los fandanguillos

Todos los fandanguillos, al igual que las sevillanas, se basan en un motivo musical inicial que presenta el modo básico (si hay acompañamiento; de lo contrario, el modo lo introduce el cantante mientras canta). En el caso de los fandanguillos, sin embargo, hay una diferencia crucial. El motivo inicial, mostrado en la Fig. 5-10, es el mismo para todos los fandanguillos de una variación concreta, y todas las variaciones siguen un patrón temático que perfila la cadencia modal andaluza. La cadencia andaluza, al igual que los modos griegos, desciende en lugar de ascender como lo hacen las escalas diatónicas actuales (Stolba 1990, 16) y lo hace en forma de tetracordio en lugar de una escala completa.

Fandangos Harmonic Motif

The Andalusian Descending cadence

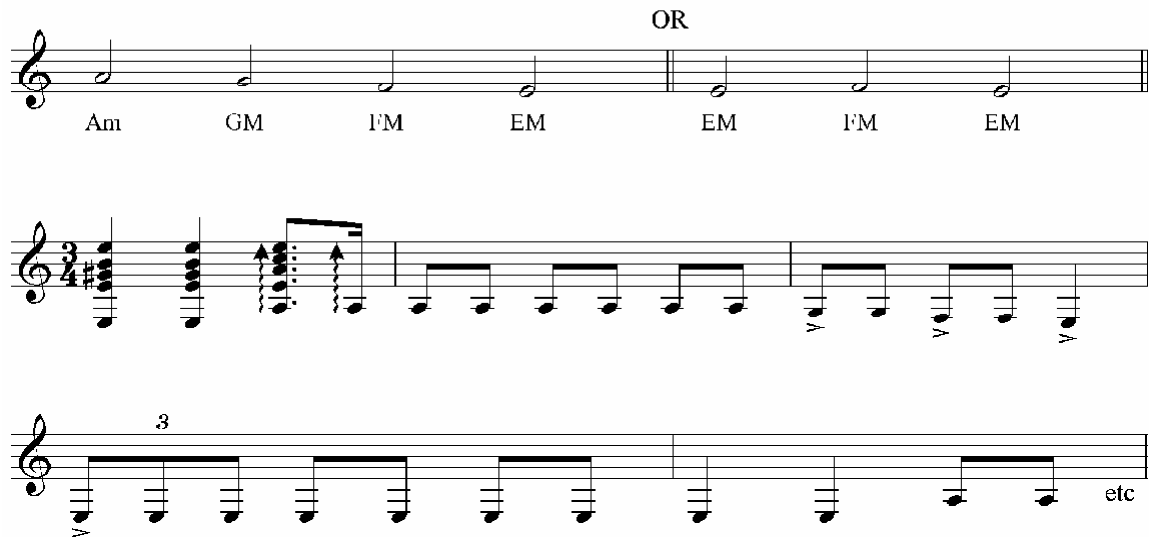
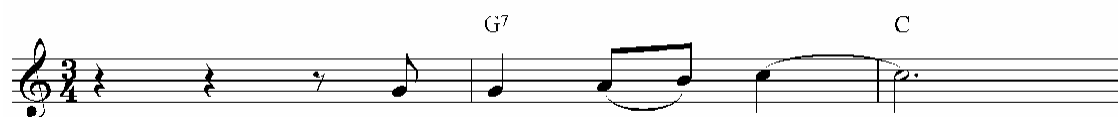


Figura 5-10 Motivo armónico de los fandangos: la cadencia andaluza

Como se ha dicho, hay muchas variaciones regionales de los fandanguillos, pero a diferencia de las sevillanas, parte de esa variación es un contorno melódico característico dentro de la secuencia mencionada. Mientras que cada fandango regional tiene un contorno melódico particular, las variaciones están limitadas por la secuencia modal subyacente y sólo pueden variar dentro de un estrecho conjunto de limitaciones si quieren conservar su identidad regional. Por ejemplo, la melodía de los fandanguillos de la localidad de Alosno tiene una apertura característica que funciona de forma similar a la introducción temática de los sevillanos, salvo que en el caso de los fandanguillos de Alosno, el motivo introductorio es siempre el mismo.

Alosno Fandango Signature Motif



Alosno Processional Melody



Figura 5-11 Motivo introductorio de la firma Alosno Fandangos
Melodía procesional de Alosno en Huelva, Andalucía (Transcripción de W. Gerard Poole)

La melodía que sigue al motivo es la melodía característica de las canciones del pueblo de Alosno, y la misma utilizada en sus procesiones. Aunque estas melodías de los fandangos se ciñen a los parámetros de los contornos generales que estamos comentando, y además están ligadas al contorno regional particular, pueden variar entre modos de una manera que a veces les da un efecto casi de cambio de tonalidad, sobre todo porque los cambios modales suelen ser bastante bruscos en comparación con las transiciones armónicas más suaves que ha adoptado la mayor parte de la música occidental.

Otra diferencia importante entre los Fandangos (especialmente los Fandangos Personales y los Fandangos Grandes), y las Sevillanas -que, a mi juicio, indica aún más su antigüedad- es que en los Fandangos la voz dirige los cambios armónicos, que son en realidad cadencias modales o cambios de modo. El cantante dicta un cambio de modo mediante inflexiones que alteran los intervalos por medio de un solo tono. Ese tono a menudo puede sonar desafinado cuando lo escucha por primera vez alguien que no está acostumbrado a oír este tipo de modulación inter modal.

Los Fandangos también hacen más hincapié en las manipulaciones interválicas y melismáticas de las melodías, que también pueden ser agudas y que la guitarra, al ser un instrumento diatónico, no siempre puede seguir. Ello se debe a que la melodía, como ya se ha dicho, está constreñida a un tema modal fijo dentro del modo andaluz. De este modo, sólo son posibles las inflexiones repentinas dentro y fuera de las modalidades de sonido mayor y menor, porque el tema modal actúa casi como un ostinato subyacente. Aunque los contornos melódicos en el centro de las diferentes versiones de Fandangos siempre se mueven entre cadencias V/I claras, ya sea en la relativa mayor o en la paralela menor armónica, no obstante deben comenzar y terminar dentro del fuerte movimiento de medio paso hacia abajo de la cadencia andaluza (ver Fig. 5-10).

La Fig. 5-12 es la de una procesión de Fandangos (o Fandanguillos). Es un esquema básico para seguir la primera sección de la grabación (Banda sonora 8). Nótese que hay un Tamborilero, pero como vimos en las procesiones rocieras, está tocando una melodía diferente aunque manteniendo el compás fuerte de tres tiempos junto con los panderos del coro femenino.

Esta canción procesional no tiene acompañamiento de guitarra (al igual que los Fandangillos procesionales precedentes de la Banda Sonora 7). La parte de flauta tiene el mismo giro "interminable" que las melodías procesionales del Rocío Tamborileros. También esboza la cadencia andaluza (am/GM/FM/EM). Sin embargo, la flauta en Fandangillos en la Banda Sonora 7 del CD toca una interesante variación de la melodía del estribillo en la que alterna entre un sonido modal mayor paralelo, que requiere el uso de La mayor en la guitarra, y luego pasa a la cadencia andaluza para las frases finales que requieren que la guitarra vuelva a La menor y luego a Fa mayor y Mi mayor.

Fig. 5-12 Transcripción de una procesión de Fandangos, o Fandangillos (CD Soundtrack 8) (Transcripción de W. Gerard Poole)

Processional Fandangos (Almonaster)

165 Drums

tenor drum

snare-like drum

etc

Flute

6

10

13

Voice

16 G C

The musical score is written in 3/4 time. The drum part at the top uses a single staff with notes for the tenor drum and a vertical line for the snare-like drum. The flute part consists of five staves of music, starting at measure 165 and ending at measure 179. It features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The voice part begins at measure 180 with the lyrics 'G' and 'C' above the notes.



La siguiente transcripción es la de un solista cantando fandangos con acompañamiento de guitarra. Podemos ver cómo la guitarra tiene un gran margen de maniobra antes de que cante el cantaor y en los intermedios. Es frecuente que el guitarrista toque interludios de sonido morisco que a veces se alejan completamente de la melodía de los fandangos pero que, sin embargo, están muy en consonancia con la cadencia andaluza. Nótese también que estos interludios instrumentales son arrítmicos y no tienen un tiempo establecido para detenerse. Sin embargo, cuando vuelve el guitarrista, siempre rasguea el motivo de los fandangos para que pueda entrar el cantaor. En ese momento, el ritmo se reafirma.

Figura 5-13 Transcripción de Fandangos Solo (Personales)
 Cantado en estilo *Valiente* por Juan Manuel de Soto. *Alosno: Vol. II en Historia Antológica del Fandango de Huelva* CDPM-HAFF-12. (CD Soundtrack 9)
 (Transcripción de W. Gerard Poole)

Fandangos Solo

♩=70-90

Voice

Guitar

6

13

19

E

E

E

E⁷

Am

C

Rhythm continues sim.

G

Am

G F E

Am

G F E

E F C

25

Musical notation for measures 25-29. The melody is in treble clef with a key signature of one flat. The bass line shows a single F chord in measure 26.

30

Musical notation for measures 30-36. The melody continues in treble clef. The bass line shows a C chord in measure 30 and a G chord in measure 35.

37

Musical notation for measures 37-43. The melody continues in treble clef. The bass line shows a G⁷ chord in measure 37, and C, F, and E chords in measures 40, 42, and 43 respectively.

44

$\text{♩} = 160$

Musical notation for measures 44-50. The melody is in treble clef. The bass line shows an Am chord in measure 44, and G, F, and E chords in measures 45, 46, and 47 respectively. There are triplets in measures 44, 45, and 49.

50

55

60

Los Fandangos Grandes: Un género musical rompedor

Este Fandangos es, ante todo, un canto arrítmico. Se considera flamenco, o al menos *aflamencado*, es decir, "flamencascado". Lo que eso significa no siempre está claro. Para un andaluz, que considera que todo el flamenco es andaluz y no gitano, significa simplemente un canto andaluz más dramático o artístico y sofisticado (para esta postura, véase Barrios 1989, 7-19). Para un gitano, o persona que apoya la

posición gitana, significa que el fandango es andaluz y no puede ser *cante jondo* flamenco porque el *cante jondo* es gitano (para esta posición, véanse Molino 1979, 24-34; Pohren 1962, 39-47; e Infante 1980, Capítulo 1). Todo el mundo está de acuerdo, sin embargo, en que los Fandangos Grandes evolucionaron a partir de los Fandanguillos²² al ralentizarse y alargarse hasta que abandonó su estructura rítmica y se convirtió en una forma "libre" de gran potencial emocional y que requiere una habilidad considerable para cantar. Una analogía informal podría ser la forma en que los compositores eclesiásticos medievales tomaban un canto gregoriano u otra melodía y alargaban el valor de cada tono para formar la base estructural de una composición polifónica más larga. A continuación, el compositor rellenaba los espacios intermedios con melismas más complicados o voces contrapuntísticas.

En los Fandangos, se mantiene el esquema melódico de los Fandanguillos, pero se extienden las cadencias tonales, lo que permite al cantaor ser expresivo e improvisar a medida que elige su camino a lo largo del esquema predeterminado. El guitarrista, si lo hay, le sigue y espera a que el cantaor le dé el tono de cadencia sobre el que marcará claramente con el acorde apropiado y añadirá su propia ornamentación improvisatoria. Los dos, sin embargo, no son en absoluto iguales, y no puede considerarse un dúo o una forma a dos voces. El Fandango está completamente dominado por el cantante, al que el guitarrista opcional desempeña un papel estrictamente secundario y ornamental.

La transcripción que sigue de un Fandango Grande se basa en una grabación de Alfredo Arrebola, con quien he estudiado flamenco en Granada. De nuevo, sólo estoy esbozando, en términos básicos, el contorno melódico y las cadencias para demostrar su relación con los otros Fandangos dentro de la familia de

los Fandangos.

Figura 5-14 Transcripción de Fandangos Grandes

**Alfredo Arrebola, *Homenaje flamenco Al Poeta José Sánchez Rodríguez* (1875-1940),
AMC Records Cd-032-M. (CD Soundtrack 10) (Transcripción de W. Gerard Poole)**

Fandangos Grandes

Rubato (timing is indicative only)

Voice

Guitar

6

Rhythm continues sim.

14

Guitar continues sim.

22

28

35

41

47

52

Ben Sul - ta - na de mien - can - to

59

a mor - - - - par - a ti - - - - pos - e - - - - o - - - -

66

Ben Sul-tan-a de mi en-can - to

71

C G7

77

F E G7

83

C

89

Em G7 F G F

95

Análisis de una "transformación"

Si observamos las cadencias clave en las tres variedades de los fandangos, veremos fácilmente que siguen el mismo contorno melódico subyacente. En las transcripciones, las relaciones entre las cadencias de las tres canciones se hacen evidentes.

Análisis modal de la transcripción

[Los números entre paréntesis son números de medida].

Fandanguillos procesionales

Sol (16) Do (19) Fa (23) **Sol (25)/C (27) Sol (31) Do (35)** Fa (37) Mi (38) [Tamb.Tune]

Fandangos Personales (Solo)

E (22) C (23) F (27) **C (31) G (35) C (39)** F (41) E (43) [Am/G/F/E]

Fandangos Grandes

E (52) C (59) F (66) **G7 (81) C (84) G (91)** F(94) E (95) [Am/G/F/E]

Figura 5-15 Tabla comparativa de acordes de fandangos

La primera observación importante relativa a las características armónicas de los fandangos consiste en observar los acordes iniciales y finales, tal como se ha

mencionado anteriormente en este apartado.

La forma musical está encerrada en un paréntesis de cadencias andaluzas descendentes de medio paso. La procesión parece comenzar en un V/I, pero en realidad es la melodía del Tamborilero la que introduce la cadencia andaluza. Las relaciones V/I mayores que caracterizan el centro de la forma deben sin embargo resolverse en esta pronunciada cadencia modal que al final es la característica armónica más fuerte. Vimos en las Figs. 5-4 y 5-5 que las sevillanas tienen una elección: Pueden empezar y terminar con la cadencia andaluza, de sonido frigio, como en la Fig. 5-5, o pueden empezar y terminar con la cadencia diatónica V/I. Esta diferencia ha sido crucial para la morfología de la sevillana. Esta diferencia ha sido crucial para la morfología de ambas formas.

También es importante señalar que en los Fandanguillos Procesionales (Banda Sonora 10), y en el anterior en particular, la guitarra no serviría bien como instrumento de acompañamiento. La progresión am/G/F/E, o su variación, E/F, no funciona bien debido a la presencia de las terceras dentro de los acordes, igualmente en los compases 36-38, aunque la melodía se mueve claramente a través de la cadencia andaluza, los acordes tendrían que moverse demasiado rápido a través de F y G para realmente añadir algo a la musicalidad de la canción.

Los tres tienen estas diferencias:

(1) La distancia musical, en términos de tiempo transcurrido entre los puntos de cadencia, aumenta a medida que pasamos de los fandanguillos procesionales (el prototipo original) a los fandangos y a los Fandangos Grandes. Lo que ocupan estos segmentos musicales alargados no son variaciones del contorno melódico, ni desviaciones del mismo, sino que son extensiones melismáticas de los contornos que no se dan en el

Fandanguillos, pero que se hacen cada vez más complejos y se extienden de Fandangos Personales a Fandangos Grandes.

(2) **El ritmo**, es decir, un compás fijo de 3/4 a un tempo previsible de aproximadamente: negra con puntillo igual a 58 BPM para los Fandanguillos procesionales, se vuelve más lento, y menos marcado hasta 42 BPM en los Fandangos Personales (con interludios completamente arrítmicos a cargo del guitarrista), y luego el ritmo desaparece por completo en los Fandangos Grandes.

(3) **La guitarra es totalmente superflua** en los Fandanguillos, que como música procesional sólo necesitan emplear el Tamborilero y se cantan a capella casi siempre al compás de las palmas, como es el caso del ejemplo elegido anteriormente. Cuando se utiliza la guitarra en los Fandanguillos (como en la Banda Sonora 7), los acordes rasgueados rítmicamente esbozan el contorno melódico que subyace en la mayoría de los cantes (como se ha comentado anteriormente), al tiempo que imitan rítmicamente los patrones ondulantes de 3/4 de las castañuelas sobre los patrones más staccato de las *palmas*. La guitarra se mueve entonces a través de la cadencia andaluza (en cualquiera de sus variantes) durante los segmentos tamborileros de cada copla. En los Fandangos Medias (o Solo) la guitarra adquiere mayor protagonismo al "responder" a las cadencias melódicas vocales entre versos. Sin embargo, como demuestra el ejemplo de la Banda sonora 9, estos interludios instrumentales pueden desviarse completamente del contorno melódico y parecer no tener ninguna relevancia más allá de estar en el mismo modo básico. Por esta razón, el guitarrista, al terminar su interludio, vuelve al rasgueo rítmico de la cadencia andaluza. Sin embargo, con la misma frecuencia los interludios de guitarra tocan algo más en

en consonancia con el acompañamiento de las secciones vocales; no hay reglas rígidas al respecto en uno u otro sentido.

El ritmo y el tempo, aún respetados por el cantaor, aunque más lentos y prolongados, se ven completamente interrumpidos por los interludios de guitarra, que carecen por completo de estructura rítmica. En los Fandangos Grandes (Fig. 5-14, Banda sonora 10), la guitarra desempeña un papel similar; sin embargo, los interludios suelen estar más en sintonía con lo que canta el cantaor, y pueden aparecer también entre los versos de las coplas extendidas, no sólo al final de la copla. No obstante, el guitarrista tiene cuidado de seguir la cadencia del cantaor y dar el acorde de apoyo apropiado. El guitarrista interactúa directamente con el cantaor en los Fandangos Grandes, y sólo indirectamente en los Fandangos Personales, y en absoluto en los Fandanguillos.

(4) El número de coplas interpretadas: Los Fandanguillos como baile/poema se interpretan de tres a cuatro coplas (Gil Buiza 1991, 1: 18; Merchante 1999, 140). Los Fandangos Personales, en cambio, rara vez serán más de tres, a menudo menos. Los Fandangos Grandes se interpretan a veces en sólo dos coplas, y esas dos coplas, debido a que se extienden a través de los segmentos melismáticos que caracterizan la forma, pueden durar tanto como las cuatro coplas de un Fandanguillo procesional bailado.

Sin embargo, el hecho de que la guitarra pueda pasar a un acorde concreto en estos puntos de cadencia no debe interpretarse como una "progresión de acordes" en el sentido de lo que hoy se entiende por "armonía funcional", sino más bien como una progresión de acordes que puede abstraerse de la canción como guía para el guitarrista. Este punto se hace evidente en los interludios de sonido "árabe" de los

Fandangos Medias (Fig. 5-13, compases 12-22, banda sonora 9), que no guardan relación alguna con ningún acorde.

progresión y parecen imitar conscientemente el estilo de juego del *Ud. árabe*: instrumento de cuerda, sin trastes, modal y melódico.

Las progresiones de acordes nunca llegaron a arraigar en la familia de los fandangos. En lugar de considerar las cadencias melódicas como una progresión de acordes que implica una armonía funcional -algo que en realidad no es una característica de los fandangos-, podríamos fijarnos en la transición del canto gregoriano monódico a la polifonía primitiva que comenzó en la Aquitania y la Iberia septentrional del siglo XII, denominada "organum" (Stolba 1990, 75), como un proceso de transformación paralelo más cercano.

Los compositores de la época elegían un antiguo canto altomedieval y utilizaban su contrapunto melódico para proporcionar el movimiento armónico subyacente asignándoles valores de tiempo largos. Estas notas largas eran sostenidas por las voces inferiores mientras las voces superiores, o un solista, se movían entre ellas de forma melismática, teniendo cuidado de no chocar entre sí y de permanecer en consonancia con la nota grave subyacente del canto sostenido (75-76). Aunque las notas sostenidas (llamadas *cantus firmus*, y más tarde el "tenor") proporcionaban una base armónica que funcionaba como una especie de zumbido móvil bajo la polifonía en desarrollo. Esto es similar al funcionamiento actual de la guitarra, salvo que en lugar de dictar las notas del tenor, espera a que el cantante se apoye claramente en ellas, tras lo cual refuerza el centro tonal con el acorde apropiado. En los Fandangos Personales la llegada a los centros tonales es mucho más obvia porque el compás sigue en su sitio y en gran medida los cambios tonales siguen funcionando como una melodía lenta subyacente. Pero en los Fandangos Grandes el guitarrista tiene que prestar mucha atención al cantautor para saber cuándo éste se detiene en uno de los

tonos de la melodía subyacente. Además

el cantante puede volver a entrar a voluntad, ya que no hay imperativo rítmico. El guitarrista tiene que llenar el tiempo pero estar atento a la próxima entrada del cantante. También existe la ambigüedad, según el estilo de los fandangos y el cantante, de cómo se desarrollarán las secciones V/I en realidad.

Otro punto importante es que el guitarrista, cuando toca detrás del cantaor de los Fandangos Grandes, tiene que tener cuidado de no imponer al cantaor la estricta tonalidad diatónica temperada de la guitarra. Los melismas del cantaor están a menudo fuera del sistema de afinación temperada, y esto es deliberado. Esta puede ser una de las razones por las que los cantes más antiguos del flamenco, los de la familia de *las Tonás* y la *Saeta* procesional se cantan tradicionalmente sin acompañamiento de guitarra (Arrebola 1995, 87; Pohren 1999, 138; Molina 1963, 255; et al.).

Cuatro consideraciones sobre el proceso de transformación: morfología de una forma musical

La primera consideración es que la transformación parece indicar un movimiento definitivo hacia una expresión personal y emocional más profunda. Individualidad y emociones profundas son las dos características obvias; los Fandanguillos son corales, y los Fandangos son solistas. La siguiente característica obvia es el alejamiento de un ritmo claramente marcado hacia una ausencia total de ritmo. ¿Qué puede indicar esto sobre la relación entre lo colectivo y lo individual en términos de ritmo y melodía? Es prematuro pronunciarse de forma definitiva sobre qué relación, si es que la hay, puede haber entre el ritmo y la melodía en términos de cualquier relación entre la individuación y lo colectivo; sin embargo, volveré a tratar esta posibilidad en los capítulos 6 y 7.

La segunda consideración es que el proceso de transformación, la morfología, puede ser una característica esencial de la forma musical, una característica que puede dar lugar a formas "rupturistas" que, sin embargo, permanecen dentro del mismo "cuerpo", del mismo modo que las ramas permanecen unidas al mismo tronco. El Fandanguillo nunca fue un canto fijo sino una "forma" de canto -o, como lo llaman en Andalucía, *palo*- que siempre tuvo muchas variantes diferentes. Me gustaría llamar la atención sobre la flexibilidad inherente a la forma musical que, a diferencia de una canción fija u otras piezas musicales fijas, puede ser un vehículo de transformación y, al mismo tiempo, una entidad estable a lo largo del tiempo. Los fandanguillos no se convirtieron en fandangos y dejaron de existir. Al contrario, los fandanguillos -como canción aislada y como canción procesional- siguen floreciendo. Los Fandanguillos dieron lugar a los Fandangos (en sus dos versiones), formas que luego emprendieron su propia vida separada con sus propias transformaciones mientras los Fandanguillos continuaban su vida.

La tercera consideración, argumentaré, es que junto con la morfología musical hay un elemento fenoménico correlativo que también es un aspecto esencial de esa morfología. Si planteamos provisionalmente la hipótesis de que existe un elemento fenoménico en la "forma" musical como estética incorporada, entonces lo que ha proliferado no es sólo la estructura musical, sino también las estructuras conductuales y la estética. Lo que quiero decir con el término "estética encarnada" se explorará más a fondo en el capítulo 6.

Sin embargo, en el fondo me estoy refiriendo simplemente a formas de comportamiento que se expresan como estética y que normalmente no son articuladas por la sociedad en general pero que, no obstante, son evidentes para un

observador e importantes para esa sociedad. Sin embargo, estas estéticas no están determinadas por reglas, sino que, por el contrario, como normas de comportamiento

cambian con la actuación y eso es precisamente lo que intentaré llamar la atención de los lectores en el capítulo 6. Además, argumentaré que estas estéticas se cultivan en gran medida dentro de las prácticas rituales como elementos esenciales y consecuencias de los rituales. Esto es de particular interés para el etnomusicólogo porque los rituales de El Rocío (y la mayoría de los rituales de Andalucía) no sólo tienden a enfatizar el elemento musical en un alto grado, sino que algunos rituales son esencialmente rituales musicales en su totalidad, es decir, las procesiones de canto descritas en este capítulo y la *juerga*, que será el tema del Capítulo 6.

La cuarta consideración es que las formas musicales de Andalucía, y sus transformaciones, se convierten en música popular a pesar de estar profundamente arraigadas en rituales religiosos como las procesiones. Los Fandangos de Huelva se extendieron por toda Andalucía a finales del siglo XVIII y dieron lugar a una serie de variaciones lo suficientemente significativas como para convertirse en formas propias: las *Malagueñas* de Málaga, las *Tarantas*²³ de Murcia y las *Granainas* de Granada son las principales subformas (Merchante 1999, Introducción; Molina 1963, 279-310; Pohren 1999, 118, 125, 151). Asimismo, las sevillanas rocieras siguen siendo una música inmensamente popular en toda Andalucía. Esto puede sugerir un fenómeno musical mucho más común que los etnomusicólogos aún no han apreciado plenamente: el de la romería procesional, u otra música procesional religiosa, que se convierte en música popular y da lugar a nuevos géneros y formas musicales.

Volver a Sevillanas Rocieras: Transformación y música popular

Mi objetivo en este punto, respecto a las Sevillanas Rocieras, es simplemente llamar la atención sobre lo siguiente: (a) que en el caso del Rocío y de las Sevillanas Rocieras, se produjo una transformación de lo colectivo a lo individual similar a la que tuvo lugar con los Fandanguillos. (b) Creo que la morfología de las Sevillanas Rocieras ocurrió como parte integrante de un proceso ritual (como se tratará más adelante en los Capítulos 6 y 7). Aunque sospecho que se produjo un proceso similar en los fandanguillos como consecuencia de otras romerías de Huelva, no tengo forma en este momento de desarrollar esa teoría. Sin embargo, en el caso de las Sevillanas Rocieras, tenemos los tres potenciales realizándose activamente de una manera que sigue siendo observable para el etnógrafo: (1) Una transformación similar a la de los Fandangos, desde lo rítmico hacia lo arrítmico (o menos demarcado rítmicamente), pero siguiendo su propio camino estructural a lo largo de líneas armónicas en lugar de melódicas; (2) una transformación continua de las Sevillanas que todavía puede ser presenciada como ocurriendo dentro del sitio ritual como corolario de la actividad ritual; y (3) un poderoso ejemplo de un sitio de peregrinación que tiene un amplio impacto cultural, especialmente a través de la generación de música popular.

Cuando se comparan las pistas del CD de la progresión por sevillanas (en las pistas 1-6) con la progresión de fandanguillos a fandangos grandes (en las pistas 7-10), los paralelismos son obvios: aumento de la emotividad personal, aumento de las exigencias al cantante, y la correspondiente disminución del tempo y alargamiento de la canción en general (aunque en el caso del tempo, las sevillanas mucho menos en este momento de su morfología).

Sin embargo, las diferencias también son evidentes: Las Sevillanas ya son un canto solista en la época en que se grabaron. Las Sevillanas entran en el Rocío como un canto solista, que se canta con un coro de baile, se convierte en un canto coral en las procesiones, luego se convierte en un canto coral elaborado, y luego se transforma en un nuevo canto solista, personal.

Pero la diferencia más llamativa está en las transformaciones musicales, tal y como se esbozan en los sencillos diagramas de acordes de las Figs. 5-4 a 5-9.

Mientras que los Fandangos permanecen dentro de los confines de su contorno modal, corcheteado armónicamente por el modo descendente frigio, y ahondan cada vez más en esa modalidad emocional a través de la intensificación melódica, la ralentización del ritmo y la melodía ornamentada alargada, las Sevillanas desarrollan armonías diatónicas cada vez más complejas al tiempo que ralentizan el pulso rítmico hacia una expresión más personal e íntima, sin llegar en esta fase de su morfología a deconstruir completamente el patrón rítmico.

Lo que estoy sugiriendo es que quizá estemos asistiendo a un proceso de cambio musical en las sevillanas similar al que se produjo en los fandangos. El mismo abanico que va de lo comunitario y festivo a lo más personal y profundamente emocional que caracteriza a la actual familia de los Fandangos ha pasado a ser característico de la familia de las Sevillanas. Sin embargo, la transformación ha tomado una trayectoria algo diferente debido a las diferencias estructurales inherentes en la base armónica entre las primeras Sevillanas y los primeros Fandangos (o Fandanguillos), como se discutió en el Interludio anterior.

Es importante señalar que mientras que cualquier posible relación directa entre los Fandanguillos, las romerías de Huelva y los Fandangos Grandes, es sólo

deducido en este punto, la relación entre las prácticas rituales del Rocío, tal y como se han descrito hasta ahora, y tal y como se seguirán desarrollando, es directa: Las Sevillanas Rocieras son un producto del Rocío, y las diferencias entre ellas y sus antecesoras, las Sevillanas de Féria, puede verse, tal y como expondré en el Capítulo 6, que tienen un corolario directo en las prácticas rituales del Rocío. La relación no puede ser arbitraria y ha de entenderse como una relación directa de causa-efecto en forma de corolario interactivo: Los rituales afectan a la música, y la música, a su vez, afecta a los rituales. Esta íntima interrelación se desarrollará con más detalle en los capítulos 6 y 7.

Sin embargo, como revelará el capítulo 6, estos rituales no eran los rituales formales oficiales que podrían haber resultado más familiares al público. Los rituales en los que se producía la transformación de lo procesional comunal a lo individual e íntimo ocurrían, como cabría esperar, en rituales que eran correspondientemente más íntimos y personales en lo más profundo de los adagios liminales de la romería y su conmovedora y emotiva communitas.

Esto es congruente con el hecho de que las Sevillanas Rocieras se convirtieron no sólo en su propio género, sino que también cambiaron por completo la forma en que el público consideraba el cante por sevillanas (H.S, Vol 4, Introducción). Después de examinar cientos de letras de sevillanas populares e investigar la información biográfica de los autores e intérpretes de los últimos 30 años, he descubierto que más del 70 por ciento de todas las canciones de sevillanas son ahora sevillanas rocieras, y hasta el 80 por ciento de los intérpretes de todos los tipos de sevillanas son rocieros. Los Rocieros han dominado completamente el mercado de las Sevillanas y durante un tiempo dominaron gran parte del mercado de

la música popular en general, al menos en Andalucía (Gil Buiza 1991, 3: 8-12)

Las Sevillanas Rocieras no sólo se hicieron muy populares en toda España, sino que alcanzaron cierta fama internacional a través de canciones como "El Amigo" del grupo "Los Amigos de Gines". Los componentes de este grupo de canto no sólo son todos miembros de la Hermandad de Gines, sino que todos han sido hermanos mayores en algún momento (correspondencia personal). Sin embargo, una vez que su canción salió de España, la mayoría de la gente no tenía ni idea de que era un producto del Rocío. Yo conocía la canción desde hacía años antes de ser consciente de sus orígenes. No sólo eso, conocía bien el cante, sino que desconocía por completo la existencia del Rocío: algo habitual entre los flamencos extranjeros.

La relación entre romería, procesiones y música popular es una relación que la erudición no ha estudiado con detenimiento. En la España actual hay al menos tres formas musicales que reflejan esta relación: las sevillanas rocieras, los fandangos y la saeta. Cada una de estas formas musicales ha tenido enormes influencias no sólo en la cultura musical andaluza, sino también en la cultura andaluza en general, mucho más allá de los parámetros de las actividades rituales (Merchante 1999; Molina 254-256, 279-309; Gómez 2001; T-14; Gil Buiza, Vol.4). Sin embargo, en ninguno de estos ejemplos las autoridades han explorado la relación entre la procesión como ritual y la música como música ritual. Incluso en el caso de la Saeta, donde la relación es tan evidente, se reconoce de pasada que la canción sólo se canta en las procesiones de Semana Santa. Sin embargo, no se ha estudiado la evolución de la Saeta como respuesta directa a la evolución del ritual y viceversa. Del mismo modo, aunque el libro de Merchante va y viene constantemente

Aunque relaciona los fandangos con la música procesional de las numerosas ciudades y pueblos, y dedica bastante tiempo a hablar de los distintos coros, en realidad no profundiza en la evidente relación música/ritual. Deja al lector con la impresión de que las formas particulares son las versiones propias de determinadas zonas y pueblos, y que se cantan en las procesiones. Pero no sugiere que las canciones sean respuestas directas a las procesiones, y que los fandanguillos, como la Saeta, puedan haberse originado como música procesional.

Está fuera del alcance de este trabajo intentar hacer un catálogo de los lugares en los que la música procesional sigue creando música popular, pero basta con mencionar algunos ejemplos fuera de España: ¡Está la relación entre la *samba* brasileña y las procesiones de Carnaval (Shaw 1999); *Rara!* (2002) está dedicado a una importante práctica musical popular sociopolítica en Haití que no es otra cosa que música procesional. También he realizado un estudio preliminar de la *rumba* popular, que ha tenido un inmenso impacto en el mercado de la música popular mundial a través del grupo "Gipsy Kings". Los miembros de este grupo son descendientes de gitanos españoles que viven en la localidad francesa de Maries-Sur-la-Mere, donde tiene lugar la romería gitana a su patrona *Sara la Kali* ("Sara la Oscura") con sus procesiones y juergas. En este punto, muchos de los cambios estructurales musicales sobre los que he llamado la atención en relación con las sevillanas y los fandangos parecen reflejarse en las diferencias entre la antigua *Rumba Catalán* (rumba de Cataluña, España) y la rumba más reciente llamada tanto *Rumba Lenta* como *Rumba Moderna* (mis observaciones). Lo anterior sólo araña la superficie; el tema de la música y la procesión es tan vasto como el de la procesión y la peregrinación. Pero lo que quiero decir es lo siguiente

que estas procesiones musicales generan una música popular que va mucho más allá de las prácticas rituales, y que la propia música es un producto de esas prácticas procesionales.

Muchas evidencias históricas sugieren que estos casos actuales no son en absoluto nuevos. Sólo en el mundo católico, podemos señalar las *Cantigas de Santa Maria* del siglo XIII (ya mencionadas en relación con el Tamborilero); las canciones de peregrinación del siglo XIV contenidas en el *Llibre Vermell* de Montserrat (Wighart 1994, 1); y los *Geisslerlieder* de las procesiones de peregrinación penitencial de los siglos XIII y XIV (Groves 9: 631). En cada caso, la música de peregrinación se convirtió en música popular. En el escenario mundial actual se encuentran las tradiciones Qawwali del Pakistán islámico, las canciones de peregrinación del Hajj islámico, las tradiciones de peregrinación hindúes de la India y la música de la peregrinación gitana a Maries-sur-la-Mer, por nombrar algunas.

La última cuestión que se plantea tras haber analizado la transformación musical dentro de este capítulo es que la discusión que se inició con el tema del coro cantado terminó con el trazado de una morfología que condujo a la expresión individual, desde el coro al cantante solista. Los capítulos 6 y 7 profundizarán en aquellos componentes rituales de la romería de El Rocío, tanto dentro de los rituales formales como de los informales, que sirven como terreno fértil que promueve la emergencia de la individualidad desde dentro de una empresa colectiva. Esa relación -la morfología de la forma musical como componente del ritual y el individuo emergente- se comparará a su vez en el capítulo 12 con las teorías de Nils Wallin (1991) que vinculan la emergencia de la conciencia en los primeros seres humanos a un corolario interactivo entre la emoción focalizada e intensificada como flujo tonal,

y el concepto de un "repertorio" emocional que ha servido para ampliar y expandir la autoconciencia (Wallin 1991).

Capítulo 6: La juerga

"Aquí no hay espectadores, solo participantes". ("Aquí [en el Rocío] no hay espectadores, solo participantes").

-Una mujer en una reunión familiar mientras me entregaba el tambor

"El Rocío es una verdadera fábrica de producción y demostración de las sevillanas específicamente rocieras y una verdadera escuela para aprender a bailarlas con estilo y gracia" (Murphy 2002, 65).

El intento de comprender el papel del coro y sus prácticas musicales en El Rocío ha revelado también, a su paso, un proceso de comportamientos musicales y rituales que contribuyen al surgimiento de la individualidad dentro de un esfuerzo comunitario. Una de las observaciones más llamativas que suelen impresionar a quienes visitan España, y especialmente Andalucía, es la individualidad y expresividad de sus gentes. Esta observación, a la que ya he hecho suficientes referencias, ha sido realizada una y otra vez por muchas fuentes diferentes a lo largo de los siglos. Yo sugeriría que lo que hay detrás de estas manifestaciones de comportamiento es un cultivo constante de lo que yo llamo "encarnación estética", que se encuentra dentro del sistema ritual y sus subproductos, como el flamenco. Ciertamente, esta práctica de cultivar la expresión individual a través de la música y el ritual no puede ser exclusiva de Andalucía, pero, por otro lado, es indudable que se cultiva allí en un alto grado. Lo importante de esta observación es que comienza a poner de relieve una profunda relación entre el comportamiento y la práctica ritual que, a su vez, proporcionará un importante elemento de apoyo hacia una teoría general de la fenomenología ritual.

La *juerga* continúa ese proceso iniciado dentro de la procesión o quizás sea al revés: ¿Quién puede decir qué fue primero en la procesión estacionaria: la estación o la procesión? Podríamos incluso, aunque con cautela, sugerir otra analogía: ¿Cuándo cantan más los nómadas y los pastores, cuando se desplazan por el terreno o alrededor de la hoguera por la noche?

Observaciones preliminares sobre la juerga y la formalidad

Una *juerga* andaluza puede relacionarse con la "jam session" estadounidense, pero sólo vagamente. Ambas constituyen reuniones informales en las que hacer música es el propósito central. En la versión americana, los músicos pueden o no tocar la misma música y se han reunido para experimentar, o bien tocan el mismo repertorio y se han reunido para recrear e improvisar sobre las canciones o patrones estándar. Ahí se acaban las similitudes con la *juerga* andaluza.

La *juerga* es también una reunión musical informal entre los rituales formales e informales. La *juerga*, en primer lugar, no es una reunión de músicos *en sí*, sino una reunión de la comunidad en la que el objetivo es hacer música. La diferencia es que la propia comunidad es musical, y en ese sentido no es necesariamente una reunión específica de "músicos". La segunda diferencia importante es que la *juerga* no es un acontecimiento especial, sino un acontecimiento normal que ocurre a menudo en la vida de la comunidad.

Otra diferencia importante es que la *juerga* es más fluida que una jam session. Una jam session se convierte en una actuación sólo entre músicos expertos y es un acto de aprendizaje y recreo entre los menos expertos. La jam session deja claro

distinción entre los que están allí para actuar y los que están allí para observar. Los observadores, si están presentes, no forman parte de la jam session. Y una jam session que tiene lugar en un escenario se produce porque los músicos han pasado mucho tiempo en solitario ensayando sus habilidades individuales. El proceso de aprendizaje en solitario que se analizará más adelante en este capítulo es un requisito de la jam session americana, pero no es una característica en absoluto de la juerga andaluza.

La juerga es una reunión recreativa, un lugar de aprendizaje y un lugar de actuación al mismo tiempo. En una juerga no hay público. Los niños participan desde muy pequeños y en ella se desarrolla su educación musical. La juerga no es dominio exclusivo de los músicos profesionales o *artistas*, como se les suele llamar, sino de la comunidad en general. Una juerga puede tener lugar en las calles de un barrio, en una ceremonia pública como una boda, en una feria o en el salón de una familia; sigue siendo juerga, y cualquiera de ellas puede ser de igual calibre. Como modelo a través del cual marcar el continuo que existe entre la unidad familiar y la comunidad en general en relación con las prácticas musicales de El Rocío, propongo que hay tres niveles de juerga: (1) familia e individuos; (2) familia y amigos; y (3) comunidad, a la que me referiré en este contexto, el de El Rocío, como el nivel de la Hermandad.

La diferencia entre una juerga escenificada -la que aparecería en el escenario de una feria, por ejemplo, en Andalucía- y una juerga en el salón de casa es sólo cuantitativa, no cualitativa. Se espera que los artistas de la feria sean de un calibre mínimamente alto, y puede que se les pague o no, pero, por otra parte, es igual de probable que una juerga de alto calibre tenga lugar en el salón de una casa andaluza.

Y muchos

Los intérpretes de alta calidad no salen nunca del entorno doméstico. Del salón de una casa andaluza al escenario no hay un gran salto y, además, no siempre es un salto adelante. La "juerga escenificada" es simplemente una continuación del mismo proceso que comenzó en el salón. Este proceso puede verse claramente en el Rocío, como revelará este capítulo. En el centro de muchas juergas tradicionales sigue estando la familia o la familia ampliada, incluidos amigos e invitados especiales.

Mientras que las circunstancias de la creación de la música del Tamborilero pueden haberse perdido en el tiempo -o al menos no son una característica del Rocío-, el desarrollo de las Sevillanas Rocieras, como ya se trató en el Capítulo 5, es completamente obra reciente del Rocío tal y como lo conocemos hoy. Sus circunstancias son aún observables, y la circunstancia de que puedan surgir otras nuevas músicas romeras está también al alcance del observador participante. Además, se puede observar la estética performativa modificándose en el proceso de transmisión, y también se puede observar cuando se introducen nuevas estéticas performativas en la romería como se demostrará.

El Rocío, como se ha revelado en los capítulos anteriores, es un lugar generador de nueva música (es decir, las Sevillanas Rocieras). Con esa creación musical, como se desarrollará en este capítulo, hay también una creación concomitante de estética como comportamiento musical formalizado y encarnado. También podemos observar el proceso en curso de la estética del comportamiento que se formula bajo el manto de una *communitas* temporal desde la que esa estética del comportamiento puede luego difundirse en la cultura andaluza en general. Para los andaluces, El Rocío es una fuente generadora de estética cultural en muchas áreas socioculturales, no sólo en la música (Murphy 2002, 64-66, 93-95). Y para los

antropólogo El Rocío es un laboratorio vivo donde se puede observar el proceso de generación cultural.

Argumentaré que las procesiones en sí no son el lugar donde se desarrollan nuevas estéticas musicales. Para cuando la música se presenta en la procesión, ya ha sido evaluada y desarrollada en otros lugares a través de un proceso que denomino "resonancia estética", un proceso que tiene en cuenta la estructuración emocional que conduce a la sintonización emocional, parte integrante a su vez del proceso general de generación musical andaluza. Esos lugares de desarrollo musical son las juergas. Es en las juergas donde tiene lugar la generación musical y, con ella, la generación estética.

He resumido el proceso de inculturación musical en cinco etapas:

1. Aprendizaje y transmisión
2. Rendimiento
3. Innovación y modificación
4. Formalización
5. Crítica discursiva a distancia

Estas categorías pueden resumirse en tres elementos básicos: transmisión, modificación y formalización. Lo principal que voy a exponer es que todos ellos, con la excepción de la crítica ex situ, se producen prácticamente de forma simultánea en la actuación. Introduzco el concepto de "resonancia estética" únicamente para dar nombre a lo que puede observarse a través de la participación activa y la reflexión.

La resonancia estética es el resultado de momentos cumbre dentro de las actuaciones que causan impresiones entre los participantes. Estas impresiones pueden contener

elementos de cambio o modificación, o pueden reafirmar estéticas ya dominantes. En cualquier caso, estos momentos cargados de emoción son esenciales para el proceso continuo de enculturación y evolución musical.

Además, la resonancia estética se produce cuando el proceso de creación musical no sólo crea una sintonía musical entre los participantes (que es un requisito para que la actuación tenga lugar), sino cuando la sintonía culmina en una "sintonía" *estética*, una sintonía que, como se demostrará más adelante, implica una exteriorización emocional y/o una intensificación rítmica prolongada.²⁴ Como ya se ha mencionado en la introducción, esta sintonización emocional tiene lugar como resultado de un proceso de exteriorización emocional y estructuración concomitante en una forma musical específica dentro de una modalidad emocional caracterizada por lo que los Rocieros denominan glorificación devocional - "de Gloria", como se describe en el Capítulo 2-. La exploración de esta sintonía emocional a medida que se produce a través de un proceso de exteriorización y estructuración es el primer paso hacia la exploración de una relación entre las prácticas rituales y la estética encarnada. La fenomenología, en este caso, puede entenderse mejor en términos de manifestaciones estéticas a través de comportamientos performativos que tienen en su base un poderoso componente emocional.

También he dividido los lugares performativos en tres categorías que denomino "niveles sociales", pero que en realidad no siempre son elementos tan discretos. El **primer nivel** es la unidad familiar, tal y como se entiende comúnmente en la sociedad occidental. El **segundo nivel** está formado por agrupaciones familiares de entre tres y cuatro miembros y sus amigos. El **tercer nivel** lo denomino nivel comunitario, que, en el caso de la romería, consiste en la propia Hermandad

cuando toda la Hermandad, o la mayor parte de ella, se reúne como

una comunidad. Aunque estas tres categorías, con la excepción de la familia, no son necesariamente categorías rígidas, creo que reflejan la realidad con suficiente precisión y servirán a efectos de análisis siempre que el lector tenga en cuenta que estas unidades performativas son instancias fluidas que fluyen fácilmente de una configuración a otra. Lo que puede haber empezado como una juerga familiar atrae a amigos e invitados para convertirse en una agrupación familiar, y lo que puede haber empezado como una agrupación familiar puede convertirse poco a poco en una juerga comunal.

Un aspecto clave reside en la relación de la juerga con la propia peregrinación. Si uno repasa el itinerario, se da cuenta de que la palabra "juerga" no aparece en ninguna parte. No hay juergas oficiales en la peregrinación. No constituyen un ritual formal de ningún tipo. Sin embargo, como he descubierto y como atestiguará cualquiera que haya hecho el camino, las juergas constituyen muchos de los acontecimientos centrales de la peregrinación. Nadie anuncia oficialmente una "juerga a X hora y en Y lugar", como tampoco nadie anuncia "Cantaremos la canción X a Y hora" en una procesión. La idea es un poco absurda en el contexto de la romería, porque la gente está cantando prácticamente todo el tiempo, y cualquiera puede introducir una canción en cualquier momento, y una pequeña juerga puede comenzar prácticamente en cualquier lugar también.

Las juergas constituyen lugares clave, como demostraré, de inculturación musical, pero se producen en lo más profundo de los espacios liminales entre los rituales formales e informales, que a su vez están contenidos en un ritual global, el de la romería. Ya se ha señalado que la romería en su conjunto presiona las fronteras liminales de lo social, lo emocional e incluso potencialmente lo territorial, y dentro de

la romería las juergas presionan las fronteras estéticas. Las juergas son uno de los

aspectos importantes de toda la romería quizás precisamente por el espacio liminal en el que operan. Gran parte, si no la mayoría, de la música que se escucha en las procesiones fue creada y/o introducida en las juergas, como se revelará más adelante. La magia (la música) del Rocío se elabora en los espacios liminales del camino y en lo más profundo del bosque de La Doñana -el Bosque de la Señora- por una *communitas* en los márgenes sociales. En estos espacios liminales, el coro en movimiento encuentra y cultiva categorías y límites emocionales creando estéticas encarnadas que, a su vez, agotan los límites del lenguaje y encuentran expresión como paradoja, por ejemplo, en términos como "salvajismo sublime", "Feliz canto mis penas", "caos controlado", y encuentran su culminación final en la procesión de la Salida (capítulo 10).

Pero antes de entrar en la Juerga propiamente dicha, hay que tener en cuenta un concepto más. La palabra *formalidad* en Andalucía es una palabra importante. Sin embargo, he comprobado que en manos de los sociólogos su significado se reduce a las interacciones formales de las relaciones de clase y a lo que podríamos llamar etiqueta. Un ejemplo de esta visión limitada, dada por F.E. Aguilera en *Santa Eulalia's People* (1978)-su etnografía sociológica de Amonaster, un pueblo de Huelva- propone esto: "... de valor primordial para todos los adultos, es... *la formalidad*, uno de cuyos principios básicos es la proscripción total de toda expresión de hostilidad manifiesta" (13). A continuación, sugiere que esta norma de comportamiento, junto con los rituales religiosos, es lo que mantiene la visión que la gente del pueblo tiene de sí misma, una visión que le parece paradójica. No puede entender cómo los habitantes de la ciudad creen vivir en una comunidad igualitaria y, al mismo tiempo, son perfectamente conscientes de las disparidades que existen entre

ellos.

entre las clases socioeconómicas. Aguilera equipara la igualdad humana con la igualdad económica, una construcción típica del sociólogo.

Propongo que la formalidad puede entenderse mejor como estética encarnada. Estas estéticas encarnadas se crean en un nivel fundacional del lecho sociocultural. En ese nivel, todos los miembros de la comunidad son iguales, pero iguales en aspectos que pueden ser más importantes (y lo son para los andaluces) que la igualdad económica. Además, propongo que las ubicaciones específicas de estos lugares en los que se crea el yo a un nivel profundo se encuentran dentro del crisol de la *communitas* religiosa. Con esto no me refiero a la religión en el sentido de la superestructura de doctrinas y creencias religiosas. Me refiero al terreno cultural en el que se originaron esas creencias en un momento dado y en el que se renuevan continuamente e incluso se cuestionan. Las romerías son una de esas clases de lugares.

Como se analizará en este capítulo, existe un proceso dentro de los espacios liminales de la romería en el que el individuo puede llegar a una forma de autoconocimiento que es mucho más valiosa y profundamente humana que lo que pueda indicar su pasaporte o su cuenta bancaria. Este autoconocimiento adopta la forma de una estética encarnada. Y esta estética va mucho más allá de la simple regla social de "no mostrarás agresión abierta", una regla que nunca se mantendría sin la fuerza de la estética encarnada que le dio origen. Claramente, como demuestra la guerra civil de la región de hace sólo dos generaciones, los andaluces son perfectamente capaces de levantarse violentamente contra la opresión cuando sienten la llamada. Resulta irónico que, aunque Aguilera dedique tanto tiempo en su libro a escribir sobre rituales religiosos, dé la impresión de no haber participado nunca en

ninguno de ellos. No menciona la música, a pesar de que el frente

La portada muestra una procesión con un "coro de vírgenes" cantando y tocando panderetas con un Tamborilero justo detrás. Casualmente, los Fandanguillos procesionales que transcribí en el capítulo anterior (Fig. 5-12) son la música de Santa Eulalia de Almonaster, donde Aguilera pasó dos años consecutivos (Aguilera 1978, v).

Juerga en el primer nivel: El nivel de la familia y el individuo

Transmisión musical

Dentro de la *carreta* (descrita en el capítulo 3) de la familia Caballero había un microcosmos del Rocío a nivel de la unidad familiar. No había espectadores. Mi presencia entre ellos era intrascendente. El cante y el baile era, obviamente, lo que la familia hacía en el Rocío, y era una parte importante de por qué iban año tras año. Hasta la siguiente visita no me atreví a filmar a los Caballeros en esos escenarios. De hecho, tuvieron que pasar dos años para que me diera cuenta de que, en esta primera etapa de la Romería del Rocío, ya había vivido lo que quizás era lo mejor del Rocío: la familia cantándose canciones y bailando entre ellos. Sin CD, sin auriculares, sin televisión: cantaban y bailaban para y con los demás. Un hermano cantando a otro, una hija a su madre, la madre bailando con su hijo... así hasta que llegamos al pueblo de Santa Fe, a las afueras de Granada. Aún son esas experiencias las que más me han impresionado, aunque para los Caballeros eran relaciones familiares normales, y las vi repetirse una y otra vez.

Algo más estaba ocurriendo justo delante de mí que también tardó algún tiempo en hacerse evidente para mí. Dentro del Ajolí (el nombre de la carreta que recorrí

en), también tuve mi primer encuentro con la educación musical a un nivel básico, y sólo en retrospectiva he sido capaz de comprender su importancia. Las familias que llegué a conocer, como descubriría más tarde, habían aprendido a cantar precisamente en el tipo de circunstancias de las que fui testigo aquel primer día. De hecho, así fue como conseguí aprender las pocas sevillanas rocieras que aprendí en la romería y como aprendí a tocar el ritmo de las sevillanas rocieras en el *tambor* (o *tamboríl*, como también llaman al tambor en el Rocío). Había entrado en la misma institución de aprendizaje en la que habían aprendido mis anfitriones.

Como pronto descubriría, se esperaba de mí que empezara a aprender de inmediato; no era una opción, como tampoco lo era no ayudar en las tareas del campamento. El hecho de ser un invitado o un extranjero no significaba que tuviera que quedarme de brazos cruzados durante las actuaciones musicales. Rápidamente aprendí que la actuación musical no era una diversión, sino el núcleo del "trabajo" de la peregrinación. La actuación musical se traduce en un aspecto importante del comportamiento rociero. Se esperaba de mí que me aprendiera las canciones y que aprendiera a bailar, o al menos que aprendiera a tocar *las palmas*. Con el tiempo, como indica la cita al principio de este capítulo, me entregarían el tambor. En mi segundo Rocío ya me preguntaban por qué no había aprendido a bailar. Es un ambiente musical de hundirse o nadar.

Como la mayoría de las familias con las que me crucé viajaban con niños que ya habían entrado en la adolescencia, presenciar la transmisión musical en la infancia no era tan habitual. Sin embargo, en un Rocío, fui testigo de cómo una joven cantaba y tocaba el tambor a un niño pequeño en su carreta. Le cantaba directamente como si fuera un adulto. No había "canciones de bebé" ni nanas; la niña cantaba las mismas

canciones que el niño.

y de la misma manera cantaría a cualquier otra persona. No creo que esta observación fuera inusual, ya que he sido testigo de ello a menudo entre familias flamencas y existe abundante literatura relativa a las prácticas gitanas en Andalucía (Quintana 1960; Pohren 1988, 1992; Yoors 1974; Albayzín 1991; Molino 1979; et al.).

No hay ningún género (salvo alguna nana específica) de "música infantil" entre los andaluces que yo haya conocido²⁵. No hay tantos niños pequeños entre los rocieros debido a la naturaleza de la peregrinación; sin embargo, hay muchos niños en las categorías de preadolescentes, y estos niños participan plenamente en todas las mismas actividades que los adultos. No hay "guarderías" en la Aldea ni niñeras designadas a lo largo del camino. Los niños aprenden música del mismo modo que los adultos: en privado dentro de la familia y luego participando en las juergas.

Ese momento de la joven cantando al niño fue simplemente un momento en un proceso que se puede observar en todo el Rocío y entre, así como entre, cualquier grupo de edad. Uno de esos claros intercambios, casi un prototipo de los que iba a presenciar muchas veces después, tuvo lugar en la carreta Ajolí entre Sebastián, un hombre de unos setenta años, veterano rociero de treinta Rocíos, y Carolina, una mujer de unos veinte, hija de Pepe e Isa Caballero. Estuvieron sentados uno junto al otro durante al menos una hora intercambiando canciones (véanse las figuras 6-1, 6-2 y 6-3). No parecía una clase, porque ninguna de las dos estaba "enseñando" oficialmente a la otra; se parecía más a un concierto privado, íntimo, sin público particular. Se sentaban uno junto al otro y se cantaban canciones.



Figura 6-1 Carolina y Sebastián pasan el tiempo cantando en la carreta. A lo largo del camino dentro de "La Curra", se cantaban sevillanas rocieras.



Figura 6-2 Sus intercambios se volvieron repentinamente directos.



Figura 6-3 ¿Un momento de introspección o un parpadeo?

Además del evidente placer que les producía la práctica, también repasaban canciones y las guardaban en la memoria. Carolina puede haber cantado una canción favorita que tiene firmemente grabada en la memoria; a Sebastián puede gustarle también la canción, pero quizá no tanto como para que su recuerdo de ella sea tan preciso, y viceversa. De este modo se refrescan los recuerdos y también se "ensayan" las canciones, aunque ciertamente el proceso no parece ni se siente (para un observador) como un ensayo. La práctica se parece mucho más al juego que a lo que se suele asociar con el aspecto laboral de un ensayo musical.

Otro aspecto interesante de este tipo de intercambio es que no hay ningún intento de estandarizar la interpretación. Carolina no canta como Sebastián. No intentan armonizar juntos, ni llegar a una versión final de una canción. La forma ya se conoce, y la canción concreta dentro de la forma ya se conoce. Cada cantante está cantando su propia interpretación que sigue la forma y la melodía de la canción pero, en el momento, logra una expresión personal íntima que es también una ligera modificación.

Digo esto porque la mayoría de las canciones que se cantaron aquel día las he oído desde entonces en las versiones originales grabadas y en otras variaciones grabadas. Las diferencias entre las versiones que escuché en la carreta y las versiones grabadas iban de ligeras a sustanciales. Sobre todo en el tempo. Carolina solía cantar interpretaciones mucho más íntimas y expresivas de las canciones, lo que normalmente se traducía en un tempo más lento, mientras que las versiones grabadas casi siempre se graban a un tempo de baile. Además, las versiones de baile son, como se tratará más adelante, las que se suelen escuchar cuando un grupo numeroso de personas canta y

baile, como en las juergas comunales. La misma canción cantada íntimamente en la carreta se ralentizará y alargará para que las estructuras rítmicas sean más relajadas y permitan una especie de "respiración" musical que no puede producirse si la baila un grupo de personas.

Otro aspecto clave en la mayoría de los íntimos intercambios musicales que presencié a lo largo del Rocío fue el papel, o la falta de papel, de la guitarra. El Rocío ejemplificó un elemento que es de conocimiento común en Andalucía pero que tiende a invertirse cada vez que se exporta la música andaluza: La guitarra es bastante secundaria frente al *cante*. La mayoría de los cantes y bailes que presencié se hacían sólo con la voz y *las palmas*. Si hay un instrumento musical que predomina, además de la voz y las manos, es el tambor rociero. Muchas carretas tenían un tambor al alcance de la mano que cualquiera podía coger y tocar el patrón rítmico de las sevillanas cuando la gente empezaba a cantar. El tambor de la Fig. 4-14 pertenecía a la carreta "La Curra".

Sin embargo, dicho lo anterior, debo mencionar el hecho de que hubo un guitarrista/cantante perteneciente a la Hermandad de Granada que tuvo un papel destacado en las procesiones y en las juergas mayores. Juan Crespo era un músico de la Hermandad que cantaba y tocaba la guitarra durante largos ratos, incluso en el polvoriento camino de la *Raya* (véanse las figuras 2-6, 2-8 y 2-9) mientras otros cantaban. También podía acompañar a cualquier otro cantante cuando éste tomaba la iniciativa. Su oído era impecable. Podía oír a alguien cantar los primeros tonos y encontrar inmediatamente la tonalidad. Su hijo también era un cantante prometedor y su mujer también cantaba bien (Fig. 6-1).

Había muchas familias así. De hecho, se podría decir que casi todas las familias del Rocío eran musicales en un grado u otro, ya que tocaban entre ellos y no sólo en momentos o lugares señalados. Al pasear por los campamentos, era habitual ver (o escuchar) este tipo de música. En El Rocío, tuve el privilegio de presenciar el proceso continuo de transmisión musical en su nivel más fundamental.

La diferencia entre las familias Caballero y Crespo era simplemente de grado. Mientras que Carolina tenía una hermosa voz y podía aspirar a cantar profesionalmente (sin duda era una de las mejores cantantes de la Hermandad), el resto de la familia parecía contentarse con cantar y bailar por puro placer. Los Crespo eran una familia de músicos semiprofesionales. Claramente se trataba de un cultivo familiar, ya que tanto el hijo como el padre eran cantantes conocidos, al igual que la esposa en menor medida.

Lo que quiero decir con esta comparación es que la musicalidad era una característica de todas las familias Rociero, y esto se pondrá de manifiesto a medida que avance la investigación. Las diferencias son sólo de grado de cultivo. En cualquier caso, tanto para los que tenían aspiraciones musicales como para los que no, la educación básica comienza de la misma manera: con la familia y la juerga.



Figura 6-4 La familia Crespo en una parada de la procesión en Granada
En este momento, están a punto de salir de Granada en el primer día de El Rocío 2003.
(Foto de W. Gerard Poole)

Exteriorización y estructuración emocional dentro de la modalidad "de Gloria".

"Nosotros exteriorizamos nuestras emociones". ("Exteriorizamos nuestras emociones").

-Una mujer anónima durante una discusión nocturna que escuché sobre la música andaluza

Allen Josephs (1983, 67) me llamó la atención por primera vez como comentario literario sobre la "autoactuación" característica de los andaluces, aunque yo llevaba años siendo testigo de ella. La autoactuación tiene sus raíces, como se ejemplifica en El Rocío, no sólo en la escala del gran acontecimiento público, como las elaboradas (incluso barrocas) procesiones de Semana Santa y las procesiones de las numerosas romerías, sino que comienza en la escala más íntima, en el nivel del núcleo familiar.

La exteriorización de las emociones y la práctica estética de romper a cantar y bailar espontáneamente en cualquier oportunidad se puede ver en el salón (o carreta, en este caso) de muchas familias andaluzas.

Cuando me encontraba sentado en la carreta con la familia Caballero, escuchando cantar, no tenía forma de contextualizar las letras de las canciones. Estaba respondiendo, y en el proceso me estaba sintonizando, con el estado de ánimo general generado por los miembros de la familia. El estado de ánimo no era sólo festivo, sino alegre, la misma alegría que iba a experimentar como elemento emocional predominante de las procesiones formales (véase la Parte II). El adjetivo *alegre* es lo más cerca que puedo estar de explicar cómo un acontecimiento con comida, bebida y música -que, en inglés, probablemente llamaríamos "party"- podía parecerse tanto a una fiesta superficialmente pero ser en realidad tan diferente. Las familias estaban celebrando algo significativo e importante para ellas, pero, al mismo tiempo, no requería ninguna reflexión ni anuncio para señalar su importancia. La alegría de estar en el camino, en el camino hacia El Rocío, era palpable. Esta "alegría" fue el rasgo emocional más conspicuo del camino y se acentuó especialmente ese primer día. Comienzan a expresar la modalidad "de Gloria" de la peregrinación nada más salir de la catedral, como un río emocional que se derrama por el campo.

Cada familia actuaba, ante todo, para nadie más que para sí misma. La pregunta obvia es ¿por qué? La respuesta obvia debe ser que proporciona una fuente de inmensa gratificación, una gratificación resultante de la generación de poderosos estados emocionales dentro de un entorno receptivo y solidario. Todo gira en torno al estado emocional y al hecho de que se consiga a través de comportamientos como el

canto,

bailar, rezar y, sí, beber. Estos comportamientos se estructuran formalmente en un contexto de prácticas rituales religiosas y devocionales y de formalización cultural de los comportamientos interpersonales.

Los pasos de sevillanas son conocidos y respetados. Las canciones se conocen y se cantan correctamente. En este sentido, no hay nada de la emotividad descuidada ni de la ejecución musical chapucera a la que podrían degenerar las "actuaciones" informales alimentadas por el alcohol, y que tan a menudo se dan en muchas sociedades. Gente del brazo, cantando fuera de tono, y tropezando en un baile, o por las calles, es simplemente algo que nunca he observado en el Rocío, y es extremadamente raro de ver en cualquier parte de la sociedad andaluza. Se espera que todo el mundo baile y cante bien; no hay excusas para olvidarse la letra, cantar desafinado o no bailar con un mínimo de estilo personal. Esta adhesión a las normas de ejecución seguía siendo una característica constante y conspicua de los Rocieros que se manifestaba una y otra vez, y esas normas empezaban en el ámbito familiar. La capacidad de casi todos los Rocieros para cantar y bailar bien, como me daría cuenta con el tiempo, era una de las características fundamentales de toda la romería.

Hubo muchos casos de lo que una persona de fuera podría considerar momentos de virtuosismo. Carolina, por ejemplo, se puso de repente a bailar y cantar una canción que era un cruce entre una típica rociera por sevillanas y una *zambra*, un antiguo baile y cante granadino al que se atribuyen orígenes moriscos y gitanos (Albaycín 1991, 6). Es evidente que bailaba por sevillanas, en el sentido de que mantenía la integridad estructural del baile (que no es nada sencillo, como reveló el capítulo 4). Pero ella

lo bailó con la estética de la danza de Oriente Próximo, con movimientos más fluidos y ondulantes que los angulosos de la danza andaluza.

Elvira, una de las damas de "La Curra" que siempre tenía un vaso de whisky en una mano y un cigarrillo en la otra, cantó una canción devocional íntima cuyo tema era una metáfora entre la bebida de vino, el amor romántico por otra persona y el amor devocional por la Virgen, un tema típico de las canciones trovadorescas medievales (E. Asensio, en E. Place 1959). Aunque no tenía una gran voz para los estándares andaluces, cantó la canción perfectamente (como muchas otras esa noche) y con una suave expresión emocional que no era ni un despliegue sentimental ni gratuito. Su expresión fue equilibrada para la intimidad de la pequeña reunión, y correcta en su estructura métrica y melódica. Y lo que es más importante, cantó con su propia gracia y estilo, lo que fue muy apreciado por sus amigos y compañeros rocieros.

Los elementos más conspicuos que vinculan las numerosas actuaciones espontáneas que presencié fueron que la ejecución solía ser impecable y que la exteriorización emocional era el foco principal, incluso por encima del contenido lírico. Cuando se ven estos dos elementos juntos, sale a la luz el proceso musical subyacente de la cultura musical rociera: la generación emocional por medio del entorno ritual informal y su modo emocional omnipresente (la alegría de estar en el Rocío como expresión de devoción "de Gloria"), seguida de la exteriorización emocional. Las emociones no se limitan a la autointernalización, sino que se comparten abiertamente y se proyectan hacia la comunidad.

forma musical interiorizada. El resultado es una relación inextricable entre la forma musical y el modo emocional como comportamiento estructurado.

Como se ha visto en el capítulo anterior, las estructuras de las sevillanas rocieras no son sencillas. El ritmo es exacto, y aunque hay lugar para la improvisación, ésta no puede tener lugar si antes no se han interiorizado a fondo las estructuras. Lo que comienza a desarrollarse es un proceso de generación emocional dentro de una modalidad específica -en este caso la alegre modalidad emocional "de Gloria"- directamente en un patrón estructural musical interiorizado y específico que se proyecta simultáneamente hacia fuera, hacia los presentes. El proceso no se desarrolla por etapas, sino que es un flujo continuo de expresión e interpretación. El resultado es una actuación continua, día tras día y noche tras noche, de *alegría estructurada exteriorizada y encarnada*, que se convierte en un comportamiento formalizado.

Una innovación musical de última hora

*ME GUSTA CANTARTE*²⁶

(Me gusta cantarte)

CUANDO TODOS DUERMEN

(Cuando todos duermen)

CUANDO TODOS DUERMEN

(Cuando todos duermen)

CUANDO LA LUNA DE PLATA

(Cuando la luna de plata)

Y ENTRE LAS SOMBRAS SE PIERDE

(Se pierde en las sombras)

CUANDO LA LUNA DE PLATA

(Cuando la luna de plata)

Y ENTRE LAS SOMBRAS SE PIERDE

(Se pierde en las sombras)

Un resultado sorprendente de este estudio fue el descubrimiento de lugares de creatividad musical que, sin un profundo nivel de observación participante, no

habrían podido llegar a conocerse.

luz. La primera era la inmensa cantidad de actividad musical que tiene lugar dentro de las carretas, ya sea en movimiento a lo largo del camino o inmóvil en el campamento, como ejemplifican los intercambios anteriores entre Carolina y Sebastián. El segundo eran las reuniones nocturnas de pequeños grupos de personas ante el Simpecado. Estos actos podían consistir en ocasiones en una sola persona cantando a la Virgen, pero lo más frecuente era que estuvieran formados por entre 3 y 15 personas. Estas reuniones eran momentos conmovedores para los Rocieros. Ocurrían espontáneamente a lo largo de la noche, sin hora fija, orden o anuncio oficial. Podían ser festivas e incluso incluir baile, pero me pareció que estas ocasiones eran poco frecuentes y, cuando se producían, siempre eran a primera hora de la noche. A última hora de la noche, los que se acercaban a la Virgen venían a compartir con ella algo íntimo y personal. Por esta razón, las reuniones solían ser más reducidas (de tres a cuatro personas) y rara vez incluían baile. Fui testigo y grabé varias de estas reuniones, y el denominador común era siempre el mismo: las sevillanas cantadas antes del Simpecado eran llamativamente más lentas que sus versiones originales grabadas (véase la Fig. 7-2).

Estoy sugiriendo que este sitio, el canto a la Virgen a altas horas de la noche en el camino, constituye uno de los puntos focales en la evolución de las Sevillanas Rocieras. Es importante identificar el lugar en este momento y observar que el proceso creativo tiene lugar dentro de los bordes más liminales del estado liminal general que es la peregrinación en su conjunto. Estas pequeñas reuniones no forman parte de ningún ritual oficial y, sin embargo, constituyen un acto ritual definido e importante para los Rocieros, un ritual que ellos mismos han desarrollado a lo largo del tiempo y que les resulta tan familiar como las procesiones a quienes sólo conocen

el Rocío desde una perspectiva de espectadores.

Lo que quiero dejar claro es que cantar a la Virgen a altas horas de la noche en el camino es una tradición muy arraigada entre los rocieros aunque, al igual que la juerga, no aparezca en ningún itinerario. Gran parte del contenido emocional del Rocío actual es producto de estos momentos íntimos en los que el individuo se encuentra solo o en compañía de amigos íntimos y/o familiares ante la Virgen. Desde este punto de vista, cobra mucho más sentido el contexto de muchas letras rocieras (como la citada anteriormente).

El Rocío -más conocido por sus ruidosas, llamativas y festivas procesiones- tiene esta profundidad oculta de la que deriva en realidad gran parte de su tono emocional. De ahí que las Sevillanas Rocieras tengan una calidad mucho más íntima que sus predecesoras, como las Sevillanas de Feria. La innovación que suponen las Sevillanas Rocieras tiene más sentido cuando se entienden como producto de estos momentos íntimos a lo largo del camino que como producto de las procesiones únicamente. En las procesiones, los modos emocionales y musicales que se procesaban dentro de los espacios liminales de la romería por individuos y pequeños grupos, acaban encontrando su camino en las procesiones como formalización comunitaria.

Otro lugar que ejemplifica la íntima relación entre rito y música y entre peregrino y Virgen se encuentra en la propia Ermita. La Ermita durante el Rocío es un espacio bullicioso y congestionado. Sin embargo, muchos peregrinos, al llegar a la Aldea, se empeñan en ir a verla inmediatamente y, a menudo, se puede oír a algún individuo solitario entre la multitud que rompe a cantarle. Intenté grabar algunos de estos momentos, pero el canto siempre se perdía en el ruido, ya que nunca estaba lo suficientemente cerca de la fuente para captarlo con claridad en mi videocámara.

Sin embargo, lo que me pareció interesante de este sitio "íntimo" fue el ruido en sí. Había tanto ruido y tanta gente que, a su manera, el sitio proporcionaba un fondo que funcionaba de forma similar al silencio y el aislamiento del Simpecado por la noche. En realidad, la privacidad y el anonimato se veían facilitados por la enorme cantidad de gente y ruido. Las voces solitarias que se alzaban entre la multitud cantando estaban tan solas e "íntimamente" con la Virgen como en el silencio solitario del camino nocturno. Los intercambios, a pesar de la incongruencia de las circunstancias, seguían siendo momentos de devoción íntimos, uno a uno, entre un individuo y la Virgen. Los momentos que oí en la Ermita, como el canto al Simpecado, eran todos de Sevillanas Rocieras, u ocasionalmente una Salve María. Cantar a la Virgen no es, por supuesto, nada nuevo, pero cantar por sevillanas no sólo es relativamente nuevo (como se explica en el capítulo 5), sino que, como sigo sugiriendo, el propio género aún está naciendo y cambiando como corolario de prácticas rituales como éstas.

También fui testigo de otro suceso que me sugiere que las Sevillanas Rocieras siguen evolucionando. Ocurrió el jueves de la procesión de 2003, justo antes de que el Simpecado de Granada cruzara el puente sobre el río Ajolí. Carolina prorrumpió de repente en unas preciosas sevillanas a la Virgen. En mitad de su canto, la emoción la embargó y no pudo continuar. Su amiga, una joven que también canta bien, completó la canción por ella, tras lo cual hubo un fuerte coro de "¡Olé!" por parte de los miembros de la Hermandad, y la procesión continuó su camino.

No volví a presenciar una repetición de esta interrupción procesional al año siguiente, pero sí un suceso similar a la llegada del Simpecado a la casa del

Hermandad. Evidentemente, ésta sigue siendo una práctica poco frecuente. Sin embargo, sí tiene precedentes en las austeras procesiones de Semana Santa. La *saeta* es un canto profundo y emotivo que suele dedicarse a la Virgen María o a Cristo en las procesiones de Semana Santa. Su tono es mucho más oscuro que el de las sevillanas rocieras, lo cual es natural porque es de modalidad penitencial, al haberse originado como canto procesional de Semana Santa. Sin embargo, en su práctica actual es una forma exigente que está fuera del alcance de la mayoría de los cantantes. Incluso en las procesiones de Semana Santa, estos cantes son tan difíciles que a menudo (aunque no siempre) son cantados por cantaores profesionales, muchos de los cuales son gitanos y la mayoría cantaores flamencos profesionales (Arrebola 1995, 103-115; Sbarbi 1998).

Tuve el placer de escuchar a Carolina cantar muchas veces al Simpecado por la noche, y la forma en que cantó en la procesión fue claramente, al menos en mi mente, una continuación de esa práctica devocional en el escenario procesional. La intensidad de su canto recordaba a la exigida a una saeta. Tampoco es casual que su amiga, la que retomó la canción y la completó para ella, sea la misma joven que unas noches más tarde alquiló el ambiente nocturno de una fiesta de cumpleaños con una poderosa entrega de unas sevillanas rocieras que cambiaron por completo, aunque sólo fuera momentáneamente, el ambiente de la fiesta. En ambos casos, si uno no estuviera lo suficientemente familiarizado con el repertorio de sevillanas, las canciones podrían no haber sido reconocidas como sevillanas en absoluto, sino que podrían haberse confundido fácilmente con una de las formas andaluzas más profundas.

Otro ejemplo de este potencial creativo dentro del camino rociero tuvo lugar

cuando el Compadre le pidió a mi amiga Lisa que cantara para el Simpecado después
de uno de los

buey había caído enfermo, por lo que fue necesario que los miembros de la Hermandad ayudaran al buey restante a tirar de la carreta a través de la arena. Toda esta odisea hizo que el Simpecado llegara tarde al campamento esa noche. Lisa cantó un Ave María de J.S. Bach. Fue todo un contraste escuchar su voz en el bosque nocturno si se tiene en cuenta la estética de canto completamente diferente del estilo operístico clásico en comparación con la voz a menudo rasposa, incluso áspera, del estilo de canto andaluz. No obstante, fue muy apreciada, y el Compadre le pidió que cantara de nuevo el último día de la peregrinación para una ceremonia de iniciación de otra Hermandad que Granada estaba patrocinando en el Rocío.

De nuevo, estos son ejemplos de las etapas semi-liminales dentro de El Rocío que están abiertas a la innovación y la experimentación. Es en estos lugares, en el camino y en la Aldea, donde el Rocío revela su poder generador de cultura, cuyos resultados no se ven ni se sienten hasta mucho más tarde, en las procesiones, en la Misa *Rociera* o cuando aparecen en la estética general de la sociedad andaluza como música popular. Las Sevillanas Rocieras son en sí mismas la innovación rociera más importante de los últimos 30 años, y han tenido una inmensa influencia en la sociedad andaluza (Gil Buiza 1991, Vol. 4 , Introducción; Murphy 2000 y 2001). Estoy convencido de que esta innovación, al menos en gran parte, se originó como intercambios musicales en torno al Simpecado a altas horas de la noche, en las carretas a lo largo del camino por pequeños grupos íntimos de Rocieros -aunque sólo fueran dos- y a menudo sólo entre un individuo y la Virgen. Además, según lo que he observado, las innovaciones aún están en proceso de elaboración.

Afición, devoción y formalización

"Cada Rocío es diferente". ("Cada Rocío es diferente").

-Me lo contó una de las señoras de "La Curra".

Las señoras de "La Curra", como la mayoría de las rocieras, sabían cantar y bailar bien y pasaban gran parte de su tiempo cuando viajaban en la carreta haciendo precisamente eso junto con los muchos amigos que siempre se dejaban caer por allí. La práctica musical de la que fui testigo a nivel familiar continuaba aquí entre amigas, ya que las señoras de "La Curra" (y Pepe) no tenían parentesco de sangre pero se consideraban *"familia"* en el Rocío. Como la media de edad de este grupo era considerablemente mayor que la de la familia Caballero, el repertorio incluía a menudo música popular que se remontaba a los años treinta y cuarenta. Además de la música y el cante, Sebastián

El Sr. G., un visitante frecuente, era aficionado a dar conferencias históricas improvisadas sobre formas musicales antiguas como la *copla* española y cantantes famosas como María Flores. Estas conferencias incluían el trasfondo histórico y sociopolítico (recordándome la pérdida de Cuba a manos de *los americanos* en varias ocasiones).

Estas fueron algunas de las horas más informativas y agradables que disfruté durante el Rocío. Cantábamos varias canciones, y a veces alguna de las señoras me dedicaba una canción, como hizo Pilar cuando cantó y bailó una vieja rumba llamada *"Cuba, Cuba"*. Por aquel entonces yo aún desconocía el papel que jugaban las sevillanas dentro del conjunto rociero, pero sin embargo me daba cuenta de que parte de lo que se interpretaba en "La Curra" era histórico. Por ello, la música y las charlas informales me resultaron de gran interés. El alcance y el detalle de sus conocimientos

históricos eran impresionantes, y (como iba a seguir presenciando a lo largo del Rocío) tan

El conocimiento era habitual sobre todo entre los Rocieros de toda la vida como Sebastián , Concha, Pilar, Charro, el "Compadre", y muchos otros.

También es importante señalar que ninguna de estas personas era un académico formado. La capacidad de absorber la historia de forma vivencial a través del cante, el baile y la participación -y la retención intelectual de hechos y fechas aprendidos a través de la conversación, así como del estudio privado- eran rasgos comunes que se inscribían en líneas de interés particulares. Es decir, el propio Rocío es una biblioteca histórica viviente. En cualquier conversación o actuación, lo histórico es conscientemente presentado por personas que conocen perfectamente, a menudo con detalle, la historia del Rocío y, por extensión, de su cultura en general.

Como confirmarían mis estudios posteriores sobre el Rocío, la mayoría de los mejores libros escritos sobre el Rocío fueron escritos por personas que nosotros llamaríamos "aficionados" pero que en Andalucía se llaman *aficionados*. En realidad estas palabras no son nada congruentes porque culturalmente no tienen paralelismos exactos. Una similitud, sin embargo, podría encontrarse en el "aficionado" a la Guerra Civil americana. Digo esto porque aunque en la sociedad estadounidense tenemos muchos aficionados que siguen muchos campos de interés diferentes, rara vez, con la excepción de los aficionados a la historia, estas aficiones abarcan todos los niveles de la investigación sociocultural.

La diferencia crucial es que estas aficiones individuales y colectivas rara vez tienen repercusión cultural fuera de su propio ámbito de interés. No ocurre lo mismo con el *aficionado andaluz*. Los aficionados desempeñan un papel activo e importante en la configuración de la cultura andaluza. Hay que tener en cuenta que no sólo el aficionado es también un artista en un grado u otro, sino que además cada artista es

un aficionado que ha alcanzado un cierto grado de conocimiento cultural. *Afición*, por tanto, también puede entenderse como devoción -devoción a un tema concreto-. La "historia" en esta situación es mucho más una actuación encarnada que un discurso erudito. La representación y la búsqueda del ritual generan su propia historia, que en gran medida es la historia de la cultura, o más bien su "historia" es una abstracción a posteriori.

Al igual que cada Rociero practica la devoción a la Virgen a través de la expresión musical como un acto de devoción en sí mismo, del mismo modo, el cultivo de esa devoción, como afición, es también un acto devocional. La diferencia es que la afición puede tener por objeto casi cualquier cosa: caballos o toros (ambos afición común), la historia, etcétera. Un excelente ejemplo lo tenemos en la tradición del Tamborilero, tema del capítulo 4. Casi todo lo que se sabe de esta tradición es lo que se sabe de ella. Casi todo el conocimiento sobre esta tradición es obra de familias de Tamborileros que preservaron la tradición a través de su implicación performativa directa, o bien obra de aficionados que recopilaban información a medida que aprendían la tradición a través de su implicación directa en los rituales. El Tamborilero Juanma Sánchez, a cuya investigación me he referido en esta disertación, es un aficionado de este tipo, aunque de profesión es en realidad profesor de física (correspondencia personal).

Me referiré brevemente al flamenco para dar otro ejemplo de una situación de la sociedad andaluza en la que la palabra "aficionado" tiene una gran importancia, como forma de ilustrar no sólo el concepto en sí, sino también cómo muchos elementos de la sociedad andaluza se entrelazan a menudo con la población en general a través de prácticas rituales y sus derivados. En el flamenco, el aficionado es

un elemento esencial en el espectáculo flamenco informal (la *juerga*), y un elemento importante en la crítica de la sociedad andaluza.

del espectáculo profesional (el *tablao*), y un importante contribuyente al desarrollo general del flamenco (como historiador, comentarista, público, mecenas, etc.). El aficionado al flamenco no es sólo un entusiasta; ofrece el elemento crucial de autorregulación que garantiza que el arte no sólo sobreviva, sino que sus cambios no superen su integridad, su cohesión interna.

El aficionado al flamenco es casi siempre también un intérprete, aunque no un artista ni una *figura*. La cultura de la afición mantiene y formaliza la estética flamenca, no de forma pasiva y a posteriori, sino en el momento, como participantes de pleno derecho en la cultura flamenca. No se limitan a re-crear el pasado o a conservar el flamenco tal y como era; son también un elemento esencial en el futuro del flamenco, en su continua evolución. El aficionado es todo lo siguiente: crítico permanente, red de apoyo permanente y participante permanente. Los flamencos, los *artistas*, cuentan con la presencia de aficionados en las juergas para su participación conocedora y en las presentaciones formales para su apoyo y patrocinio (véase la serie "Rito y Geografía" para un excelente ejemplo de esta relación entre afición y continuidad cultural).

Observé la misma correlación en el entorno rociero. La música, la sabiduría popular y la literatura eran producidas por aficionados, rocieros con amplios conocimientos que, aunque no eran lo que llamaríamos profesionales o académicos universitarios, eran considerados de autoridad por otros rocieros debido a sus amplios conocimientos. Sin embargo, al igual que los aficionados al flamenco, estas personas no sólo son consideradas autorizadas por los rocieros, sino que también son los principales informantes para los investigadores externos sobre cualquier tema de la cultura andaluza. Puedo decir sinceramente que la historia

Lo que oí debatir y discutir en torno a hogueras a altas horas de la noche sobre el Rocío resultaría ser tan exacto, dentro de los límites del ámbito de interés personal del individuo, como lo que encontraría más tarde en los libros publicados por los eruditos. No en vano, como ya he mencionado, la mayoría de los libros y artículos que se han escrito sobre El Rocío han sido escritos por personas muy parecidas a aquéllas en cuya compañía me encontraba.²⁷

El papel del aficionado no es periférico en el Rocío, como tampoco lo es el aficionado al flamenco. El aficionado es parte integrante de esta "autoactuación" que parece fascinar a tantos observadores de Andalucía. El rociero es un aficionado al Rocío, y eso implica no sólo que participa y conoce el Rocío sino, lo que es más importante, que contribuye al proceso de *creación* rociera. La cúpula rociera, al igual que sus cantaores destacados, sólo se diferencia de los demás rocieros por el grado de nivel de participación o desarrollo artístico. Por lo demás, son simplemente rocieros. ¿Quién puede saber más del Rocío que las personas que lo crean y recrean toda su vida?

Como resultado de estas reuniones informales, empecé a comprender que había un gran acervo de conocimientos generados por la realización de la romería cada año que, a su vez, servían como conocimientos útiles para la realización continuada del Rocío en el futuro. Como se empeñó en decirme la señora que he citado al principio de este apartado: "Cada Rocío es diferente". Cuando esa observación se combina con "Aquí no hay espectadores, sólo participantes", la relación entre autoperformance y autoconocimiento se revela sistemática. Los lugares para la innovación y los lugares para la crítica garantizan que haya un proceso constante de cambio y evolución dentro del Rocío. Lo que se revela dentro de los

elementos informales de la peregrinación es que

constituyen los lugares importantes para el intercambio de información y la formulación de planes para las actividades de seguimiento tanto dentro de la romería como fuera de la romería del Rocío propiamente dicha. La información que se intercambia en estos lugares aumenta la capacidad del individuo para apreciar el Rocío a un nivel más profundo y, a su vez, criticarlo, al tiempo que refleja el hecho de que participa activamente en su creación como representación. La proporción entre la historia como discurso reflexivo y la historia como representación encarnada es, en el caso del Rocío, y creo que por extensión en el de gran parte de la cultura andaluza, mucho mayor hacia lo performativo. Recordemos que el aficionado, a diferencia del "historiador" académico, participa plenamente en lo que persigue como objeto de una práctica devocional ulterior. Lejos de ser una representación estática y periódica de doctrina y ritual, el Rocío es un ritual vivo que se reinventa continuamente a cada paso. Y de nuevo, como muchos otros aspectos del Rocío, este proceso comienza en el ámbito de la familia.

Hubo muchas conversaciones alrededor de la mesa con los Caballeros que relataban los acontecimientos importantes del día: lo que salió bien, lo que no salió tan bien, lo que se podría mejorar, cómo se podría hacer algo mejor. Los temas incluían el momento y el orden de las carretas, cuándo llega el camión de combustible al campamento, por qué el caballo de alguien puede haber enfermado, por qué el buey enfermó el año de 2003 (véase Ap. B, Quinto día miércoles, 20:00), quién cantó especialmente bien en la última juerga, etc.

Formalidad a nivel familiar

La palabra "formalidad" (como ya se ha dicho) es en realidad una traducción

incompleta de todo lo que encierra el término andaluz. Un aspecto de lo que

formalidad puede significar está contenida en la frase *forma de ser* (literalmente "forma de ser"). Se refiere a todo el comportamiento de una persona, su singularidad, sus cualidades interiores. Se refiere a una forma de estar en el mundo que no está relacionada con la ocupación, el trabajo, los títulos o los derechos, sino con un yo cultivado que le otorga su propio estilo personal, su propia marca en el mundo. Si consideramos la "forma de ser" estrechamente relacionada con el "modo de ser", podemos empezar a entender cómo las prácticas rituales musicales tienen un profundo efecto sobre la conciencia individual, o el autoconocimiento.

Cuando observamos la interacción de la familia a través del canto y el baile, podemos ver que aquí es donde esta "forma de ser" empieza a tomar su primera forma, no tanto aprendiendo formas externas (aunque eso es una parte), sino desarrollando una emoción y una estética interiores que se convierten en su yo interiorizado más verdadero. Cómo bailan, cómo cantan, de qué manera concreta, con qué estilo concreto, es el comienzo de lo que llamamos "personalidad". La personalidad da lugar automáticamente a "tipos" en el lenguaje común. "Tipo", sin embargo, no es en absoluto a lo que se refiere la "forma de ser". Los andaluces tienen muchas palabras intraducibles, como *salero*, *guasa* y *gracia*. Incluso la palabra *arte* se utiliza para dar más detalle a esta "forma de ser", y sin embargo ninguna de esas palabras tiene un significado que se pueda precisar. Adquieren su significado, como un elogio repentino, en función de su experiencia; el aprecio de una persona por otra es lo que hace surgir estas expresiones de elogio. Las expresiones no surgen porque la persona haya cumplido de repente con un personaje categórico, o arquetípico, sino porque esa persona ha creado de repente su propia categoría en el acto. Esa persona acaba de revelar un arte interior, una "forma de ser" interior que se reconoce y

La formalidad se aprecia dentro del contexto generalizado de la formalidad, pero está implícito que la persona ha dado a la formalidad su propia expresión personal. De este modo, cada persona tiene la capacidad de cambiar lo que es el contenido de la formalidad, aunque sea en pequeña medida si se tiene en cuenta a toda la comunidad. No obstante, dicho esto, hay que señalar que la mayoría de las formas musicales que componen la música andaluza, han llegado hasta nosotros a través de modificaciones individuales fruto de innovadores concretos (*Vidas y Leyendas* de Pohren [1988] es una recopilación especialmente concisa y minuciosa de estos hechos).

Formalidad, pues, no es sólo comportamiento formalizado; es también el proceso de dar forma al comportamiento. Cuando llegamos a algo parecido a la etiqueta o el protocolo, estamos lejos del lecho cultural que dio origen a esos comportamientos denominados "formalidades". La formalidad es la estética encarnada. Es esta estética andaluza la que floreció tan vívidamente ante mis ojos en mi primer encuentro con la familia Caballero, pero que ellos probablemente tomaron con calma como si no fuera más que una simple interacción familiar -que, de hecho, lo era-. Era un comportamiento, pero un comportamiento en el que la música y el ritual desempeñan un enorme papel a la hora de crearlo, estructurarlo y mantenerlo.

Segundo nivel: El nivel de la agrupación de familiares y amigos

Transmisión

Dado que, en general, las familias tendían a establecer vínculos entre sí - generalmente en grupos de tres o cuatro familias-, a menudo, o al menos cuando era posible, aparcaban sus carretas cerca unas de otras en el campamento. Sin embargo,

independientemente de la ubicación física, se podía ver a los miembros visitando a menudo las carretas de los demás, a veces para comer.

o en otros momentos de recreo, que inevitablemente incluían música y baile. Los Caballeros (cuya carreta se llamaba "Ajolí"), la familia Gómez ("Improvisá") y las damas de "La Curra" formaban uno de esos subgrupos informales.

Esto no significa que todas las juergas del campamento consistieran exclusivamente en juergas con esas agrupaciones familiares en el centro, pero mi experiencia me ha dicho que la mayoría sí.

Estos grupos familiares se hacen patentes en celebraciones como los cumpleaños y en los "bautizos" de carretas en su romería inaugural. (Fui testigo de dos bautizos de carreta de este tipo, incluido el de la carreta en la que viajé, la Ajolí, y asistí a varias fiestas de cumpleaños). Como he descrito, en el centro de estas reuniones estaban siempre los grupos familiares. Con diferencia, los grupos familiares y las familias extensas y grupos de amigos tenían las mejores juergas que presencié en el Rocío.

"El Sevillano" en La Tinaja: Interpretación musical, transmisión y competencia

La juerga que se extendió por la ancha y arenosa calle de La Tinaja una noche de 2004 fue instigada por un tipo llamado simplemente "El Sevillano" y apoyada por miembros del Coro Rociero de Granada y el cantante Juan Crespo. Fue una juerga festiva, impulsada principalmente por las sevillanas, aunque comenzó con una serie de largas rumbas. En la calle, los bailaores tenían que establecer su espacio de baile con sus parejas y disponerse en filas mientras los caballos y carruajes subían y bajaban por las calles detrás de ellos y a veces a su alrededor. En el transcurso de la juerga, los bailarines pasaron de una fila a cuatro, extendiéndose casi hasta el otro lado de la calle. No obstante, el orden y la forma que comportaba el baile se mantuvieron en todo momento. La escena era elegante, hermosa y, al mismo tiempo,

extremadamente festivo. Pero nunca se acercó al delirio o al abandono. Cada bailarín se mantuvo autónomo y en pleno control, independientemente de su capacidad técnica.

Al final de aquella noche, El Sevillano exhibió un extraordinario nivel de técnica de baile que habría impresionado a cualquier bailaor flamenco (mi conjetura es que, de hecho, él también era bailaor flamenco). ¿Estaba El Sevillano presumiendo? Sí, claro. Pero cuando alguien se luce en este tipo de ambiente musical, más vale que sea bueno, porque los andaluces son implacables a la hora de criticar a los pretenciosos o a los que no lo merecen (como pude comprobar en varias ocasiones).

Entonces, ¿por qué se le dio tanto espacio y rienda suelta para que "actuara por sí mismo"? La respuesta es sencilla y doble: (1) no sólo era bueno, era excepcional; y (2) podían aprender de él. Como en el flamenco, la juerga no es sólo un lugar para actuar; es un lugar para aprender. De hecho, es *el lugar* clave para aprender. Es en la juerga donde uno aprende no sólo técnicas específicas y nuevos conceptos, sino cómo contribuir a una actuación con sus propias técnicas de apoyo. Cómo aplaudir *correctamente* los complicados contrarritmos, cómo dar un buen *jaleo* (gritos y sonidos de apoyo que ayudan a contornear la dirección musical y a acentuar los momentos álgidos) y cómo establecerse en la jerarquía de la autoridad artística: todo esto se aprende en las juergas.

Nótese que no se trata de actuaciones remuneradas, pero es aquí donde incluso los mejores profesionales encuentran su mayor alegría e inspiración (como deduzco que fue el caso de El Sevillano). Este es el sitio principal donde se crean tanto el *aficionado* (el oyente entendido) como el profesional. El hecho de que un

sitio así

en una peregrinación religiosa no es en absoluto incongruente en Andalucía. Guarda una instructiva analogía con los cantantes de soul afroamericanos, que a menudo comenzaron sus carreras como cantantes en los coros de gospel del Sur Profundo. Lo que sigue es un extracto de *People Get Ready*, de Robert Darden, un libro sobre el desarrollo temprano del gospel:

Y con la música cambiante llegó un nuevo estilo de interpretación, un estilo que enfatizaba el movimiento y la improvisación, un estilo que exigía implicación emocional y expresión personalizada. Las cantantes modelo de Dorsey -aquellas que presentaban inicialmente las canciones y luego entrenaban a los jóvenes coros- procedían todas directamente de la iglesia santificada. Sallie Martin, Mahalia Jackson y Willie Mae Ford Smith creían en dejar que el Espíritu Santo se saliera con la suya; cada una de ellas hacía que esta creencia fuera evidente en su forma de cantar. Los nuevos coros, bajo la cuidadosa tutela de estas vocalistas, aprendieron así algo más que nuevas melodías. También recibieron formación en la libertad y la fe de cantar en el Espíritu. (Darden 2004, 15)

Sin embargo, una vez llegada la madrugada, a los todavía presentes (casi todos) se les sirvió un caldo caliente. A continuación, se cantó la última ronda de sevillanas rocieras, seguida de una Salve María final. Es instructivo señalar que si alguien hubiera asistido a la juerga sólo hasta la tarde noche, antes de este cierre final de la fiesta, con qué facilidad podría haberse ido con la impresión de que era una "fiesta" completamente laica. En cierto modo lo era, pero en aspectos más importantes, era mucho más que eso: Es un lugar donde la estética cultural se crea, se aprende y se perpetúa como parte de un sistema cultural más amplio.

Lentisquilla, Carreta Tinaja, 2003: Competencia musical temprana y estructuración emocional

En una sección anterior de este capítulo, "Innovación musical a altas horas de la madrugada", mencioné a una de las amigas de Carolina cuya poderosa voz rasgó

una ocasión alegre con una emotiva canción. La canción se produjo durante una reunión musical que yo

a la que se asistió en el recinto de Lentisquilla la noche del sábado de 2003. La juerga, que era también la fiesta de cumpleaños de la hija de la familia propietaria de la carreta, se caracterizó al principio por un cante y un baile excepcionalmente festivos, acompañados a la guitarra por uno de los tractoristas y un amigo suyo que también era buen cantante. Las sevillanas y las rumbas dominaron la primera parte de la velada, que incluyó algunos números improvisados muy humorísticos (al parecer, sacados de un programa de variedades/comedia de la televisión).

En medio de la alegría, de repente sonó una voz potente cargada de intensidad emocional. La voz pertenecía a una joven amiga de Carolina, Ana, que cantaba a menudo en las reuniones. Lo que me gustaría destacar, sin embargo, es la intensidad emocional con la que la joven (probablemente de no más de 22 años) interrumpió de repente lo que había sido, hasta ese momento, un acto más bien festivo, ligero y humorístico. Cuando terminó su entrega, se la dedicó a la cumpleañera y se marchó sonriente y evidentemente alegre. Asimismo, la juerga siguió su trayectoria anterior (tras un coro de "¡Olé!") como si nada hubiera pasado. Ni la cantante ni los presentes se inmutaron por el repentino arrebató emocional. Ella se alejó con una sonrisa en la cara y ellos continuaron con la juerga.

Una vez más, este arrebató no tenía nada de superficial o insincero. Es simplemente un ejemplo de lo bien que, incluso a una edad temprana, el sistema ritual y escénico andaluz empieza a estructurar un dominio de las emociones entre sus practicantes. Esto no es adoctrinamiento, sino todo lo contrario: maduración y sofisticación. Esta conciencia emocional a través de la exteriorización constituye una poderosa forma de autoconocimiento. Se convierte en una "*forma de ser*" accesible e interiorizada.

La segunda casa del Charro 2003: Estructuración emocional y formalidad

Otra de mis experiencias más memorables de El Rocío tuvo lugar en una casa que yo llamo simplemente "la casa de Charro". Charro, una de las señoras de "La Curra", fue otra de esas personas especiales que, como Sara, se desvivió por entablar amistad con Lisa y conmigo. La casa a la que Charro nos llevó no era en realidad la suya, sino la de un pariente cercano. Lisa y yo nos dimos cuenta de que Charro podría haberse quedado en casa de varios de sus parientes si hubiera querido, pero le gustaba quedarse con sus "hermanas" de "La Curra" en el recinto de la Lentisquilla.

Esta juerga fue extremadamente emotiva. Había una energía en el aire que suele caracterizar a las reuniones musicales andaluzas. Lo que marcó la diferencia esencial entre esta juerga y las juergas más grandes que describiré en la siguiente sección no fue tanto el número (asistieron unas 20 personas), sino la intimidad a pesar del número. Creo que la intimidad se debía al hecho de que la reunión estaba formada por familiares y amigos cercanos.

En Andalucía, como ya he señalado, las mejores fiestas y la mejor música se encuentran entre las reuniones de las familias y sus amigos más que entre extraños que comparten un interés común (de nuevo, éste es el terreno de la afición). Si se tiene en cuenta que el conocimiento musical se transmite principalmente en el ámbito familiar -lo que se puso de manifiesto en las carretas y se reforzó a través de mis observaciones de las familias más consumadas-, entonces empieza a revelarse la relación entre las reuniones familiares y la calidad musical. No hablo sólo de competencia musical. Hablo también del verdadero conocimiento musical, de la música como cultura. Lo que se convirtió en

Para mí era obvio que en esos momentos de profunda sensibilidad y sintonía musical, la competencia musical era sólo un componente subyacente.

En la juerga charra, el baile fue elegante y lleno de *gracia*, pero en ningún caso virtuoso, mientras que las palmas rítmicas y el canto fueron potentes y sin duda impulsaron la juerga. Sin embargo, en varios momentos de la juerga se produjeron parones en los que todo el mundo se centraba en un único cantante. Dos de esos momentos fueron especialmente interesantes.

El primero era un hombre que creo que era pastor. Llevaba un bastón con el que marcaba el ritmo en el suelo mientras cantaba (una práctica habitual en la generación anterior) y llevaba la gorra de obrero que sigue siendo habitual en toda Europa. El pastor había elegido a dos jóvenes para cantarles. Las jóvenes no le quitaban los ojos de encima, y su expresión revelaba un éxtasis ante su canto ronco. La clave es que él les cantaba *directamente* a ellas y ellas le respondían *directamente* a él. Cualquiera que fuera la letra exacta, fue la fenomenología de este intercambio lo que constituyó el momento "ritual", un momento que podría parecer una fiesta, pero que en realidad es un proceso continuo de estructuración emocional que continúa a lo largo de la peregrinación, de persona a persona y de persona a Virgen. El habitual coro de "Olé" siguió al intenso intercambio de los presentes.

Fue en la misma juerga en la que una mujer mayor dedicó una canción a alguien que había sido invitado a asistir y que había venido con una cámara de vídeo (yo mismo). Hizo saber que quería dedicarle una canción y se acercó para cantarle directamente (tuvo que mirar hacia arriba mientras cantaba porque él era bastante más alto que ella). ¿Debemos suponer que la anciana no tenía ojo?

¿hacia el hombre que la filmaba y sus posibles implicaciones cuando decidió dedicarle la canción? ¿Debemos suponer que no hubo "arte" en la seductora canción del pastor, ni ningún "juego" por parte de las damas en respuesta? Por supuesto que sí. Pero, ¿significa esto que no eran sinceras? No, en absoluto.

Aquí tengo que detenerme una vez más y corregir una percepción que lleva a tantas interpretaciones erróneas sobre la "autoperformance" andaluza: El intérprete es *consciente de sí mismo*, no acomplexado. La emotividad musical y ritual no es un indicio de ingenuidad o subterfugio emocional; al contrario, es el resultado de su sofisticación cultural y emocional. Esta conciencia emocional es un tipo de inteligencia que escapa a lo que consideraríamos "inteligencia" en el sentido puramente intelectual. (Véase Cytowic 1995 para una valoración de las implicaciones de la inteligencia *emocional*). Se "juega" con la emocionalidad de los andaluces porque se *puede* jugar con ella, del mismo modo que una persona con inclinaciones intelectuales podría disfrutar resolviendo un crucigrama. Las prácticas rituales y artísticas que subyacen a gran parte de la estructuración emocional de los individuos - y que, a su vez, sustentan la estética no escrita de la formalidad- confieren a los andaluces una cierta conciencia de su propio interior emocional que les permite exteriorizar emociones profundas e intensas sin sentirse abrumados por ellas. Que "controlen" sus emociones no significa que sean insinceros ni que actúen, ni mucho menos que las repriman; se trata simplemente de una forma de *estar en el mundo* que incluye un alto grado de conciencia emocional y una flexibilidad para la actuación conductual que es consecuencia natural de esa conciencia.

La juega íntima proporciona un "escenario" en el que pueden tener lugar niveles más profundos de exploración emocional como parte de un entorno musical

de apoyo. No obstante,

como demuestran los intensos rituales andaluces como la Salida del Rocío y muchos de los rituales de Semana Santa, la evocación de emociones puede llegar muy lejos, incluso rozar lo caótico y lo histérico. Sin embargo, mi experiencia me ha dejado claro que los andaluces, como cultura, saben muy bien lo que hacen y nunca traspasan ese límite.

La formalidad no constituye tanto "reglas" tácitas destinadas a regir el comportamiento como algo mucho más eficaz: la estética encarnada. Esta estética interiorizada comienza con la exteriorización y estructuración deliberadas de las emociones mediante prácticas rituales musicales que se inician a una edad temprana y se prolongan a lo largo de toda la vida.

Como sugiere el teórico de los rituales Charles Laughlin, los rituales pueden provocar "ajustes emocionales" que posteriormente pueden estabilizarse en los individuos. (Véase el tutorial en línea de Laughlin bajo "ergotropic-trophotropic tuning" y "emotional settings" para un modelo de cómo el ritual podría afectar a la neurobiología de la emoción). Sin embargo, Becker y Damasio también destacan el poderoso papel que desempeñan las emociones, no sólo en la consecución del estado de trance, sino también en la construcción de lo que Damasio denomina el "núcleo del yo": "Las emociones y la conciencia central tienden a ir juntas, en el sentido literal, al estar presentes juntas o ausentes juntas" (Damasio 1999, 100; para más información, véase el capítulo 12). Las emociones parecen desempeñar un papel fundamental en la determinación de la calidad de nuestra conciencia. Desde este punto de vista, los rituales que se centran en las emociones no pueden sino tener un impacto importante en cómo experimentamos el mundo fenomenológicamente.

Tercer nivel: El nivel de la Hermandad

En el Rocío, las casas de las Hermandades son los centros comunitarios. Fuera de los rituales formales propiamente dichos, no hay ningún otro lugar donde se celebren funciones comunitarias que vayan más allá de la familia y los grupos familiares. En estas reuniones, los solistas consumados no suelen cantar tanto como en las reuniones más íntimas. Sin embargo, se puede ver que los solistas o "artistas" no son esenciales en una cultura en la que, como he demostrado en este capítulo, prácticamente todo el mundo tiene un nivel de competencia musical. Estas grandes reuniones suelen ser festivas y la música suele ser muy buena, sobre todo si están presentes muchos miembros del coro. (Sin embargo, hay que tener en cuenta que estos coros están compuestos por gente corriente, pocos de los cuales pueden tener aspiraciones profesionales).

En mi opinión, estas juergas no son en absoluto mejores que las del grupo familiar, ni siquiera que las de la familia, sino que simplemente tienen una energía diferente. Son más agradables en algunos aspectos y menos en otros. Lo que me parece evidente, al contrastar los eventos comunales con los eventos más pequeños, es que la innovación no tiene lugar en la juerga comunal. Yo no fui testigo de ninguna. En las juergas comunales, los cantantes interpretan canciones que ya están bien establecidas y en las fases finales de la crítica. En todo caso, las juergas comunales representan el nivel performativo final antes de que cualquier música nueva -ya sea un estilo diferente o simplemente una canción nueva- haga su entrada en una procesión formal.

Interludio: La Rumba en El Rocío

La primera juerga comunitaria que presencié tuvo lugar la primera noche en el camping de la localidad de Santa Fe en 2003. Esta juerga fue una excepción ya que incluía a la mayor parte de la Hermandad, por lo que era una juerga a nivel comunitario, pero no se celebró en la casa de la Hermandad en el pueblo de El Rocío. Yo no lo sabía entonces, pero el cante era tan excepcionalmente potente porque la juerga la empezaron cantando juntos el Coro Rociero de Granada y el Coro Rociero de Santa Fe. El baile también fue excepcional. Los miembros más jóvenes y sus invitados dominaron esta juerga. En esta juerga me di cuenta por primera vez de que la Rumba, una forma musical que yo no habría asociado con El Rocío, iba a ser una característica de esta romería religiosa.

Con el tiempo, sin embargo, se hizo evidente que la rumba seguía siendo poco interpretada en comparación con las sevillanas y, además, con una excepción, interpretada exclusivamente en las juergas. Las implicaciones de la estética de la rumba en una romería religiosa como la del Rocío no son menores. A continuación se ofrece un resumen de la rumba que caracteriza con precisión el tipo de actividades y la estética que se han desarrollado en conjunción con su práctica:

Descartado como género ilegítimo, apenas digno de acompañar una boda o incluso una borrachera, y primo lejano e indeseado del flamenco. Música promiscua, que desafía cualquier intento de clasificación. La naturaleza híbrida, eternamente inquieta y cambiante de la rumba catalana ha hecho que se la mire con recelo desde su nacimiento. Los artistas de la escuela más ortodoxa de cantaores siempre han expresado su escepticismo. Ni siquiera los estudios etnográficos en el noroeste de España consiguen darnos un asidero firme sobre el que asir este fenómeno, aunque sin duda sus orígenes se encuentran en un sector bien definido del acervo cultural catalán: el pueblo gitano.

(d'Averc 2003, http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm)

El Padre Pedro baila la Rumba en la casa de la Hermandad de Granada

El viernes 28 de mayo de 2004 hubo una juerga diurna especialmente estridente en la casa de la Hermandad. El equipo de televisión de Granada nos había acompañado en el Rocío ese año, y se celebraron varias ceremonias informales en las que participaron el Padre Pedro, la Hermandad y El Compadre. Uno de los momentos culminantes de la juerga fue cuando el Padre Pedro fue inducido a bailar con algunas de las damas. No sé por qué eligió la Rumba, pero quizás simplemente nunca había aprendido la complicada coreografía de las Sevillanas.

La Rumba, al ser una forma más libre y no tener pasos fijos, permitió al Padre Pedro mostrar simplemente su *arte natural*, lo que hizo con una *gracia* sorprendente. Era realmente bueno. Naturalmente, el joven, apuesto y bailarín sacerdote fue un "éxito" en la juerga, y continuó congraciándose con la Hermandad a partir de entonces-como un excelente orador en los sermones de la Misa y especialmente a través de su entusiasmo en la Salida final de la Virgen (ver Ap. B, lunes, 2004).

Retorno a la rumba

La Rumba no tiene la forma estructural estricta de inicio/parada de divisiones en coplas, cada una con pasos de baile coreografiados que caracterizan la estructura de las Sevillanas. Como tal, es más fácil de bailar. Muchas Rumbas se pueden encadenar o improvisar de manera que el punto de parada se puede retrasar tanto como los intérpretes quieran. Esta característica de "final abierto" permite a los participantes llevar la música más lejos hacia el estado extático mientras la energía lo mantenga.

El nivel de energía y el estado de ánimo desarrollado por la sucesión de Rumbas continuas es muy diferente al de una sucesión de Sevillanas. La estética cambia por completo debido a que el baile está menos estructurado y el impulso hacia el delirio es más libre. Hay que destacar, sin embargo, que las rumbas que se interpretan en el Rocío no son en general de devoción, aunque algunas contienen letras sobre el Rocío.

No obstante, la Misa Rociera escrita por Manuel Pareja Obregón, contiene una Rumba, por lo que la Rumba como forma se ha integrado completamente en el catolicismo andaluz a pesar de su cuestionable reputación. Sin embargo, mis comentarios al final del capítulo 5 sobre la relación entre la Rumba y la peregrinación de Maries Sur La Mere sugieren que la Rumba tiene vínculos mucho más estrechos con la peregrinación católica de lo que su reputación podría indicar.

No obstante, hay que señalar que, aunque la Rumba tiene un lugar dentro de las juergas rocieras, todavía no es tan común como las Sevillanas, y la razón de ello es que sus estructuras formales son en gran medida incompatibles con la formalidad, la estética encarnada, del Rocío actual. Y lo que es más importante, las Rumbas no se interpretan en los *rengues* (las paradas de descanso y avituallamiento a lo largo del camino) ni en las estaciones procesionales a las que asistí. La Rumba se interpreta y se baila casi exclusivamente por la noche en el camino. (El incidente con el padre Pedro fue único y más que probablemente el resultado, como indiqué, del hecho de que no sabía bailar sevillanas). La única excepción fue la única rumba que oí cantar en una procesión formal, llamada "*Con Granada*". Con la excepción de esta pequeña rumba de "orgullo regional", nunca oí bailar una rumba en ningún sitio excepto en las juergas.

Lo que esto me sugiere es que la Rumba ha ganado suficiente aceptación dentro de las juergas vespertinas como para haber encontrado al menos un pequeño lugar dentro de las procesiones. El movimiento innovador que representa la introducción de una Rumba en la procesión de Granada es en realidad una corriente en todo el Rocío en general. Por ejemplo, la Rumba mencionada anteriormente no hizo su entrada en las procesiones con la Hermandad de Granada. La letra original es "*Con Triana*", y fue cantada, obviamente, por la Hermandad de Triana (un famoso barrio de Sevilla que en su día fue famoso por sus gitanos y su flamenco, aunque hoy en día ni lo uno ni lo otro). Oí esa Rumba cantada por la Hermandad de Triana en la procesión de la Presentación en 2003 (ver Ap. B, sábado).

El propósito de este Interludio que trata de la Rumba es llamar la atención sobre un ejemplo actual dentro de El Rocío de la relación directa entre los tres elementos: música, ritual y emociones en una etapa todavía potencial que puede ser rastreada para futuros estudios. Como ya he mencionado, incluso los aspectos visuales de una juerga de Rumba y una juerga de Sevillanas son muy diferentes. Sería interesante especular sobre cómo podría cambiar, o no, la estética del Rocío si la rumba se convirtiera en la forma musical dominante: si la Rumba cambiaría al Rocío, o si el Rocío cambiaría a la Rumba. Espero haber presentado un argumento lo suficientemente sólido al final de esta disertación para convencer al lector de que no sólo habría un cambio estético y fenomenológico en el Rocío si la Rumba, en su forma estructural actual, se convirtiera en la forma musical dominante de la romería, sino que *tendría que haber* tal cambio. Lo que defiende es que la relación entre estructura musical, estructura ritual y estructura emocional, son tan

interrelacionados que cualquier cambio en uno produce un cambio en el otro. El objeto crítico de importancia es la propia forma musical, especialmente en su variante andaluza, el *palo*. A través de la morfología de los Fandangos presenté potenciales ejemplos pasados de la relación ritual, música, emoción, y como ejemplo reciente exploré las Sevillanas Rocieras (ambos en el Capítulo 5). Sugiero que un potencial ejemplo futuro podría encontrarse en la Rumba, al menos en su relación con El Rocío, especialmente en vista de lo que ya he tratado sobre la Rumba y la peregrinación al final del Capítulo 5. La relación general entre las formas musicales y el sistema ritual de Andalucía, y la relación particular entre una forma musical y un ritual específico, es lo que creo que es una de las claves más importantes que subyacen al propio sistema ritual y a su poder para generar modos de ser como formas de autoconocimiento.

Vuelta a las juergas del Rocío: momentos cumbre de rendimiento, factor de fracaso y resonancia estética

¿Cómo se sabe cuándo una actuación individual ha sido buena y cuándo una juerga ha ido excepcionalmente bien? Nunca hay un "maestro de ceremonias" que anuncie y guíe las actuaciones, no hay un público que registre el volumen o la duración de los aplausos, no se hacen saludos al telón ni se conceden premios. ¿En qué consiste una buena actuación y cómo se da a conocer en una juerga?

Como muchos conceptos que eluden definiciones y asignaciones categóricas, la excelente juerga no puede describirse. Sin embargo, como dice el refrán

Lo sabrás cuando lo veas" o, más exactamente, "cuando lo experimentes". Hay una cierta energía, una "magia" en el aire que todos sienten y que se transmite a todos los participantes como una corriente. Un cantaor o un bailaor que puede resultar familiar al grupo canta con una gracia especial, *salero* ("sensualidad terrenal" que no deja de ser de buen gusto), *arte* ("maestría") y, ocasionalmente, puede utilizarse la palabra más asociada al flamenco: *duende* ("el espíritu interior que se manifiesta").

Aunque las actuaciones particulares no sean excepcionales, puede producirse una juerga excelente debido a la fuerte sincronización del grupo en una cohesión rítmica prolongada que arrastra a todos y concentra la energía en una experiencia intensa, "en el momento". La experiencia desafía la descripción verbal o el análisis, pero se revela en un mayor nivel de rendimiento entre los individuos.

Comprender que se está produciendo este fenómeno requiere presencia y no puede analizarse con certeza "a posteriori", aunque sí puede apreciarse que ha dejado un poderoso recuerdo. Estos momentos cumbre proporcionan los criterios para posteriores juicios estéticos a la hora de asistir a futuras juergas. La "huella" de la experiencia puede considerarse, en sí misma, una forma de considerar la idea de "sintonía". Esta sintonía que se produce comunitariamente pero se manifiesta en el individuo se hace más profunda y refinada con la exposición y participación continuas en las juergas. La estética se encarna, se modifica, se transmite y se critica en el momento de la actuación.

La noche en el recinto de Lentisquilla, la noche del sábado de 2003, fue un momento así. Los tres jóvenes cantantes intercambiaron canciones de un lado a otro, lo que provocó varios momentos álgidos en los que los asistentes reaccionaron con exclamaciones o suspiros.

Un momento concreto del *cante de la mujer me hizo* darme cuenta de lo profundo que puede llegar una persona a su interior, aunque sólo sea por un instante, y pronunciar un discurso inolvidable lleno de gracia y emoción. No había necesidad de un escenario, ni de luces brillantes, ni de pagar entrada; puede ocurrir en una fiesta de cumpleaños para la familia y los amigos.

Además, no me cabe la menor duda de que, aunque no tuviera los años de experiencia en la escucha que tenían muchos de los presentes, era capaz de apreciar dónde estaban esos momentos cumbre; todos los presentes los sentían y los reconocían sin necesidad de ningún tipo de indicación exterior. Los momentos se producían rápidamente, pero también se reconocían de inmediato. En Andalucía la referencia común para estos momentos es "*los pelos punto a pié*", fenómeno que puede encontrarse entre otras tradiciones como en Indonesia, donde Judith Becker señala el "orgasmo cutáneo" en relación con el inicio de ciertos fenómenos de trance inducidos musicalmente (Becker 2005, 132).

La juerga, por tanto, es también un lugar de "sintonía", un lugar en el que la estética se manifiesta y se transmite como una resonancia compartida entre los participantes, ya se trate de momentos de gran carga emocional, como el intercambio de cantos en la Lentisquilla entre los tres cantantes de Fandangos, o de un sentimiento más general de comunión estética resultante del prolongado arrastre rítmico y su entusiasmo general en las calles bajo las estrellas, donde la familia y los amigos cantaban y bailaban.

Pero hay otro factor igualmente importante en el reverso: La juerga puede ser un lugar para el fracaso estético. Aunque haya intérpretes de gran calibre, la

no obstante, la actuación puede "fracasar" o ser simplemente de calidad mediocre. ¿Qué es lo que hace que una juerga fracase, que todo el mundo acabe disolviéndose poco a poco, alejándose o cambiando de modo, posiblemente al humor, o volviendo a centrar la atención en la conversación y la comida?

En mi experiencia tanto con el flamenco como en el Rocío, el éxito de una juerga depende mucho más de la compenetración del grupo que del nivel medio de habilidad de los presentes. Sin embargo, debo matizar esta afirmación. Tiene que haber un nivel mínimo de competencia musical antes de que cualquier juerga pueda tener éxito, y estoy asumiendo ese nivel mínimo de competencia al hacer esta observación. En Andalucía, ese nivel mínimo de competencia no es en absoluto difícil de encontrar; es, con mucho, más frecuente que lo contrario. El potencial de resonancia estética, especialmente en lo que se refiere a la creación musical, es un fenómeno tan común entre los andaluces que se puede decir que está literalmente "en el aire" sin correr el riesgo de caer en la hipérbole. Como ejemplo de lo que estoy describiendo, muchos de los aficionados extranjeros al flamenco y a las sevillanas nos hemos dado cuenta de que con sólo ir a Andalucía y pasar un tiempo allí presenciando juergas, e incluso con una mínima participación por nuestra parte, volvemos a nuestros países de origen como *mejores practicantes musicales*. Sin embargo, a menudo no hemos practicado ni un solo día de los que estuvimos allí. Este es un hecho comúnmente reconocido entre los aficionados extranjeros. Siempre sorprende lo profundamente que la juerga puede penetrar en el sistema nervioso incluso tras un nivel mínimo de participación prolongada y cómo puede dar lugar a una sintonía más profunda con la estética que manifiesta.

No obstante, las juergas pueden fracasar o dar lugar a veladas poco

inspiradas. Pero estas experiencias también contribuyen a la "sintonía" individual. Un
pariente

novato puede llegar a reconocer, tras repetidas exposiciones a muchas juergas diferentes, que lo que antes le hubiera parecido más impresionante en su sintonía estética, después no lo es tanto. El nivel de crítica musical en la cultura andaluza es extremadamente refinado. Pero no es el resultado de una valoración intelectual cada vez más minuciosa. Es mucho más el resultado de una apreciación estética general que se traduce más como una "resonancia" que como una disección mental. El aficionado puede descartar fácilmente una interpretación precisa y muy técnica sin haber encontrado defectos en ningún aspecto concreto de la misma (para un buen debate sobre este tema por parte de un extranjero considerado un aficionado autorizado en Andalucía, véase Pohren 1990, 38-50).

La disonancia se produce cuando no hay suficiente compenetración entre los presentes. Si la música es rítmica, la compenetración comienza en ese nivel y se derrumba si no se puede mantener la compenetración rítmica, y mantenerla con un buen *soniquete* ("síncopa y surco simultáneos"). Si se trata de una reunión dedicada al *cante*, entonces la expresión personal y el dominio del presente emocional pasan a ser primordiales. En cualquier caso, el resultado debe ser una sintonía entre todos los presentes imposible sin su plena participación. Si, por cualquier motivo, no se produce la sintonía comunitaria, las manifestaciones de la estética -no en un sentido arquetípico y formulista, sino de una manera única, en el momento y singular- sencillamente no se producirán. La forma puede estar ahí (por ejemplo, están bailando sevillanas *correctamente*) pero no su sustancia como un proceso vivo y respirante de estructuración emocional y encarnación estética.

Si las formas se presentan "correctamente" y los participantes son todos mínimamente competentes, si no por encima de la media, ¿cómo es posible que la juerga siga fallando? Me gustaría proponer una respuesta provisional que es parcialmente intuitiva pero que recibirá más apoyo en la Parte II relativa a la culminación de El Rocío, la procesión de la Salida de la Virgen. Mi propuesta es la siguiente: Las formas andaluzas (o palos) nunca pueden interpretarse como vasos arquetípicos fijos que se reconocen cuando se manifiestan adecuadamente. Tiene que haber, en cualquier juerga, algún elemento de innovación, algún elemento de distorsión, de singularidad, que resulte de la inspiración y de la gracia inherente de los que participan. Tiene que haber, dentro de estas formas, algún elemento de ruptura, algún elemento de *caos*. Estoy convencido de que estos elementos de caos e individualidad, que distorsionan y amenazan con romper las formas y las fórmulas o *formalidades* invasoras, son esenciales para que la juerga cobre vida. Este tema ya se ha mencionado en relación con la estructuración emocional y sus modalidades como morfología, e incluso se le ha dado una cierta etiqueta por los propios andaluces a través de términos tan aparentemente paradójicos como "caos controlado" y "salvajismo sublime" o en dichos tan autocrítica como "los andaluces son buenos hasta que se vuelven malos".

Una juerga también puede fracasar, o tener resultados ambiguos, por un camino inverso: Las fronteras de la estética imperante se desafían *demasiado* por la innovación personal o las rupturas de la formalidad. Por ejemplo, el uso del laúd árabe llamado *Ud* en el flamenco es ahora bastante común y aceptable. Sin embargo, antes de mediados de la década de 1970, no era así. Los aficionados desestimaron a músicos como Paco de Lucía y el estadounidense Carlos Lomas cuando empezaron a

introducir el instrumento en

juergas en Andalucía (correspondencia personal con Carlos Lomas). Sin embargo, sólo en las juergas pudo tener lugar tal introducción, y finalmente fueron aceptadas, desde donde continuaron abriéndose camino en los escenarios comerciales y en las grabaciones de toda Andalucía. En 1976 Paco de Lucía lanzó su influyente grabación, *Almoraima*, en la que incluye un Ud en el título y en la canción de éxito. Es interesante señalar que el nombre de Almoraima procede de un santuario de destino para una romería local de Algercías, la ciudad natal de Paco de Lucía (Pohren 1992, 83).

También podemos imaginar que la primera vez que se introdujo una rumba en una juerga en el Rocío, pudo haber encontrado una respuesta inicial similar. Fui testigo de varias ocasiones en las que en el Rocío se interpretaron rumbas en pequeñas reuniones, y muchos de los presentes empezaron a perder el interés y a pedir que se volviera a las sevillanas. En círculos flamencos de *cante jondo*, he visto a cantaores salir de la sala en cuanto entraba un *rumbero*. Así pues, el fracaso -por incumplimiento o por falta de incumplimiento suficiente- es una característica poderosamente inherente a la juerga. Es tan importante, en mi opinión, como su potencial para culturizar y encarnar la estética a través del éxito interpretativo de la resonancia estética.

El potencial de fracaso es concomitante con la fluidez de las juergas para ser lugares donde puede efectuarse la transmisión de estéticas previamente formalizadas. También puede tener lugar la introducción, transmisión y formalización de variaciones e incluso marcadas innovaciones. La juerga, en este sentido, puede verse como la encarnación performativa de la afición. El fracaso, por tanto, es en sí mismo una especie de resonancia estética en negativo. El potencial inherente al fracaso, no

sólo es un importante

Si bien es una característica de la propia juerga, también es una función crítica de la juerga en relación con el resto del sistema ritual. La experiencia lo es todo: sin experiencia no hay continuación. El factor del fracaso revela el corazón funcional de la juerga: el hecho de que es un lugar experiencial. En la Parte II, el potencial del ritual experiencial como factor de fracaso se contrastará con la eliminación deliberada, en la medida de lo posible, de cualquier potencial de fracaso que sea una característica igualmente inherente e igualmente importante de lo que llamaré el ritual simbólico.

Sin embargo, ¿cómo supera una innovación el factor fracaso y llega a ser aceptada dentro de la juerga? De la misma manera que se reconoce un momento cumbre: Hay un momento en que el "sentido" estético de la innovación se hace evidente. Tras sucesivos fracasos y rechazos, llega un momento en que una determinada innovación empieza a encontrar sus consonancias con la estética imperante. Estas consonancias anulan las disonancias pero también, con el tiempo, lo que se veía como disonancia empieza a considerarse, en sí mismo, una consonancia. La aceptación de la innovación puede ser muy lenta o muy rápida; no hay reglas que la rijan, salvo el proceso de sintonización estética.

Afición y crítica en la casa de la Hermandad: La resonancia estética y la reflexión discursiva

Sentarse en la casa de la Hermandad de Granada en el Rocío es siempre una oportunidad para escuchar el discurso de los aficionados en torno a diversos campos. Estas discusiones son siempre entretenidas e informativas, y sirven de inestimable fuente de información para el etnógrafo. Comparar la historia

El conocimiento, la difusión de la información y la valoración de la validez de la información y las opiniones convirtieron las conversaciones de sobremesa ordinarias en debates esclarecedores.

A menudo también se debaten cuestiones relativas a los procedimientos rituales, su protocolo y los problemas logísticos encontrados a lo largo del camino ese año. Estas discusiones suelen desembocar en acciones concretas que pueden dar lugar a cambios reales. La discusión sobre el orden de las carretas que escuché por primera vez en una cena a lo largo del camino volvió a surgir en una discusión en la Hermandad, y al año siguiente me di cuenta de que se habían hecho algunos cambios (como que la antigüedad fuera un factor a la hora de elegir el orden de las carretas). Del mismo modo, a menudo hay conversaciones sobre las juergas: quién cantó mejor esa noche, quién parecía estar especialmente inspirado, si una canción era nueva o no, o incluso una discusión sobre qué versión grabada de una canción era mejor.

En la medida en que el tema es cultural, como en la estética del comportamiento de la danza y el canto, cualquier discurso o crítica posterior sólo sirve para reafirmar o transmitir información relativa a la resonancia estética experimentada de un acontecimiento. La resonancia estética, sin embargo, impulsará y condicionará la respuesta discursiva, y no al revés. Nada queda zanjado respecto a las juergas por la conversación posterior. La razón de ello ya se ha explicado anteriormente: La experiencia se sitúa en gran medida fuera y más allá de las limitaciones del lenguaje y está firmemente arraigada en la naturaleza experiencial de la resonancia estética.

En primer lugar, la propia discusión carecería de sentido para quien no estuviera familiarizado no sólo con la estética general, sino también con las

experiencias que la juerga es capaz de crear (lo que viene a ser lo mismo). El discurso, en este contexto, no es más que una reflexión sobre la experiencia, y la reflexión sobre ella no determina la

ni sus consecuencias en un grado significativo, principalmente porque no puede. El propio lenguaje sobre la experiencia -palabras como *salero*, *guasa*, *arte*, *duende*, *pellisco*- no tienen ningún significado real, excepto como intentos de identificar ciertas manifestaciones experienciales cuyas expresiones estructurales manifestadas a través del cuerpo no están realmente fijadas para empezar. La base del lenguaje sobre la experiencia de la juerga es en sí misma el resultado de esas experiencias, y sin esas experiencias como referencias compartidas, las palabras tienen poco significado.

Y lo que es más importante, el significado de las propias palabras cambia, aunque sólo sea ligeramente, en cada actuación. Cada individuo aporta a la estética comunitaria su propia variación de lo que puede significar un *pellisco* o un poco de *salero*. Por ejemplo, si un momento álgido dentro de esas experiencias compartidas se produjera como una manifestación de *soniquete* (sincronización rítmica como un surco particular), lo que constituye un buen *soniquete* -al menos para las personas presentes- puede haberse alterado. La crítica ya se ha producido como un momento cumbre compartido de resonancia estética.

Si este fenómeno se repite con la suficiente frecuencia, entonces habrá, al menos localmente (la Hermandad de Granada, por ejemplo), una nueva formulación (o *formalización*) de lo que puede ser un buen soniquete. Con el tiempo, los granadinos pueden llegar a ser famosos por una sincronización rítmica particular que ganará en reputación y que otros de fuera de la Hermandad pueden esforzarse por emular e introducir en su propia Hermandad y así sucesivamente. O puede permanecer como una variación local de las Sevillanas, o ritmo de Rumba. Sin embargo, sea cual sea el resultado final, la crítica verbal sólo servirá para *difundir* un soniquete que ya ha sido

formalizado. Esa crítica tendrá poco o ningún efecto sobre su contenido o su eventual aceptación.

Además, si la crítica verbal o incluso escrita fuera lo único que sobreviviera, no sobreviviría nada en absoluto. La transmisión se consigue a través de manifestaciones posteriores que pueden llegar a asimilarse a la estética general por el reconocimiento comunitario en forma de reacción estética al momento de la manifestación. En un sentido real, la resonancia estética es la *única* forma de que la transmisión se produzca con consecuencias duraderas. La estética potencialmente nueva tiene que manifestarse para que la comunidad reconozca su existencia, y la única forma de que se reconozca su existencia es que se manifieste repetidamente como *comportamiento musical*.

La sintonía emocional que subyace a la resonancia estética tiene que haberse logrado ya. Y el discurso, desde esa perspectiva, tiene poco que aportar más allá del reconocimiento de que para entonces es un *hecho consumado*. Es en la propia representación donde se crea, transmite y critica la resonancia estética. El discurso, pues, es secundario y "a posteriori". Sólo puede afirmar lo que ya es, ya sea como rechazo o como afirmación. La nueva variación se ha formalizado; ha pasado a formar parte de la *formalidad cultural*, empezando por lo local y, con el tiempo, potencialmente, convirtiéndose en regional y luego, tal vez, incluso nacional.

La crítica, en el aspecto performativo, puede verse como una respuesta resonante dentro de la representación: la resonancia de la disonancia y la consonancia dentro de la estética como respuesta a, y dentro de, el medio del genotipo (tomando prestado un término de Julia Kristeva, en McAfee 2004). La crítica verbal es una respuesta a posteriori,

reflexión fuera del lugar a través del medio del fenotipo (ibíd.). Lo que se articula en torno a las mesas, y en el campamento hasta altas horas de la noche, es el procesamiento y la articulación de las respuestas resonantes a la experiencia directa. La resonancia impulsa el discurso en mucha mayor medida que el discurso sobre las experiencias musicales impulsa la estética encarnada resonante. Las magnitudes no son en absoluto las mismas. La primera es un producto de la fuente (la experiencia musical, interpretada) a un nivel semiótico cuyas relaciones signo/objeto son mucho más inmediatas y concretas que las relaciones posteriores del proceso de "linguaging". Este proceso se caracteriza por relaciones signo/objeto en lo que Charles S. Peirce categorizó como "Terceridad", o signos que dependen de asociaciones aprendidas, significado e interpretación, para poder ser procesados (Turino 1988, 5-8).

Los signos forjados por la comunidad de bailarines entre sí tienen una relación con su objeto que es inmediata y no mediada. La crítica verbal posterior no sólo se produce a posteriori en el tiempo y el lugar, sino que la relación signo/objeto que se refiere a la estética bailada es un tipo de conocimiento secundario en comparación con la estética encarnada a la que hace referencia el discurso. No sólo eso, sino que para que la crítica tenga algún sentido en primer lugar, tiene que haberse producido ya una cantidad sustancial de experiencia directa. El discurso, ya sea verbal o escrito, es sólo un reflejo de esa manifestación en el comportamiento humano y está a su vez precondicionado por ese comportamiento. Ninguna consideración teórica abstracta tiene peso real dentro del proceso, porque ninguna de esas abstracciones forma parte de la pedagogía (como se analizará más adelante en el capítulo 7), y mucho menos de la actuación. El aprendizaje, la transmisión y la

formalización son prácticamente un proceso performativo continuo. Una vez más,
hay

no hay *un* soniquete, ni *unas* sevillanas; hay tantos soniquetes y sevillanas como cantaores, bailaores y juergas. Este es el poder inherente de la forma musical: su relación con la conciencia es mucho más directa que el lenguaje.

Lo que *es* continuo y coherente es la tradición viva de la plasmación estética: el flujo del comportamiento cultural humano. Este mismo principio se extiende al Rocío en general. Cualquier documentación adjunta (como esta disertación) tiene un efecto mínimo sobre el comportamiento rociero porque carece de una dimensión experiencial suficiente dentro de las prácticas rocieras. La crítica verbalizada sólo añade a la dimensión del reconocimiento mutuo compartido de lo que ya se ha experimentado y lleva esa resonancia musical compartida a una mayor autoconciencia mutuamente compartida. Sin embargo, es en la propia actuación donde la estética se expresa plenamente, se comparte y se formaliza como comportamiento cultural.

Un aspecto de esta autoconciencia realizada (de nuevo, algo que han señalado muchos observadores de la cultura andaluza antes que yo) es el reconocimiento entre los andaluces de que las palabras simplemente alcanzan sus límites en estos asuntos y tienden a degenerar en paradoja. Sin embargo, a medida que la estética se extiende por la cultura andaluza y la sociedad en general, el lenguaje (y sus imprecisiones) empieza a desempeñar un papel más importante. En la Parte II presentaré ejemplos de este "desamarre" estético entre estética y significado. En la Parte III, revelaré cómo la relación entre lenguaje y estética musical es una expresión de la relación entre mito y ritual y, en un sentido más básico, entre experiencia y representación.

La juerga como communitas musical

La communitas -identificada por Victor Turner ([1978] 1995, 250-255) como un elemento esencial de la peregrinación en general- es también un elemento de las juergas andaluzas, especialmente cuando tienen lugar dentro de la communitas de la peregrinación, pero no se limita necesariamente a ese tipo de lugares. A través de mis experiencias en El Rocío me quedó claro que el posicionamiento social de los asistentes a la juerga no tiene relación con su estatus dentro de la misma. Aunque la presencia de todo el espectro social es inevitable en las juergas comunales de la Hermandad, también había una gran convergencia de clases sociales incluso en las juergas de grupos familiares, y en estas juergas, como en las reuniones de la Hermandad, cada persona es valorada según su *arte*. El padre Pedro se hacía querer no sólo porque bailaba, sino porque bailaba bien.

Además, aunque las juergas a nivel comunitario eran comunes, si se tiene en cuenta que las procesiones (aunque no funcionan de la misma manera que las juergas) son también reuniones musicales de toda la Hermandad, queda claro que la posición social ocupa un segundo plano en la participación musical y ritual no sólo en las juergas en particular, sino en toda la romería en general. El aspecto musical de la romería por sí solo corrobora en gran medida la teoría de la communitas de Turner en su relación con la peregrinación.

Aunque se podría argumentar que fuera de la juerga de las romerías, ferias y fiestas religiosas, las juergas están segregadas en gran medida según la clase, este argumento no es en realidad sólido. Está más allá de los límites de esta disertación intentar una exposición exhaustiva sobre la communitas general de la juerga andaluza, pero

es instructivo señalar simplemente lo siguiente: En primer lugar, la frecuencia de romerías, ferias y festivales es tal que las oportunidades para que la *communitas* se manifieste a menudo en forma de juerga son muchas. Hay que tener en cuenta que la juerga pública es siempre un círculo abierto en el que cualquiera puede entrar y participar (incluidos los turistas que, como ya se ha señalado, pueden suponer un problema).

En segundo lugar, cuando la juerga se manifiesta, las prácticas plasmadas en *la formalidad* van mucho más allá de las distinciones de clase (o, mejor dicho, muy por debajo), ya que proporcionan una estética subyacente de normas de comportamiento compartidas. Como estructura musical, las "normas" se traducen en "formas" musicales (los *palos*), y estas formas son conocidas por todos los andaluces en un grado u otro según el nivel de afición de los individuos.

Como se ha señalado anteriormente, la estética corporal de la interpretación musical se aprende por todos de la misma manera: la juerga. Ya sea en las romerías, en las bodas, en los bautizos, en las ferias, en las fiestas patronales, en las reuniones flamencas, en las fiestas privadas o en las reuniones familiares, la única manera de aprender es participando en las juergas, de lo contrario la persona simplemente nunca aprende nada. Y lo que es más importante, las formas musicales que funcionan tan encarnadas como el comportamiento estructurado, como las emociones estructuradas, se procesan muy por debajo de las limitaciones cognitivas de lo discursivo. No se puede distinguir a una persona por su clase en función de su baile o su canto. En una cultura tan impregnada de baile y canto como la andaluza, este hecho es significativo.

"Forma de ser" y formalidad: El proceso de maduración del individuo a través de la interpretación musical

El término *forma de ser* es sinónimo de individualidad, no como abstracción fenomenológica, sino como expresión manifiesta del comportamiento de un individuo concreto. Este "yo formalizado" es una manifestación individual que, una vez más, discurre por debajo de los marcadores rastreados por el radar social. Esta forma de ser personal tiene poco que ver con el estatus socioeconómico de cada uno. Es mucho más profundo; es el conocimiento encarnado del yo, que no debe confundirse con lo que se llama "autoconciencia". Limitando la discusión a la manifestación musical y, en este punto dentro de la presente investigación, a la juerga, podemos llegar a profundizar en este término *forma de ser*, o "forma de sí mismo".

Al igual que las formas musicales en la juerga se modifican y reformulan, podemos ver que, de manera concreta, también lo hace el individuo andaluz. La *forma de ser* de una persona es el resultado de una estética individual completa que nace dentro de una estética cultural general. En la cultura andaluza, el cante y el baile siguen siendo, en gran medida, elementos esenciales del proceso de maduración total del individuo (si por "madurez" entendemos la consecución de un cierto autoconocimiento que se traduce en autocontrol, y comportamiento autodirigido). El proceso de exteriorizar las emociones en formas musicales altamente estructuradas, ya sea a través de la danza o el canto o incluso el ritmo por sí solo, dentro de un sofisticado entorno comunitario es en sí mismo un proceso por el cual un individuo llega a conocerse a sí mismo. El proceso se lleva a cabo no sólo a través de las propias formas musicales -formas que dan forma y ayudan a generar contenido

emocional (por ejemplo, las Sevillanas Rocieras, las Rumbas, los Fandangos, la Salve

Marias)-, sino también a través de su representación pública, tal y como se ha descrito anteriormente. En la juerga, todos los presentes se implican comunitariamente con el fin de poner en primer plano al *individuo*. Parece paradójico, pero así es.

Las imágenes de las juergas de El Rocío confirman no sólo lo que yo recuerdo, sino también lo que recuerdo de las juergas que he vivido fuera de El Rocío: todo el mundo está muy atento al potencial que surge de un individuo dentro del entorno comunitario. La canción repentina que estalla y pone los pelos de punta a todo el mundo, el movimiento exquisito y repentino de un bailarín en particular que provoca un "¡Olé!" automático de los presentes, es la característica operativa central de la juerga. Incluso cuando el coro está cantando maravillosamente y lleno de energía, nadie está cantando exactamente de la misma manera que la persona que está a su lado. Todos cantan para crear un ambiente en el que los bailarines y cada uno de los cantantes alcancen un momento álgido, y para llevar al colectivo a un momento álgido de resonancia estética con ellos.

En una juerga nunca se pierde de vista al individuo dentro de un éxtasis comunitario. Este fenómeno es completamente ajeno a la creación musical andaluza y, como se revelará más adelante en este trabajo, también es completamente ajeno a las prácticas rituales andaluzas, aunque superficialmente pueda parecerlo a un observador. Los individuos aprenden, a través de la expresión musical, a sentirse cómodos con sus emociones y con sus cuerpos y a expresarlos en comportamientos formales que no son ni arquetípicos ni aleatorios. Las formas musicales, y sus comportamientos concomitantes, dejan mucho margen para la modificación individual que, a través de la expresión corporal, se evalúa después dentro del campo

generado por la estética comunitaria. Dentro de esos momentos de consonancias y disonancias performativas, el individuo recibe

estructura de la comunidad y, al mismo tiempo, *aporta* estructura a la comunidad. Este proceso de sintonía y expresión constituye un aspecto importante de la maduración y enculturación del individuo.

Conclusiones del capítulo 6

Proceso de estética musical observado en El Rocío Resumen de Juerga a Formalidad

Aprendizaje/transmisión	(observador/participante)
Actuación	(participante/observador)
Innovación/Modificación	(participante/observa
dor) [deliberada y por defecto].	
Formalización/Resonancia estética	(performance)
[resolución comunitaria de la estética	
consonancia y disonancia]	
Crítica [evaluación]	(evaluación no formativa)

Puede reducirse a:

Transmisión	rendimiento
Modificación [adaptación]	rendimiento
Formalización	rendimiento

Las etapas del aprendizaje musical pueden considerarse un ciclo procesional en el que la interpretación es el medio constante y el elemento clave. A excepción de la Etapa 5, ocurren simultáneamente, y lo que varía es el tamaño de los grupos. El aprendizaje privado es mínimo. La estética de la exteriorización emocional puede observarse claramente como un producto y un elemento continuo de las etapas anteriores a medida que avanzan por los niveles sociales de El Rocío.

La etapa 5, la de la crítica basada en el lenguaje, no tiene el poder, en términos de magnitud del efecto, que Nattiez (1990, 177-182, 189-192) atribuiría a la

crítica basada en el lenguaje.

crítica discursiva en la música artística occidental. Lo que yo llamo "resonancia estética" no es, en primer lugar, algo que pueda determinarse en una conversación o en un conjunto de reglas y diagramas. Una vez que la resonancia estética dentro de un grupo se acumula y las consonancias y disonancias internas de las cualidades performativas alcanzan un cierto umbral, entonces se produce la conversación sobre la opinión relativa a los acontecimientos ocurridos. En gran medida, la opinión y la crítica simplemente reafirman en lenguaje comunicativo lo que ya ha sido determinado por la experiencia.

Puede considerarse que la resonancia estética opera en todas las etapas del proceso de generación musical. En primer lugar, al resonar con lo comunitario, el individuo aprende primero el repertorio conductual y la estética atenuante. En segundo lugar, al resonar con lo comunitario, el individuo participa y contribuye al proceso de creación musical comunitario como transmisor y modificador de esa estética. En tercer lugar, el propio individuo se convierte en una fuente de consonancia resonante y pasa a formar parte del proceso global, que reacciona a las modificaciones de cada individuo, así como a las posibles disonancias que conlleva la introducción de innovaciones (véase la Fig. 7-1).

El aprendizaje/transmisión/modificación/formalización constituye un flujo continuo que se produce en el momento de la manifestación. Además, en la juega, el individuo es la figura clave, independientemente del proceso comunitario necesario para que la juega se manifieste. La innovación comienza con la *forma de ser del individuo* y termina con la manifestación de la nueva *formalidad*, no por un acto comunitario indistinto, sino por la variación de la innovación por parte de otro individuo como su propia *forma de ser*. Como se ha dicho antes, no existen las

sevillanas, ni *las* sevillanas; existen como

tantas sevillanas como sevillanas cantaoras, sevillanas bailaoras y sevillanas juergas. De manera similar, pero en relación directa, aquí no hay *una forma de ser*, sino sólo formas de ser. El comportamiento formal, tal y como se formaliza dentro de la creación musical comunal, constituye un aspecto importante del comportamiento social general.

La formalidad, cuando se considera como la estética no escrita del comportamiento social, puede verse que no tiene sus raíces en las interacciones de clase, sino más bien lo contrario: dentro de la *communitas* de la romería y la juerga. El hecho de que la formalidad siga funcionando dentro de la *communitas* revela unos profundos orígenes culturales que no sólo se encuentran por debajo de las estructuras sociales de las relaciones de clase, sino que también forman la base sobre la que se asientan esos comportamientos sociales. Veremos cómo este tema del comportamiento formalizado continúa a lo largo del proceso ritual de la romería, incluso en sus momentos más extremos-el caos de la Salida (Parte II, Capítulo 10).

Forma musical, forma ritual y modos de ser o "forma de ser"

Este capítulo ha demostrado que la forma musical andaluza, el *palo*, es un factor esencial, aunque invisible, en todo lo que ocurre musical e incluso ritualmente. El potencial de la forma musical para estructurar un modo de ser se perfila como quizás uno de los elementos críticos que subyacen a la romería de El Rocío en concreto y, quizás, al sistema ritual en general. En el capítulo 5 se analizó la morfología de los fandangos y las sevillanas en su relación con prácticas rituales concretas que, como se puso de manifiesto en este capítulo, eran en realidad variaciones de la juerga. La diferencia entre las prácticas musicales de devoción al

Simpecado por la noche y las de las juergas más pequeñas es sólo la presencia de la imagen en el centro, en lugar del individuo -una diferencia no pequeña.

La forma musical sigue siendo la clave del ritual, ya sea una imagen o un individuo el centro de la estructura ritual. La forma musical es un proto-ritual potencial en sí mismo, un ritual en el que toman forma emociones específicas y, con esas emociones, modos específicos de conciencia o autoconciencia. La Parte III desarrollará más este concepto con la introducción de los posibles fundamentos etológicos de la relación entre estructuración emocional, conciencia emergente y flujo tonal.

A favor del observador participante

Los capítulos 5 y 6 son sin duda dos de los más importantes de toda la tesis. Sin embargo, la mayor parte del material de estos capítulos nunca se habría podido averiguar sin la plena participación en el camino. Como ya he mencionado, las juergas no existen oficialmente en la romería. Para un participante, sin embargo, la romería puede parecer a veces una juerga extendida que se reagrupa en procesiones de cantos. La visita y el estudio del Rocío, su mitología y su impacto socioeconómico habrían pasado por alto las cuestiones cruciales y centrales de la romería: cómo las romerías generan cultura musical desde la base y el papel central que las juergas y otros rituales liminales desempeñan en la morfología musical dentro de la romería. Estar inmerso en el Rocío como participante en todos los rituales, formales e informales, reveló la naturaleza experiencial de la romería. El Rocío no sólo manifestaba o reflejaba estéticas socioculturales existentes, sino que formaba parte de la *fuerza creativa* de esas estéticas de comportamiento. La presencia y participación en estos lugares creativos resultó inestimable, ya que fui testigo de la creación misma de la estética cultural. Esto nunca habría sido posible desde la observación externa o

desde el análisis histórico y social.

Capítulo 7: Tres ensayos cortos

Juerga Universidad

Aprendizaje comunitario vertical y circular

Relación del individuo con:	Etapa 1: Juerga	Etapa 2: Feria/Romería	Etapa 3: Tablao (escenario de conciertos/flamenco)
Tiempo a solas ensayando	Poco o nada	Mínimo	Desde mínimo hasta proporcional a Tradición artística occidental
Familia	Observador/participante	Participante de pleno derecho	Co-performer (si familia de profesionales)
Comunidad	Observador/participante	Participante de pleno derecho	Intérprete
Artista	Observador (si el artista está presente)	Participante observador con el artista (si está presente)	Co-performer

Figura 7-1 Aprendizaje musical comunitario frente a solitario

En la **Etapa 1**, un Rociero Andalúz medio (o flamenco), puede pasar toda su vida y llegar a un alto grado de competencia musical, sin haber tomado nunca una sola lección musical privada de nadie. Me he encontrado con esto muchas veces en mi propio trabajo de campo. Es frecuente encontrar individuos que han alcanzado un nivel de arte musical fácilmente comparable al de los artistas profesionales, pero que nunca aspiraron, por una u otra razón, a conseguirlo. Mis experiencias en el Rocío me proporcionaron muchos ejemplos. Además, muchas de estas personas no sólo no han recibido lo que podría llamarse una "clase particular" en toda su vida, sino que

tampoco han dedicado nunca su vida a la música.

mucho tiempo encerrado en una habitación "practicando". (La Fig. 7-1, más arriba, esboza a grandes rasgos las distinciones básicas entre las etapas de aprendizaje).

La fase 2 es tan común como la primera. Se extiende desde las actuaciones familiares y de amigos a las de la comunidad en general. Aquí se incluirían celebraciones como bodas y bautizos, el día del patrón de un pueblo, una romería local, una fiesta agraria como la famosa Feria de Sevilla, etcétera. La mayoría de los maravillosos momentos musicales que presencié en El Rocío, por ejemplo, fueron actos espontáneos de individuos y grupos que nunca se habían aventurado más allá de la segunda etapa.

La tercera etapa marca una demarcación importante: El individuo comienza a practicar por sí mismo. No es que los practicantes de juerga *nunca practiquen* solos; es simplemente que no hay un enfoque sistemático para ello porque el proceso de aprender, practicar y ejecutar todo en un solo movimiento es mucho más agradable. Además, en la comunidad adecuada, también es extremadamente eficaz; sencillamente, no hay mucha necesidad de dedicar tiempo de la vida cotidiana normal a practicar algo que ya saben hacer. Sin embargo, si un individuo tiene aspiraciones de sobresalir y destacar muy por encima del resto de la comunidad, y tal vez incluso de convertirse en un profesional, entonces la práctica en solitario puede convertirse en un factor importante. Sin embargo, debo insistir una vez más en que muchos individuos alcanzan un nivel impresionante de competencia sin haber dedicado nunca tiempo a practicar deliberadamente de forma sistemática, como es típico en muchas otras tradiciones que exigen el ensayo en solitario incluso en las etapas iniciales (como en nuestra tradición artística occidental). En realidad, no existe ningún método comparable para aprender, no sólo violín clásico, sino incluso la mayoría de los

estilos musicales de rock and roll, jazz u otros, sin tomar clases individuales y practicar individualmente. El sitio

La razón de ello es que simplemente no existe una tradición de actuación participativa en esas tradiciones como la que todavía existe en Andalucía. La jam session de jazz, o de rock, no es en absoluto comparable a la juerga en esta función. Del mismo modo, no existen formas heredadas de la comunidad en las que completos desconocidos puedan reunirse y tocar sin la presencia de alguna directriz externa, como una partitura. La forma musical andaluza es en realidad el factor central clave que permite a la tradición musical perpetuarse sin tener que desarrollar un sistema paralelo de pedagogía, un sistema que, como el andaluz, es en el que muchos músicos pasan toda su vida.

Lo curioso de este sistema pedagógico es que muchos *profesionales* pasan en él toda su carrera.

Incluso cuando un flamenco andaluz, o Rociero, alcanza el nivel profesional, sigue encontrando sus mayores placeres fuera del escenario, y continuará volviendo corriendo a la juerga familiar y de amigos en cada oportunidad, incluso después de horas tras una actuación profesional. Esto es completamente lo contrario en nuestra tradición, donde el mayor placer musical y artístico se alcanza en el escenario, un lugar al que sólo llega un pequeño porcentaje, incluso de la población musical, y mucho menos la población en general. La razón por la que tenemos el fenómeno del bar karaoke en el

UU. y en Japón se debe a que una enorme proporción de ambas poblaciones no sabe cantar en absoluto, ni siquiera mal.

Palmas

Los fundamentos -y primer paso- de la Universidad Juerga

En una juerga recuerdo que Sebastián (un Rociero que también viajaba con la familia Caballero, como yo), tocaba el tambor para las filas de bailaoras de sevillanas mientras muchos de los miembros del coro cantaban. No era "músico", pero también era andaluz y rociero. ¿Por qué sabía tocar el ritmo del tambor? Evidentemente porque conocía el patrón rítmico. Los ritmos eran conocidos por todos porque el baile y el canto son imposibles de interpretar comunitariamente a menos que todos conozcan, al menos, los patrones rítmicos subyacentes. ¿Y cómo se aprenden los patrones rítmicos? Con las manos, las *palmas*, en las juergas. Por eso tantos rocieros tienen un tambor por ahí, como la carreta de "La Curra" (Fig. 4-19). No es que nadie en el grupo sea tamborilero, ni siquiera tamborilero en sí; es que prácticamente cualquier andaluz puede tocar el ritmo básico de las sevillanas con el tambor. Así que cuando se desarrollaba una juerga en la carreta de "La Curra", por ejemplo, cualquiera podía coger el tambor y tocarlo; si no, servía bien como mesa de café para las copas.

Sospecho (pero aún no tengo pruebas suficientes para corroborar la afirmación) que el elemento más importante que hay que aprender a una edad temprana para interpretar música andaluza es el ritmo: la capacidad de subdividir internamente el compás con precisión y de palmeo y acentuar patrones entrelazados. El aprendizaje de las palmas andaluzas es la forma más básica de aprender e interiorizar los ritmos, y se aprende a una edad temprana en Andalucía. Digo esto porque nunca vi a nadie enseñar palmas a otra persona, pero casi todos los rocieros con los que me crucé dominaban este arte.

en aplaudir los ritmos, y muchos podían tocar también los contrarritmos o "contratiempos" fuera de compás.

En las filmaciones que hice de las juergas, es muy sencillo repasar el material y observar la destreza rítmica que casi todos en la Hermandad poseían. Y lo que es más importante, si alguien no dominaba las palmas de los contrarritmos, sabía que no debía intentarlo durante una juerga o cualquier actuación.

Mientras que una cosa era intentar acompañar a los cantantes, aunque fuera mal, con la guitarra, otra muy distinta es desbaratar el ritmo. Todo el mundo, por muy joven que sea, lo sabe. En consecuencia, nunca, ni una sola vez, presencié un caso de "mal ritmo" o de palmas torpes. Simplemente, nunca ocurrió. Todo el mundo conocía sus palmas y su compás, o bien -y esto es igual de importante- sabía que *no los conocía* y se abstenía de participar.

Como demostró el aspirante a guitarrista, esta regla estricta y tácita no se aplica a ningún otro instrumento musical. No cantar especialmente bonito, o bien, no es un problema siempre que el cantante conozca la canción y mantenga el ritmo (si se trata de una canción rítmica). No bailar muy bien tampoco es un problema, siempre y cuando se haga el baile y se mantenga el ritmo. Pero hacer palmas sin precisión simplemente no se hace. Es el único caso en el que la destreza técnica, y la homogeneidad, no se cuestionan.

Las *claras* son siempre el sonido utilizado en grandes grupos. No hay mucha individualidad, en su mayor parte, en la interpretación de las palmas. Son raras las exhibiciones virtuosas de palmas como las de "El Sevillano", y además no contribuyen mucho al impulso rítmico comunal. En general, los que tocan las

Las palmas no intentan destacar, y los sonidos son bastante uniformes. La sincronización es siempre precisa, y éste es el sentido de tocarlas. Tocar las palmas es el único ámbito musical en el que *la gracia* individual no es un problema. El impulso y la homogeneidad comunes son el objetivo principal.

La práctica de tocar las palmas se inicia espontáneamente, y la sincronización es casi inmediata, independientemente del tamaño del grupo. Si se tiene en cuenta que por "grupo" entiendo también las palmas espontáneas entre parte de la multitud que rodea la acción de la Salida (que se cuentan fácilmente por centenares), esta sincronización rítmica inmediata puede considerarse una proeza en sí misma, pero ocurre tan a menudo en el Rocío que puede pasar desapercibida. En aquel momento parecía tan natural y ocurría con tanta facilidad que ni siquiera se me pasó por la cabeza el hecho asombroso de que literalmente cientos de personas estuvieran de repente en completa sincronización rítmica sin ninguna señal externa, centralizadora.

²⁸ Sin embargo, he sido testigo de cómo muchos músicos desventurados intentaban guiar al público occidental medio incluso en las palmas más básicas de 2/4 o 4/4 de una canción en la que no sólo el músico levanta las manos por encima de la cabeza a plena vista, intentando dirigir e indicar dónde está el ritmo, sino que la banda que está detrás de él está marcando exactamente el mismo ritmo de fondo a cientos de decibelios de volumen, todo en vano. Las palmas tardan lo suficiente en alcanzar una apariencia de sincronización, e incluso así sólo duran unos instantes en el mejor de los casos. El simple "milagro" rítmico que se produjo en todas partes en el Rocío debería haberme resultado evidente de inmediato, pero no fue así. Muchos de los aspectos más interesantes de la romería eran fáciles de pasar por alto al enfrentarse al espectáculo en su conjunto. Es importante señalar que, al

Rocío, las palmas rítmicas espontáneas son siempre el patrón terciario que subyace en las sevillanas: 123, 123, con el acento en el 1.

Dicho todo lo anterior, llama la atención un hecho aún más curioso e impresionante: Nunca presencié un solo caso de pedagogía de las palmas. Nunca vi a un solo niño aprender a encontrar el sonido agudo de las "claras" (lo cual, como extranjero, puedo dar fe de que no es fácil), ni tampoco vi a un niño aprender los patrones rítmicos de las sevillanas, que incluirían cuándo parar en el tiempo correcto al final de la cuarta copla y cómo hacer los contratiempos. No obstante, muchos niños pequeños conocían los ritmos, y casi todos los adultos sabían al menos, como ya he dicho, o bien tocarlos y los contratiempos bien, o al menos sabían *no hacer los contratiempos* en absoluto y ceñirse a la base. En este punto, no tengo ninguna explicación académica para esto. Simplemente, nunca he observado que a un Rociero, o a cualquier andaluz, se le enseñe a hacer palmas. En el flamenco, la ejecución precisa de las palmas es una rareza entre los extranjeros, y los que son competentes tuvieron que buscar deliberadamente a un intérprete flamenco experto para que les enseñara y/o tuvieron que practicar solos con un metrónomo o algún tipo de grabaciones rítmicas, junto con la asistencia a actuaciones y a las ocasionales, pero raras, juergas. Cada vez que planteaba la cuestión de las palmas entre los rocieros con los que me encontraba, simplemente se encogían de hombros y se remitían simplemente a cómo habían crecido. En realidad, la mayoría de ellos no saben cuándo, ni precisamente cómo, aprendieron a tocar las palmas. De hecho, la mayoría de ellos pensaban que la pregunta era un poco extraña, como preguntarle a un estadounidense cuándo empezó a buscar gangas. Llegados a este punto, creo que la respuesta más correcta, si no la más

precisa, la respuesta a cómo aprenden los andaluces los patrones rítmicos es simplemente la obvia: forma parte de su proceso de enculturación.

Cabe señalar otro fenómeno relativo a las palmas rítmicas en el Rocío. La distinción entre el tipo de aplauso espontáneo, aleatorio y desincronizado que se oye en casi todo el mundo como muestra de agradecimiento y el aplauso rítmico espontáneo del que se habla aquí es, por supuesto, también una característica de la actuación pública andaluza (los que aplauden y los que actúan son a menudo las mismas personas). En muchos rituales, especialmente en los que participan el Simpecado o la propia imagen de la Virgen, los aplausos aleatorios se inician tras una serie de "acontecimientos" rituales (es decir, no son acontecimientos rituales oficiales que puedan anotarse en un itinerario) y en algún momento se convierten repentinamente en el patrón rítmico terciario de las sevillanas. Lo extraño de este cambio repentino es, una vez más, que se produce sin director externo, sin director de orquesta y sin ningún tipo de indicación oficial. No se puede predecir cuándo, en el ritual, se producirán los aplausos solos, las palmas rítmicas solas o los aplausos seguidos de palmas rítmicas.

Hay otro aspecto fascinante en las palmas rítmicas espontáneas de los andaluces en El Rocío. Las palmas rítmicas espontáneas a las que me refiero tienen lugar, como he indicado, con mayor frecuencia en presencia de la imagen de la Virgen o de su representación como Simpecado. Es decir, se producen durante las procesiones, ya sea en una parada o durante la propia procesión. No me refiero, sin embargo, a incidentes en los que las personas que procesionan aplauden mientras cantan. Me refiero únicamente a expresiones espontáneas de afirmación o exaltación a alguna

acontecimiento ritual relacionado con la Virgen. El primero ocurre a menudo después de un coro de "¡Vivas!" particularmente entusiasta, y el segundo con mayor frecuencia durante la caótica y muy emotiva procesión de la Salida (véase el capítulo 10). Lo que descubrí tras comparar los tempos de más de quince eventos distintos de palmas rítmicas espontáneas fue que los tempos nunca variaban más de 5 BPM a la negra con puntillo, lo que equivale a 73-78 BPM (véase el Gráfico 7-2 más abajo).

La primera curiosidad es, por supuesto, la precisión. La segunda curiosidad es que las selecciones de muestras están separadas hasta por poco más de un año, y nunca son el mismo grupo de personas. Esto por sí solo sugiere la posibilidad de un interesante fenómeno neurobiológico. Los individuos parecen tener una memoria del tempo asociada a estos rituales. Pero, con la misma claridad, la memoria del tempo no se ve empañada por la posibilidad de empezar fuera de sincronía con la persona que tienen al lado. Evidentemente, todos, aunque sean completamente desconocidos entre sí, pueden recordar inmediatamente el tempo como una reacción automática del sistema nervioso. Todos ellos, como grupo, se sincronizarán casi de inmediato al pasar de un aplauso aleatorio a un patrón rítmico sincronizado al mismo tempo (de nuevo, un grupo que a veces está formado por hasta cientos de individuos en el que la mayoría de ellos tienen que ser desconocidos entre sí, como es el caso de la Salida). Otro aspecto interesante es el siguiente: Los Rocieros se sincronizan inmediatamente al mismo estrecho rango de tempo, independientemente de las aparentes disparidades entre las circunstancias emocionales. El caos y la casi histeria de la Salida no suscitan un tempo diferente del de la relativa calma que siguió a las alegres secuencias de "¡Viva!" antes de cruzar el río Ajolí en 2003 y 2004. En el siguiente cuadro se indican los incidentes y los tempos.

Palmas sincronizadas espontáneas	
EventDotted Cuarto de Nota = BPM	
1. Salida (2004, noche).....	74
i. (las campanas de la iglesia estaban en 62)	
2.	76
i. (campana de la iglesia a 54)	
3.	78
4.	73
5. (2004, día).....	74
6.	74
7.	73
8.	75
9. Salida (2003, día).....	76
10.....	76
11.....	76
12.	75
13. Salida (2003, noche).....	75
14.	76
15.	75
16. Cruce de Ajolí (2004).....tres instancias...	77
17. Cruce del Ajolí (2003).....	76
18. Cruce del Guadalquivir (2003).....	75
19. Travesía del Guadalquivir (2004).....	74
20. Huelva llegando a El Rocío en caravana de caballos y carretas ²⁹	75

Figura 7-2 Tempo para la inducción rítmica espontánea

"Las músicas medidas suelen asociarse a actividades colectivas, contribuyendo así a la vida social del grupo; la primera y más importante es la danza" (Arom 2000, 27). Esta cita es en realidad un enfoque arcaico de la noción de danza que es común entre las personas que no son sofisticadas musicalmente, especialmente en lo que se refiere al baile.

La danza comunal a menudo parece un acto completamente comunal, pero de hecho, cuando la practican personas sofisticadas en la danza, es tanto un acto de

individualidad como un acto de inmersión comunal. La música medida, como la danza, por supuesto

contribuye a la vida social del grupo, pero en realidad cualquier actividad puede hacer lo mismo. Lo que sugiere la cita anterior es que la principal contribución alcanzada por el baile es su inmersión de la individualidad en una empresa comunitaria, lo que a menudo es exactamente el caso entre personas poco sofisticadas musicalmente, personas que necesitan, por ejemplo, un director o algún otro tipo de directriz externa (una grabación) para llevar a cabo una música medida como grupo. Esto es precisamente lo que *no ocurre* en la procesión o juerga andaluza. La vida social del grupo se potencia a través de su promoción de la individualidad, y no al revés. Espero haber demostrado ya suficientemente este hecho a través de los materiales presentados en los capítulos precedentes.³⁰

Sin embargo, antes de que el fenómeno comunitario pueda tener lugar como medio para desarrollar la individualidad, la capacidad de sentir y responder al ritmo y luego generar ritmo a cambio, de forma espontánea, debe estar completamente arraigada. La capacidad de sincronizarse rítmicamente con rapidez consiste en poseer un tiempo estructurado incorporado tanto en la memoria muscular como en el sistema nervioso. Este tipo de actividad motriz inmediata es un reflejo e implica poco pensamiento consciente, como resulta evidente al observar y participar en las juergas. El proceso comienza a nivel del individuo dentro de un fenómeno comunitario. Recordemos que no hay director de orquesta, ni líder o "autoridad rítmica" en estos incidentes. Un grupo de individuos muy conscientes de sí mismos se sincronizan espontáneamente entre sí prácticamente sin esfuerzo: la individualidad dentro de lo comunitario como fenómeno musical. Esta aguda individualidad es un requisito para que la juerga tenga lugar. Sin ella, simplemente no funciona. La existencia de un "líder" o director de orquesta en un círculo de personas poco desarrolladas

musicalmente, o de personas que, por muy hábiles que sean en otros tipos de música, exigen, sin embargo, ser

dirigida de alguna manera para hacer música, no constituiría una juerga. Además, si funcionara musicalmente de algún modo, lo que resultara sería lo contrario de una juerga. Sería una "clase" o una "actuación" por parte de los líderes, con los seguidores funcionando como público.

La plasmación del tempo, tal y como la he observado en el Rocío de Andalucía, apoya provisionalmente mi teoría de que la sintonía emocional se está produciendo entre los andaluces, al menos entre los rocieros, como resultado de las prácticas rituales de juergas y romerías. Pues es en las celebraciones rituales -desde bodas, bautizos, santos, Navidad, Semana Santa y, por supuesto, las romerías- donde se cultivan gran parte de las prácticas musicales andaluzas como componentes de los rituales formales y como juergas como parte de los aspectos informales de esos rituales.

En El Rocío no hay cambios apreciables en el tempo, independientemente de lo emocionalmente relajados o agitados que parezcan estar los rituales entre sí. Vemos, pues, que al generar y estructurar las emociones, los Rocieros alcanzan un nivel de autoconocimiento que parece traducirse en autocontrol, como una estética formalizada y encarnada. Pero no es el autocontrol que proviene de un "harás esto..." o "no harás aquello...", sino más bien un autocontrol que es el resultado natural de un mayor autoconocimiento que se encarna como estructura emocional que encuentra su expresión a través de la estética del comportamiento.

La canción íntima

"Hoy me quiero emborrachar

Hoy quiero estar borracho

Sin tomár vino Sin

beber vino Sin tomár

vino Sin beber vino

Hoy me quiero emborrachar sin tomár vino

Hoy me quiero emborrachar sin tomar vino

Solo me voy empinár con simple el camino

Me embriagaré sólo con la caminata (peregrinación)

Sentai el camino

Sentir la marcha

Me gosará mi voca con alegría Mi

boca saboreará la felicidad

Llenará mi voca de tu romería

Mi boca se llenará de tu peregrinación

Mi borachera, mi borachera, mi borachera

Mi borachera, mi borachera, mi borachera,

Sera cantar Rocío siempre a tu vera"

Será cantar Rocío siempre en tu mirada

Letra de una sevillana rociera, cantada por Elvira de la carreta "La Curra" a Sebastián y a mí una noche en el camino (traducción del autor)

Hago dos categorías de lo que llamo "la canción íntima". Las dos categorías no son categorías de canto, sino más bien categorías de canto: las condiciones en las que se interpreta el canto íntimo. Son (a) de individuo a individuo, o de parte a parte, y (b) de individuo a Virgen, o de parte a todo. En la primera, un Rociero canta a otro Rociero o a un pequeño grupo de Rocieros. En el segundo, un solo individuo o un pequeño grupo canta directamente a la Virgen. Esta práctica íntima dentro de la práctica musical general no se presta bien al nivel comunitario. El canto de individuo a individuo es parte integrante de la intimidad.

juerga familiar y la juerga de reunión familiar, pero es mucho menos frecuente a nivel comunitario.

El canto de la parte al todo, o del individuo a la Virgen, es más frecuente por la noche cuando se canta al Simpecado, en la Ermita cuando se canta a la Virgen, y en mucha menor medida en la Salida (donde queda ahogado por el ruido y el tumulto). Es un aspecto importantísimo de El Rocío, pero no se podría ni siquiera constatar, y mucho menos comprender, sin haber participado profundamente dentro del camino. Es este cante íntimo, producto de su fenomenología condicional que espero haber sacado a la luz en los dos últimos capítulos, y seguiré poniendo de manifiesto en los siguientes apartados, el que dio lugar al género de las Sevillanas Rocieras, un género que nació dentro del crisol de la propia peregrinación. La morfología de las sevillanas en sevillanas rocieras es consecuencia directa de los comportamientos rituales.

Las imágenes de las Juergas íntimas y de individuos cantándose unos a otros son abundantes, y en todos los casos el cantante mira directamente a la persona a la que canta y le canta. Esto quedó patente el primer día, cuando observé a los Caballeros en su carreta. También era evidente cuando Carolina intercambiaba canciones con Sebastián en la carreta de Ajoli o en La Curra, a lo largo del camino, como conté en el capítulo 6 (véanse las figuras 6-1, 6-2 y 6-3). En ocasiones, estos intercambios podían tener lugar al aire libre, como cuando vi a una dama en un carruaje señalar a un hombre a caballo y dedicarle una canción. También podía ocurrir en alguna de las fiestas del campamento o de la aldea de El Rocío. En definitiva, estos intercambios eran habituales, podían ocurrir casi en cualquier sitio y, sin embargo, no dejaban de ser momentos íntimos entre dos personas.

Las tres sevillanas que me cantaron

En el Rocío me dedicaron tres canciones, y cada una de ellas reveló dos puntos importantes. En primer lugar, el hecho de que fueran elegidas, sobre la marcha, por su relevancia específica para el momento indica que no son sólo las canciones en sí las que han sido interiorizadas como una lista memorizada, sino que han sido interiorizadas como un paisaje emocional lleno de interrelaciones que crean significado en el momento a partir de los materiales del momento. No se trataba simplemente de que las letras tuvieran relevancia en el momento en cuanto a lo que se referían, sino de que podían utilizarse como metáforas para crear nuevas experiencias que eran producto del momento de su pronunciación.

Los Rocieros suelen dedicarse canciones unos a otros. Anuncian para quién es la canción, o simplemente miran a la persona a los ojos y empiezan a cantarle. Fui testigo de ello durante todo el Rocío, empezando por mis primeras horas en la carreta de la familia Caballero. Hubo tres ocasiones en las que alguien me dedicó una canción. La primera fue la noche del segundo día, cuando la señora Elvira nos cantó a Sebastián y a mí la canción traducida más arriba.

La segunda, fue a lo largo del camino del primer año, en el calor y el polvo del Quema durante una breve parada para descansar los bueyes. La señora había estado caminando detrás del Simpecado con *promesa*.

A verte vengo
He venido a verte
A ver mi primer Rocío a verte vengo
Para ver mi primer Rocío
A verte vengo
He venido a verte
Este es mi primer Rocío , a verte vengo
Esta es mi primera Rocío , he venido a verte

A verte vengo
He venido a verte
A verte vengo este es mi primer camino
He venido a verte *este es mi primer*
Rocío **A verte vengo como cualquier**
peregrino *He venido a verte como*
cualquier peregrino **Que quiere cumplir**
un sueño
Que quiere cumplir un sueño
Como cualquier peregrino
Como cualquier otro
peregrino
A verte vengo
He venido a verte

La tercera vez fue en la Aldea, en casa de la parienta de Charro. La señora, a la que no conocía y no volví a ver, me cantó la siguiente canción:

Ayer la Yegua³¹ lo sorte
Ayer solté la yegua **Ese**
caballo era mi amigo *Ese*
caballo era mi amigo **Ayer la**
yegua lo sorte *Ayer solté la*
yegua **Y arrastrando se me**
fué
Y arrastrándose se fue
Pasito a paso al Rocío
Pasito a paso al Rocío
Para verla por última
vez **Para verla por última**
vez

Lo importante del contenido y las circunstancias de estos cantos, en relación con el estudio de Murphy y Farraco, es que revela por qué surgen estos cantos en primer lugar, y una de sus principales funciones dentro del Rocío. Las canciones, una vez aprendidas, proporcionan un paisaje emocional que refleja sus experiencias del Rocío. Algunas canciones describen nostálgicamente el paisaje (aunque sea imperfectamente) con el propósito, no de describir con precisión el paisaje, sino como

un marcador de su experiencia emocional en el momento en algún lugar y tiempo de su experiencia del Rocío.

Rocío. La mayoría de los Rocieros tienen un repertorio bastante amplio de canciones que les son accesibles, y estas canciones parecen llevar siempre una fuerte carga emocional que nace en su mayor parte de experiencias emocionales profundas. Que el paisaje interno está bien desarrollado queda claro por la forma en que muchos de ellos pueden invocar una canción de su repertorio total que se adapte al momento inmediato de alguna manera relevante. En otras palabras, las canciones no se eligen al azar como fichas emocionales, sino que se eligen cuidadosamente por su relevancia inmediata para la situación presente. Los ejemplos anteriores ilustran este punto. En el primer caso, la señora sabía que era mi primera vez en el Rocío y quería celebrarlo. En el segundo, Elvira me estaba haciendo saber que, aunque se beba y se festeje, hay un método y que subyace a un enfoque consciente de la devoción emocional. En el tercero, la señora me hacía saber que yo era bienvenido entre ellos, aunque fuera un completo extraño (en este caso, la letra es incidental, pero no carece de simbolismo local).³²

Cantar a la Virgen: Las partes al todo como comunión musical

El fenómeno de cantarse unos a otros no es más que una prolongación de por qué están en el Rocío, para empezar. Han venido a cantárselo a la Virgen:

Aquí estamos otra vez
Aquí estamos de nuevo
Para decirte que te queremos otra vez
Para decirte que te queremos otra vez
Para cantarte por Sevillanas otra vez
Para cantarte por Sevillanas otra vez
Para llorar ante tu Mirada
Llorar ante tu mirada

Lo que se hace a gran escala durante las procesiones, especialmente en la *Presentación*, y lo que encuentra su culminación en privado en la Ermita o en la intensidad de la Salida, se venía haciendo todo el tiempo a todos los niveles desde que los Rocieros se embarcaron en el Rocío. Desde pequeños grupos en el campamento cantando por la noche al *Simpecado*, *pasando por* amigos y familiares cantándose en las *carretas* o en sus casas, hasta individuos cantándole directamente a Ella cuando llegan a la Aldea, hasta el canto a la Virgen que se produce durante Su procesión en la *Salida*, los Rocieros se cantan unos a otros como una extensión del canto a la Virgen y así mismo cantan a la Virgen como una extensión del canto de unos a otros. Cuando le cantan a la Virgen, es importante que la miren directamente, y esto se evidencia sobre todo en el canto/oración íntima de una sola persona. Vemos, pues, que cantarse unos a otros y mirarse a los ojos va mucho más allá de una convención interpretativa, es un medio esencial a través del cual los Rocieros extienden la práctica de la devoción emocional a la Virgen, de la Virgen a los demás, y a través de esa práctica extendida continúan añadiendo a su propio paisaje emocional interior de sus experiencias del Rocío. Lo que se canta a la Virgen puede verse, especialmente en referencia a la experiencia religiosa, como una comunión entre las partes y el todo. Lo que se canta entre un individuo y otro puede verse como una comunión entre una parte y otra parte del todo. Sus cantos mutuos son una continuación de su práctica devocional a la Virgen como un proceso continuo. De nuevo, la comunión musical es una procesión experiencial que comenzó en la Misa y continuó hasta la Salida, y de vuelta a la Misa. Lo que cambia en el camino es el grado de vivencia.

La fenomenología de esta experiencia íntima y en el momento se pierde por completo cuando la letra se lee fuera de la práctica ritual, o cuando la canción se escucha en una grabación. El hecho de que estas canciones encuentren una vida mitológica propia más allá de los confines de El Rocío atestigua el poder del ritual para generar artefactos culturales, artefactos que siguen funcionando de maneras que quizás no eran intencionadas, pero que no dejan de ser culturalmente enriquecedoras. Al igual que hoy en día existen volúmenes de mitologías recopiladas de todo el mundo, hay muchos libros y sitios web dedicados enteramente a las letras del Rocío o en los que una colección de letras seleccionadas constituye una parte sustancial de su contenido.

Mientras que el canto de las Sevillanas proporciona un vehículo para la exteriorización emocional como expresión *de Gloria*, al mismo tiempo la música sirve como un medio hacia la interiorización de las experiencias rocieras que luego pueden ser compartidas dentro de la *communitas*. Esta función musical, como reafirmación de la experiencia ritual a través de la vivencia musical compartida, no se revela sino dentro de las propias prácticas rituales. Con esto quiero decir que el paisaje sonoro emocional interior desarrollado que los Rocieros cultivan, está siendo perpetuamente procesado entre los Rocieros a lo largo de toda la peregrinación. Pero la cosa no acaba ahí. Lo que se cultiva dentro de la *communitas* de la romería continúa diferenciándose e incorporándose a la sociedad andaluza, con gran efecto precisamente porque el Rocío es una *communitas*; el orden social está presente, aunque temporalmente deconstruido.

El procesamiento continuo de las nuevas experiencias emocionales y de la nostalgia emocional más antigua constituye un elemento vital dentro del peregrinaje

que no es accesible a la vista del espectador. Tampoco, añadiría, la función de este paisaje sonoro emocional interior

que son como huellas de los muchos momentos vividos en la peregrinación, posibles de transferir por completo cuando las canciones encuentren su camino en las pistas de grabación populares, en la prensa o en cualquier otro medio.

Un ejercicio de mito y ritual: la vida mitológica de la lírica desprendida - un curioso estudio de Murphy y Carrasco

Michael Dean Murphy, en una de sus muchas colaboraciones con el colega onubense Juan Carlos González Faraco-La construcción *cultural del paisaje: Doñana en la música popular rociera* ("The cultural construction of landscape: La Doñana en la música popular rociera")- hace la interesante observación de que las letras de las sevillanas han distorsionado realmente los conceptos entre los escolares acerca de la topografía, flora y fauna reales de los alrededores de la aldea de El Rocío, especialmente dentro del parque nacional de "La Doñana" (Murphy y Gonzáles 2001). Aunque discrepo respetuosamente de sus conclusiones en cuanto a las implicaciones de este fenómeno, refleja un aspecto fundamental de la dinámica mito/ritual que trataré con más detalle en la Parte III. Baste decir aquí que, históricamente, los mitos tienden a separarse de sus rituales y a convertirse en entidades culturales propias. De hecho, ésta ha sido una de las principales observaciones de toda la historia de la mitología comparada y los estudios rituales. La ruptura del contenido mitológico ha dado lugar a una enorme cantidad de géneros literarios y poéticos en todo el mundo (Bell 1977, 32). Pero lo que me parece especialmente interesante de las observaciones de Murphy y Carrasco es el hecho de que en los últimos 30 años se ha iniciado un proceso de generación y separación entre mito y ritual en forma de letras populares, grabaciones y literatura que se han desprendido de la romería del Rocío y se han abierto camino

en la cultura popular y, al igual que los mitos griegos y otros náufragos rituales a la deriva en el tiempo, se han convertido en objeto de escrutinio por parte de los estudiosos (como es el caso de esta obra).

Murphy y Carrasco señalan el hecho de que las letras han creado una distorsión de las percepciones populares entre el entorno físico y el entorno mitificado, o discursivo, del Rocío que se ha convertido en *realidad social* (si no del todo geográfica). En un estudio realizado entre escolares, descubrieron que los niños tenían ideas erróneas sobre la flora y la fauna que rodean El Rocío a las que habían llegado a través de su exposición masiva a las letras de las sevillanas (Murphy 2001, 4).

Mi interpretación se centra en el hecho de que las reflexiones mitológicas generadas por la experiencia ritual de El Rocío en forma de letras no son reflejos de ninguna realidad más allá de la fenomenología de la experiencia ritual. Las letras del Rocío tratan de la fenomenología ritual del momento, especialmente en lo que se refiere al canto íntimo, y no de otra cosa. En la medida en que la letra genere una concepción errónea de ciertas características del coto de Doñana, la letra no trata de Doñana en primer lugar, sino del Rocío, un ritual de devoción emocional dirigido a la Virgen del Rocío que, de hecho, tiene lugar dentro de La Doñana.

Lo revelador del trabajo de Murphy y Carrasco es el hecho emergente de que el ritual rociero no puede reconstruirse a través de sus productos mitológicos, como son las letras de las sevillanas, pero que, sin embargo, los intentos de hacerlo ya están en marcha, y los equívocos de los escolares son lo de menos. Que ellas, las letras, no representan fielmente el parque físico de Doñana (y todo lo demás que pueda

El hecho de que los rituales no puedan reconstruirse a partir de sus mitos sirve, en realidad, para subrayar lo que el estudio de los rituales ha tenido que afrontar desde el inicio de los estudios rituales como disciplina: que los rituales no pueden reconstruirse a partir de sus mitos. La razón es que los mitos nunca pretendieron representar el ritual en sí, sino su fenomenología. Desde este punto de vista, el contenido lírico de las sevillanas rocieras es una excelente guía para entender el carácter devocional "de Gloria" del Rocío, pero sería una mala hoja de ruta para quien recorriera la zona. El contenido devocional de las letras es su intencionalidad manifiesta, mientras que cualquier información que pudieran arrojar sobre el entorno operativo son meras consecuencias no intencionadas que pueden ser útiles o no.

Diferenciación mitológica

En las procesiones informales y en el Camino, las personas se cantan unas a otras (es decir, se dedican canciones) que no son necesariamente unas sobre otras; éste es el aspecto fenomenológico de las sevillanas que se pierde en el análisis de Murphy. Este es el ritual al que se adscribe propiamente la canción mitológica en la práctica. Esto revela el estado fenoménico, mientras que el análisis de Murphy revela una posible consecuencia, es decir, los niños siguen el camino semiológico intrascendente que tiene algo que ver con las plantas y la fauna, mientras que no tienen acceso al paisaje interno que fue la fuerza generadora de la letra.

La práctica del canto directo de persona a persona (de parte a parte), o de persona a Virgen (de parte a todo) proporciona el "contexto" para la letra, sin el cual ésta pierde la mayor parte de su "significado", un significado que, de hecho, tiene poco que ver con lo que

puede considerarse "significado" en primer lugar. Las letras pueden verse como los corolarios míticos de las actividades del ritual, el canto en sí. El acto de cantar a otra persona es un acto ritual en sí mismo, al que la letra pastoral pretende expresar su fenomenología, no su actividad real ni su contexto ambiental. La música utiliza el entorno como marcadores de un paisaje emocional interno que se transmite a los compañeros Rocieros a través del acto de cantar, no a través de ningún significado preciso de las letras. Observar los rostros de las dos damas a las que cantaba el caballero del bastón (véase la Segunda Casa del Charro en el capítulo 5) revela todo lo que se necesita saber sobre la canción. La letra, aunque de cierta importancia para ellas, no es vital para el analista, ya que su "significado" está contenido en la experiencia del momento. La tarea del analista es comprender el momento, no reconstruir significados potenciales en torno a la letra.

En estas situaciones, aunque la letra se refiera a otra cosa fuera del momento, el propósito de cantársela a la otra persona es revelar algo que, de hecho, está *en el* momento. Pero esta relación no se trasladará más allá de ese momento independientemente del contenido de la letra, es más: *no se pretende que lo haga*.

Leer esas letras, o escucharlas, lejos a través de alguna forma mediada, ya sea la radio o un CD, es un excelente ejemplo de un mito desprendido que se convierte en su propio género social fuera del proceso y la experiencia ritual. El estudio de Murphy y Carrasco revela sólo una de las "vidas" potenciales que pueden adquirir estas letras al abrirse camino de forma independiente en la sociedad andaluza. La "distorsión" que revela Murphy es también otro ejemplo del problema que ha acuciado continuamente al fenomenólogo del ritual. Aunque ya es bastante difícil intentar relacionar una

fenomenología a la estructura ritual, es prácticamente imposible revelar una fenomenología de un ritual a través de sus reflejos mitológicos. Sin embargo, no se trata de una cultura del pasado, sino de una cultura viva. ¿Qué se transfiere a la cultura andaluza? Mucho. La mayoría de los andaluces desde los años 70 bailan las sevillanas rocieras y, además, se las cantan entre ellos. Han encarnado, en uno u otro grado, la estética del comportamiento de El Rocío. Es en su comportamiento donde se ha producido la verdadera "distorsión", si queremos llamarla así: una onda originada en el interior del crisol ritual que recorre el tejido social como cultura popular.

Proliferación ritual (frente a diferenciación mitológica) en la sociedad andalusí como estética del comportamiento social

La práctica de cantarse canciones es habitual en toda la sociedad andaluza, desde las fiestas privadas a los bares de barrio, pasando por las discotecas. En los bares locales, cantar canciones de un lado a otro es tan habitual que a menudo pasa desapercibido. Sin embargo, he observado que no es tan común en las grandes ciudades como en los pueblos más pequeños. No obstante, lo he observado incluso en Granada. También he observado muchas veces a jóvenes andaluces cantando la letra de una canción popular mientras la bailan, y cantándosela directamente entre ellos. Esto se observa incluso en las discotecas.

La práctica de compartir un paisaje emocional interno entre individuos, incluso en espacios públicos, está diferenciada en toda la sociedad andaluza a todos los niveles. Podemos ver, a un nivel íntimo, cómo el sistema ritual ha generado patrones básicos de comportamiento humano.

El acto de cantar una canción a otra persona mirándola a los ojos es algo que a muchas personas de distintos orígenes culturales les resultaría incómodo. Aquí en Estados Unidos, por ejemplo, esta práctica es completamente desconocida. Sin embargo, no creo que sea un fenómeno nuevo en Andalucía.

El Rocío, como todos los demás rituales de Andalucía, ha generado una estética cultural durante siglos. Los mejores estudiosos del flamenco, por ejemplo, creen que el ritual religioso andaluz ha influido enormemente en la estética del flamenco (Arrebola 1995; Mairena 1971; Gómez 1982; Estal 1980; Molina 1985; Infante 1980; Barrios 1989). En el flamenco, como en la cultura popular andaluza en general, la práctica de cantarse es habitual. Cantar a una persona, cantar a una imagen de la Virgen, o cantar a un santo o al Cristo, son prácticas habituales en toda Andalucía.

La enorme popularidad de las Sevillanas Rocieras es sólo un ejemplo de un proceso continuo que genera y cultiva la estética cultural, o *formalidad*, desde dentro del sistema ritual. Si El Rocío es un ejemplo típico, el sistema ritual puede generar cultura como cultura "popular" no sólo durante décadas, sino aparentemente durante siglos. Aunque Allen Josephs no atribuyó específicamente la tenacidad y los siglos de continuidad de la cultura andaluza a su sistema ritual subyacente, estoy convencido de que es el sistema ritual el que ha proporcionado todo el tiempo el soporte fundacional y la fuerza generadora de los siglos de observaciones coherentes del comportamiento que él documentó tan minuciosamente en la obra de Josephs de 1983, *The White Walls of Spain*.

Las huellas (o surcos, improntas, impresiones, surcos de vagones, surcos paralelos, grabaciones electromagnéticas musicales)

*"Algo se muere en el alma" Algo
en el alma muere "Cuando un
amigo se va
Cuando un amigo se va
Y va dejando una huella
Y deja una huella
Que no se puede borrar
Que no se puede borrar*

Primera copla de la Sevillana Rociera "El Adiós" de "Los Amigos de Ginés" (M. Garida/M. García 1975 Hispavox)

¿Quién es el "amigo"? Incluso el nombre del grupo, "Los Amigos de Ginés", sólo indica que son del pueblo de Ginés, pero no que todos son miembros de la Hermandad de Ginés³³. Hay una larga historia en Iberia de referirse a un amante o a un amigo, especialmente cuando no está presente, en el canto, al igual que la hay de referirse a la Virgen como amiga a través del canto (E. B. Place 1959). Del mismo modo, los amigos que se reúnen con fines de peregrinación son amigos. El objeto del anhelo parece ser a menudo deliberadamente ambiguo: amante, peregrinación, compañeros, Virgen.

Así firmaba su carta a los cofrades el candidato a *Hermano Mayor* de la Hermandad de Granada, Antonio Almagro Jiménez: *"Me despido de ti con tres palabras: Huella, Cimiento y Vida....El camino es Huella, el trabajo Cimiento, y el amor, Vida."* ("Con tres palabras os dejo: Huella/Celo, Cimiento/Cemento, y Amor/Vida....El camino es Huella, el trabajo Cimiento, y el amor, Vida.")

Es interesante observar que la letra de una canción como "El Amigo" puede flotar en el aire o quedar impresa en una partitura o en la carátula de un CD y acabar en boca de un cantante de Washington, D.C., un cantante que no tiene ni idea de lo que la canción y su letra, en su momento, pudieron haber sido parte integrante y haber representado. Y, en cierto sentido, de lo que no representan. Sin embargo, cuando se "rastrea" el rastro, comenzamos inmediatamente un descenso hacia el hormigón (*cimiento*, en español) que nos lleva a una masa de huellas en la arena de la Doñana, a miles de kilómetros de distancia, como se muestra en las fotos de abajo.

Se podría caer en el error de que nos hemos limitado a sustituir una metáfora (las huellas en la arena) por otra (las palabras de la letra), pero no es así. Las huellas son las huellas de miles de Rocieros que caminaron o cabalgaron por la arena, y por supuesto, fueron cantando por el camino. Las "huellas" emocionales impresas en El Rocío, son tan reales como las huellas en la arena, y son directamente indicativas de las vivencias de los Rocieros cantores. Las huellas en la arena no son sólo metáforas de las emociones impresas, son indicadores de esas emociones que manifestaron las personas que participaron en el Rocío.

¿Podemos decir que los rituales musicales que estructuran un modo emocional que ellos llaman "de Gloria" crea estados fenoménicos entre los Rocieros? Si es así, ¿contribuirían estos estados a aspectos de un autoconocimiento total, una conciencia total del yo, como una *forma* de inteligencia humana? Si es así, ¿deberíamos considerar que esa inteligencia, como en "intelecto", es el producto de una estructuración emocional deliberadamente cultivada e intensificada?



Figura 7-3 "Cuando un amigo se va..."
(Las fotos de las Figs. 7-3, 7-4 y 7-5 son cortesía de Rocío.com)



Figura 7-4 "Y va dejando una huella..."



Figura 7-5 " Que no se puede borrar....."

PARTE II: DEL SÍMBOLO A LA EXPERIENCIA

Capítulo 8: La masa

Preludio de la Misa

¿Por qué analizar la Misa como parte de una investigación sobre la peregrinación de El Rocío?

En primer lugar, para las 101 Hermandades actuales, la peregrinación del Rocío no sólo comienza y termina con una misa en la parroquia o catedral local, sino que tiene una misa cada día a lo largo del camino de peregrinación, y la misa se celebra también en el lugar de peregrinación. La misa, por tanto, es en realidad un ritual esencial dentro de la romería, y su contraste con el resto de rituales de la romería revela mucho sobre las diferentes funciones que pueden desempeñar los rituales dentro de un mismo sistema.

Durante las primeras fases de esta investigación, empecé a sospechar que algunos de los rituales que estaba observando debían de haber formado parte directa de la Misa en algún momento o haber tenido alguna relación íntima con ella. Esto sugería el hecho evidente de que la misa había sufrido diversos grados de cambio. Se me ocurrió que, o bien la Misa se había expandido más allá de su capacidad para permanecer estructuralmente coherente, o bien se había contraído a medida que ciertas funciones se separaban para convertirse en sus propios rituales. Ambas hipótesis son ciertas. La investigación posterior sobre la historia de la Misa ha revelado que la Misa se ha expandido al dividirse en rituales separados, dejando

intactos el ritual central y su dinámica motriz: el mito y la relación ritual reflejados.

en el acto de la Santa Cena y el sermón, respectivamente. La Misa se ha contraído en un sentido mientras se expandía en otro. Como revela el profundo estudio histórico de Lucinda Coleman, *Worship God in the Dance* (1995), la Misa fue generando rituales separados de sus propias estructuras rituales durante la Alta Edad Media.

Los bailes solían interpretarse al son de himnos o villancicos. "To carol" significa "bailar" (Adams 1975:6). "Carol" deriva del latín *corolla*, que significa "tocar", y "caroller" deriva del latín *choraula*, que significa flautista para bailar coros" (Diccionario Oxford). La mayoría de los villancicos se dividían en la estrofa, que significa "pararse" o "detenerse", y el estribillo, que significa "bailar". Así, durante el estribillo, el pueblo bailaba y, a menos que un bailarín solista actuara para la estrofa, había poco movimiento mientras se cantaba la estrofa. (39)

El paso más común realizado durante el coro era el *tripudium*, que significa "paso de tres". Se bailaba dando tres pasos hacia delante y uno hacia atrás; luego se repetía. El ritmo solía ser de 4/4 o 2/4 y este paso era muy popular en los bailes de procesión. A menudo, cinco o diez personas enlazaban sus brazos y se unían a otras para procesionar por las calles y alrededor de la iglesia, simbolizando la unidad y la igualdad de la comunidad eclesiástica. (40)

Obsérvese el papel del coro, el origen de la propia palabra y la presencia del flautista. Tendría sentido pensar que este flautista era más que probablemente un antepasado del Tamborilero porque es difícil imaginar cómo, o por qué, uno dirigiría un coro danzante sólo con una flauta. Si la fuente original decía "flautista", debemos tener en cuenta que Tamborilero significa literalmente tamborilero, pero eso es sólo el título. Como relata Coleman

La danza de culto sí persistió como ámbito exclusivo del clero. Buenaventura (c. 1260) escribió que en las alegrías del paraíso se darán vueltas sin fin, "revoluciones rítmicas con las esferas" (Adams 1990:21)...Incluso en una fecha tan tardía como el siglo XVI, un manuscrito describe un villancico de Pascua o danza del anillo que tenía lugar la víspera de Pascua en la iglesia de Sens. En esta danza, el arzobispo es asistido por el clero, que primero daba vueltas de dos en dos, seguido de la misma manera por ciudadanos prominentes, todos cantando canciones de la resurrección. El villancico se trasladó del claustro a la iglesia, alrededor del

coro y a la nave, cantando todo el tiempo *Salvation Mundi* (Taylor 1976: 22). (41)

Con la Reforma (mediados del siglo XVI), Coleman constata: "En consecuencia, la danza religiosa desapareció o sobrevivió sólo en algunos lugares aislados. Algunas confesiones religiosas cultivaron movimientos litúrgicos específicos que se remontaban a la danza eclesiástica primitiva. Otros movimientos de danza cristiana se transformaron en expresiones folclóricas, para ser vistas en bodas o funerales, o bien permanecieron enterradas en el movimiento estructurado de la misa católica" (43).

Vemos, pues, que las danzas, las procesiones e incluso las representaciones teatrales formaban parte de la misa (38). La misa no sólo separó estos actos rituales, sino que también, en el proceso, se hizo mucho más corta (45). Coleman no señala, sin embargo, que la danza y el coro no desaparecieron, especialmente en Andalucía. Estas prácticas rituales simplemente se mantuvieron fuera de los confines de la Misa como entidades rituales independientes, es decir, las procesiones de Semana Santa que una vez formaron parte de la Misa (Coleman 1995, 36; Brooks 1988, 156) o se incorporaron a rituales absorbidos de la Misa anterior.

sistemas rituales como las romerías de Andalucía (Turner [1978] 1995, 172, 257; Nolan y Nolan 1989, 328; Calamari 2002, 8-9).

Antecedentes generales de la Misa y sus procesiones conexas

La Misa es la misma en todo el mundo católico, con la única excepción del idioma y otros elementos decorativos y de apoyo (Nuevo Adviento, "Liturgia de la Misa", E.). Desde el Concilio Vaticano II, el idioma de la Misa se ha dejado a la

lengua vernácula local. No obstante, desde entonces la música se ha dejado a
discreción de la parroquia,

por razones que son importantes para la tesis general y que se discutirán en esta sección. El papel de la música local en la misa sigue siendo completamente subsidiario de las estructuras establecidas del ritual y no ha alterado en absoluto lo que yo llamo la *función semiótica relativa* (véase el capítulo 13) de la misa.

Aunque las estructuras de la Misa son las mismas en todas partes, muchos otros rituales, como las procesiones de Semana Santa, las peregrinaciones y las celebraciones de las fiestas de diversos santos y de la Virgen María, pueden variar enormemente, no sólo de un país a otro, sino incluso entre localidades adyacentes.

La coherencia estructural de la Misa es en sí misma una indicación del papel que desempeña la Misa dentro del sistema ritual total. Su propia universalidad permite a la Misa actuar como un ritual unificador que se resiste a las idiosincrasias individuales y locales y, a su vez, funciona como un ritual más abstracto, universal y alejado del momento presente. Sin embargo, como veremos, otros rituales del sistema hacen justo lo contrario: Tienden hacia lo idiosincrásico, lo local, lo profundamente experiencial y concreto, y a menudo son el resultado de muchas demandas locales. Esta distinción adquiere cada vez más importancia a medida que observamos cómo ciertos acontecimientos rituales dentro de El Rocío se relacionan, y contrastan, con la Misa.

Argumentaré que la Misa ha alcanzado su universalidad experimentando un progreso constante de constricción y abstracción que ha generado a su paso elementos experienciales que se han ramificado para convertirse en rituales separados. Sin embargo, a pesar de esta progresiva constricción y creciente abstracción, la Misa ha conservado la dinámica esencial mito/ritual que constituye el núcleo de la revelación católica: el misterio de la Sagrada Comunión y el lugar ritual

para la exégesis, el sermón. Y lo que es más importante

sugerirá que esta progresión es el resultado inevitable de que la misa se haya convertido en el ritual central de una dinámica ritual, un sistema creado en gran medida por su propia subdivisión en rituales separados que conllevan diferentes proporciones de elementos simbólicos y experienciales. Estas diferentes proporciones de grados simbólicos y experienciales son en gran medida el resultado del diseño y las necesidades de la población local de experimentar su religión más allá de los niveles más simbólicos en los que opera la misa actual.

A medida que el potencial experiencial de la misa cambia como consecuencia de su propia evolución, las circunstancias culturales y luego sociales en las que se celebra la misa cambian y se experimentan continuamente. Para ello, constituyen una realidad inevitable y continua que contextualiza el ritual dentro de los órdenes social y cultural. Sin embargo, esta contextualización no determina su contenido. La misa nunca ha sido, ni es ahora, una proyección del orden social. Sí refleja, dentro de ciertos parámetros, el orden social como experiencia por defecto entre los practicantes del ritual. Sin embargo, desde su posición cada vez más "administrativa" dentro del sistema ritual, la Misa sigue regulando los rituales de la experiencia, incluidas las peregrinaciones y procesiones que han evolucionado, como argumentaré más adelante, a partir de sus propias estructuras rituales. La misa sigue regulando estos rituales "rupturistas" por dos medios:

1. El trabajo básico de la Misa constituye todos los principios centrales de la fe católica, y estos principios están todos subsumidos en el único acto ritual de la transubstanciación. El misterio y sus interpretaciones están incrustados dentro de las estructuras rituales de la Misa (Nuevo Adviento, "La presencia real de Cristo en la Eucaristía", IV), y en consecuencia

siguen siendo

transmitido dentro de los rituales de ruptura, independientemente de si estos rituales permanecen en su totalidad como partes separadas de la Misa, o si en un grado u otro han asimilado elementos estructurales de cualquier sistema ritual anterior.

2. La jerarquía de la Iglesia católica sigue ejerciendo la regulación doctrinal manteniendo un estricto control sobre el ritual central del sistema ritual (la misa) y el principal medio discursivo que contiene: el sermón (Nuevo Adviento, "Doctrina cristiana", "Foro eclesiástico", "Liturgia de la misa" y "Canon de la misa").

La Misa, siendo el ritual central del catolicismo, sirve como generador de información para todos los demás rituales dentro del sistema porque, en un sentido literal, comparten el mismo cuerpo. Como tal, quedará claro que cada ritual dentro del sistema ritual católico de Andalucía es, al final, un ritual de la Sagrada Comunión, en diferentes grados de relación entre experiencia y simbolismo.

Las tres modalidades de la Misa

La Misa, según la doctrina de la Iglesia descrita en la *Enciclopedia Católica* (Nuevo Adviento), tiene tres interpretaciones a través de las cuales se puede entender la comunión:

- **Sacramental/Misterio:** Misterio de la transubstanciación y comunión con Dios por el Espíritu Santo (expresado en el rito de la Santa Cena).
- **Sacrificio:** Expiación ritual, llamada a la conciencia, reconocimiento del sacrificio, dolor, penitencia, rogativa.

- **Celebración:** Resurrección, Domingo de Pascua, triunfo de la vida sobre la muerte, intercesión, rogativa (expresada a través de la música y la danza).

Estos tres enfoques, o interpretaciones, pueden verse como correspondientes a los tres "estados de ánimo" emocionales rituales básicos dentro del Sistema Ritual Católico Andaluz:

- **De Gloria:** Rituales devocionales, celebratorios y alegres, "de Gloria" trasladados a María como "Hija, madre y esposa" de Cristo (Clark 1981, 109). Bendiciones, generosidad de Dios en la tierra, renovación y afirmación de la vida, también rogativa como intercesión; las romerías son rituales de glorificación.
- **De Penitente:** Pasional/penitente, purgativo, doloroso; rituales procesionales de Semana Santa.
- **De Mysterium (Corpus Christi):** Contemplativo/milagroso, misterio, meditativo: las procesiones del Corpus Christi, la adoración del sacramento, la peregrinación solitaria o interior, la búsqueda.

Tras profundizar en la práctica de estos rituales, se hace evidente que los tres "modos" no están en absoluto herméticamente sellados, sino que se interpenetran entre sí, de forma parecida a cuando se reordenan los mismos tonos en una escala; aunque enfatizen diferentes conjuntos de relaciones, no dejan de ser el mismo grupo de tonos.

Glorificar el misterio da lugar a la conciencia de uno mismo y de sus circunstancias en relación con el misterio. El penitente puede glorificar a través de la penitencia y la empatía, del mismo modo que el glorificador puede encontrarse cara a cara con sus propias limitaciones y las implicaciones de sus propias acciones a la luz del glorificado. El que contempla el misterio puede experimentar muchas realizaciones emocionales. He aquí un ejemplo de la circularidad que puede producirse fácilmente sea cual sea la modalidad con la que se inicie el conjunto de

relaciones. El "gozoso dolor" es una frase común utilizada para describir la Pasión.

Del mismo modo, una frase habitual en la lírica andaluza es

"*Alegre canto mis penas*", o "Alegre canto mis penas".

Mi intención aquí no es ni promover ni criticar la doctrina católica en un sentido u otro, sino simplemente sugerir, desde el principio, que las modalidades emocionales pueden ser vistas como relacionadas también con procesos intelectuales y que las modalidades emocionales no están herméticamente selladas y son lineales, sino que fluyen unas en otras porque en realidad son el mismo fenómeno, el misterio de la pasión, refractado a través de diferentes expresiones experienciales. Estas expresiones tienen su análogo en el ritual de la romería del Rocío en relación con los otros modos rituales procesionales de la Semana Santa y el Corpus Christi.

Estas categorías básicas especializadas de organización se han desarrollado en Andalucía específicamente para cultivar estas modalidades rituales³⁴ :

Las Cofradías son hermandades especializadas en las procesiones rituales *penitentes* de la Pasión cristiana que se realizan durante la Semana Santa (Burgos 1977).

Las Hermandades se especializan en los rituales *de Gloria* que consisten principalmente en romerías y otras prácticas devocionales a santos específicos o, como en la mayoría de los casos (especialmente romerías), a la Virgen María. (De hecho, todas las romerías de Andalucía son marianas y, como veremos, la mayoría de las peregrinaciones de Europa occidental también lo son. Incluso la famosa romería de Santiago de Compostela es en realidad una romería mariana [Moreno 1974]).

El sacerdocio sigue manteniendo el control de las procesiones de misterio del Corpus Christi, así como de todos los ritos sacramentales, como la Primera Comunión, los bautizos, las bodas, los funerales, etc. (Brooks 1988, capítulo 2).

En Andalucía, de las tres modalidades básicas que rodean el ritual de la Misa, sólo las procesiones del Corpus Christi y su modalidad de misterio e iniciación permanecen enteramente en manos de los sacerdotes y de la Iglesia propiamente dicha. Las dos modalidades restantes, de Gloria y Penitente, que corresponden respectivamente a los aspectos celebrativo y penitencial de la Misa, se han desvinculado de la Iglesia propiamente dicha, para ser asumidas por organizaciones laicas. Estos rituales se realizan fuera de la Iglesia. Sin embargo, existe un sistema de regulación por el que el sacerdocio mantiene un control laxo de los rituales.

Esto se hace a través de la intercesión de un sacerdote local que se convierte en el *conciliario* de una o más cofradías y/o Hermandades (Burgos 1974, 38). El padre Enrique es párroco de la iglesia de San Pedro y *San Pablo* de Granada. Sus funciones, como conciliario de la Hermandad del Rocío de Granada, son velar para que los rituales no se aparten de la doctrina de la Iglesia. Normalmente, como en el caso del Padre Enrique, los conciliarios pasan a formar parte de las hermandades; sin embargo, no siempre es así. Naturalmente, interviene una gran dosis de juicio subjetivo y, con el tiempo, han surgido debates y controversias (véase el Apéndice A).

La modalidad penitencial, llevada a cabo por las cofradías, se circunscribe a la Semana Santa del calendario eclesiástico, aunque las actividades en torno a los preparativos de las procesiones devocionales pueden prolongarse durante todo el año. Es importante destacar que las cofradías y Hermandades se convierten en organizaciones comunitarias que tienen funciones durante todo el año (Llorden y Suvirón 1969; Gonzales 2000; Briones Gómez 1999).

Asimismo, la modalidad de Gloria, llevada a cabo por las Hermandades y

caracterizada por las procesiones locales y por las romerías, también está relacionada con la Iglesia

calendario (Burgos 1974). Esto se debe a que a cada santo o Virgen devocional se le asigna un día de fiesta o celebración particular. Esto crea un ciclo de actividades rituales que está en constante movimiento a lo largo del año católico (Nuevo Adviento, "Calendario Cristiano" y "Reforma del Calendario"). Además, los preparativos y las prácticas menores también pueden continuar durante todo el año, como se pondrá de manifiesto en las actividades generadas en torno a la romería de la Virgen del Rocío.

Antiguamente, las procesiones de la Rogación se celebraban como parte de la Misa. Es decir, comenzaban en la iglesia, dirigidas por los sacerdotes, y luego salían a la ciudad, al pueblo o incluso al campo, para santificar y/o buscar protección contra el hambre, las invasiones enemigas, etc. (Nuevo Adviento, "Días de Rogación"). Este tipo de procesiones ya casi no se celebran como parte de una misa, pero en muchas partes del mundo católico los laicos las han adoptado como parte de las ceremonias en torno a los santos patronos y las vírgenes. Como veremos con El Rocío, el elemento de rogativa desempeña un papel relativamente destacado dentro de lo que es predominantemente un ritual de glorificación (Taillefert 1996; Flores Cala 2005).

Podríamos decir que la mayor parte de los elementos de rogativa de la misa han sido asumidos en realidad por los laicos en forma de rituales de glorificación mediante la celebración de los santos y las prácticas de devoción a la Virgen. Al glorificarlos, los rituales solicitan al mismo tiempo su ayuda (intercesión) en el mundo de los hombres y de la naturaleza. Esto queda meridianamente claro en los *traslados periódicos* de la Virgen del Rocío por la aldea de Almonte a los que se hizo referencia en los antecedentes históricos de El Rocío expuestos en este trabajo (Flores Cala 2005).

Análisis semiótico: Observaciones estructurales generales

La misa está coreografiada de principio a fin, incluso podría decirse que microcoreografiada.³⁵ Cada movimiento, cada paso del sacerdote está programado. Su vestimenta, incluso cómo se la pone antes de decir misa, es un guión. Cada gesto, cada movimiento, es simbólico. Cada acto está escrito hasta el último detalle, y no se deja nada a la improvisación. La participación de los fieles, por limitada que sea, también está coreografiada hasta el más mínimo detalle: cuándo ponerse de pie, cuándo hacer la genuflexión, cuándo arrodillarse, cuándo y qué decir en respuesta a una declaración del sacerdote, qué cantar y cuándo cantarlo, etc.

La siguiente característica general de la Misa tampoco es tan obvia a primera vista, pero no deja de ser un corolario básico del ritual altamente guionizado, y es que la Misa se celebra de principio a fin independientemente de cómo se sienta cada uno y sólo se ralentiza o acelera en función del número de personas que comulgan y de la duración del sermón (en la Misa actual, el tiempo total asignado al ritual es de aproximadamente 1 hora y media). Independientemente del estado fenomenológico de los practicantes, el ritual se lleva a cabo de principio a fin y se concluye según el guión. Independientemente de que se alcance o no un determinado estado mental, intelectual o emocional, o incluso un determinado estado físico, como el agotamiento o la relajación, el ritual continúa de principio a fin y entonces se considera *terminado*. El trabajo está hecho.

"La Misa ha terminado, id en paz" son las últimas palabras del sacerdote para la liturgia oficial. Lo que esto sugiere es que lo más importante de la Misa es que se celebre. Los resultados inmediatos que el ritual pueda o no tener sobre la

congregación y los sacerdotes son secundarios, siempre y cuando la Misa se celebre de acuerdo con las normas establecidas.

el guión. Una consecuencia de este hecho es que el "riesgo de fracaso" de este tipo de ritual es escaso o nulo. El fracaso, en este sentido, sólo se produciría si el ritual se interrumpiera y no llegara a su conclusión. Sin embargo, cualquier fenomenología específica por parte de los participantes no se consideraría un objetivo inmediato. Por tanto, la misa es un "éxito" siempre que se celebre.

El siguiente componente ritual llamativo es el control definitivo de la misa por parte de los sacerdotes. Incluso las procesiones de entrada y salida son dirigidas por los sacerdotes y sus ayudantes, con la participación de un reducido número de laicos, y esta separación entre sacerdotes y fieles se mantiene durante toda la misa. A menudo hay incluso una barandilla baja entre la zona del altar, donde se realiza el ritual, y la congregación, una construcción física para enfatizar esta demarcación ritual entre el espacio más sagrado controlado por los sacerdotes y el resto de la iglesia, donde los laicos siguen las actividades de los sacerdotes. (Esta característica arquitectónica, y sus implicaciones, adquiere importancia al hablar de la *Salida* de la Virgen en El Rocío).

Además, todo el ritual es dirigido casi en su totalidad por los sacerdotes, con escasa intervención o ayuda de la congregación. **La congregación**, en su mayor parte, participa en la Misa como espectadores de una representación, una representación de la que conocen íntimamente el guión, pero en la que su participación es limitada y totalmente controlada.

La observación obvia respecto a las procesiones *dentro de* la Misa es que no existen. Hay, como se acaba de mencionar, una breve procesión de entrada encabezada por los sacerdotes y el personal auxiliar y una procesión de salida que es básicamente la misma, sólo que a la inversa. De nuevo, los laicos observan sentados

o de pie la procesión de salida.

Esta observación estructural en sí misma parece insignificante hasta que se contrasta con las procesiones rituales que se realizan *fuera* de la Misa, y es especialmente significativa cuando nos damos cuenta de que lo que ahora se realiza *fuera* del ritual de la Misa se realizó una vez como *parte* de la Misa (como se discutirá más adelante).

Lo que queda como "vestigios" de estas antiguas prácticas rituales dentro de la Misa son gestos ritualizados momentáneos dentro de la coreografía de la Misa que se correlacionan con las tres interpretaciones de la Misa: la celebrativa, la penitencial y la presentación del misterio. Lo que es pertinente por el momento es el hecho de que estos gestos (el arrodillarse y golpearse el corazón durante la recitación de la liturgia "per mea culpa", por ejemplo), junto con el canto congregacional (si se produce), ofrecen breves instantes en los que la congregación tiene la oportunidad de forjar signos desde dentro. Con esto quiero decir que la congregación asume un papel físico y activo en la autoexpresión, aunque esté estrictamente dirigida por el guión y los sacerdotes. El resultado, visto desde el punto de vista de un espectador, es que la congregación funciona como "forjadores" de signos, es decir, crean signos potenciales de su propio estado interior a través de la actividad. Estos signos tienden a tener un componente mucho más elevado dentro del ámbito de la categoría pierceana de Primeridad y Segundidad; las relaciones entre su actividad (como signo forjado exteriormente) y su intención (como objeto interior) son mucho menos arbitrarias y más directas. No es que estas actividades carezcan de contenido simbólico, obviamente el hecho de que estén en gran medida escritas indica que sí lo tienen. Se trata simplemente de que, a través del acto de la representación, la relación del simbolismo del acto es mucho más concreta que cuando la congregación sólo

procesa las actividades simbólicas de los sacerdotes. Es una cuestión de grado, no de diferencias absolutas, grados de

fuerza y proporción, y las implicaciones de estas relaciones se irán aclarando a medida que avance el análisis.

Flujo semiótico: La relación entre la forja y la lectura de los signos

Se puede hacer una afirmación obvia y general basándose simplemente en lo que se ha observado hasta ahora: Los sacerdotes portan signos en forma de utensilios rituales y vestimentas simbólicas, y forjan signos, a modo de gestos y discursos. Su papel es activo en la producción de signos. Los fieles, en cambio, no llevan signos y crean muy pocos. Se dedican principalmente a leer y procesar los signos forjados por el sacerdocio, ya sea directa o indirectamente (lo que incluiría la lectura de los signos presentados en la arquitectura, la iconografía circundante y los signos musicales si los interpreta un coro).

El flujo semiótico, es decir, el intercambio de información, procede abrumadoramente de los sacerdotes y se dirige a la congregación. La congregación lee y procesa los signos que forjan o portan los sacerdotes. Qué tipo de signos se procesan, en función de su categoría, y en qué proporciones relativas de categoría a categoría son dominantes, es un factor importante a la hora de intentar llegar a algún tipo de fenomenología ritual general.

La mayoría de los signos que se procesan en la misa se sitúan en el nivel de la categoría peirceana de Terceridad, una operación en la que el intelecto desempeña un papel dominante y a través de la cual el lector de signos debe tener los conocimientos adquiridos para comprometerse o llegar a la comprensión del signo (Van Baest 1995, 22; Turino 1988, 3).

Los signos dominantes en esta categoría son discursivos, es decir, son

se caracteriza por una relación signo/objeto (S/O) que es arbitraria por naturaleza y debe aprenderse a través de convenciones sociales. Dado que la relación S/O es arbitraria, siempre existe la posibilidad de que se establezcan nuevas asociaciones, una posibilidad que puede estimular, o simplemente dar lugar, a lo que Pierce denominó una "semiosis interminable" en lugar de un "interpretante final" o intencional (Turino 1988, 2-3; Copley 1997, 24-26). La semiosis sin fin es un potencial a menudo expresado como "soñar despierto". Sin embargo, este potencial de los signos arbitrarios de la Terceridad es un aspecto latente pero importante de la flexibilidad y el poder de su inherente relación arbitraria entre signo y objeto.

Dado que cualquier respuesta externa de la congregación que pudiera constituir una expresión personal propia está estrechamente limitada por la coreografía ritual, cualquier reflexión intelectual que pudiera resultar del procesamiento de los signos de la Terceridad se llevaría a cabo internamente. Este es el primer indicio de lo que podría caracterizar una posible fenomenología general de la Misa por parte de la congregación: una contemplación interiormente dirigida en relación con *el significado*. La primera tarea obvia de la congregación (aparte de la tarea primaria de asistir al ritual de principio a fin) es interpretativa. Será obvio para el lector, a través de lo que se presentó en la Parte I, y a través de lo que seguirá en los Capítulos 9 y 10, que cualquier movimiento hacia la interpretación es específicamente evitado en El Rocío. Este punto por sí solo es una distinción crítica entre estos dos rituales a pesar de su profunda interrelación dentro del catolicismo andaluz.

La cruz

El símbolo de la cruz es antiguo y está muy extendido. En el caso concreto de la fe cristiana, representa la pasión de Cristo, que a su vez es un misterio relativo a la relación entre el espíritu y la materia en forma de relación entre lo divino y lo humano (Dupré 2002; Ferguson 1954). Ni que decir tiene que su meditación no tiene límites, e incluso en el contexto específico cristiano es, y ha sido, objeto de toda una vida de contemplación.

Que el potencial del símbolo excede la atención de una hora y media que se le presta en el ritual de la misa debería ser obvio. Pero la acumulación a lo largo de la vida de una elaborada atención ritual, por breve que sea, no puede descartarse, aunque su impacto fenomenológico pueda parecer mínimo en un momento determinado. No obstante, la búsqueda, en un grado más profundo, del significado del símbolo tendría que llevar al contemplador fuera de los confines estructurales de la Misa.

La búsqueda de lo simbolizado en la Misa ha tenido muchas manifestaciones históricas. La peregrinación a Jerusalén se tomaba como una forma de recorrer "el camino de la Cruz", que a veces consistía en seguir el camino real hacia la crucifixión y marcar las distintas estaciones a lo largo del camino (Enciclopedia Nuevo Adviento, "Camino de la Cruz") y en algunos casos el símbolo se tomaba como una búsqueda literal de la "Verdadera Cruz" (Nuevo Adviento, "La Verdadera Cruz", III). Una metáfora común para llevar una vida cristiana más profunda es "tomar la cruz" y, por supuesto, el símbolo de las Cruzadas, en sí mismas una peregrinación militante que comenzó como un acto militar para proteger las peregrinaciones a Jerusalén, era la cruz blasonada roja.

Ya sea en busca de una experiencia religiosa más profunda catalizada por la

Ya sea en el encuentro con el símbolo o en la contemplación de su significado, las estructuras rituales de la misa se ven superadas por el contenido simbólico. Este desplazamiento entre lo que se simboliza y lo que se puede esperar razonablemente que se realice en el momento lleva al individuo a ir, al menos mentalmente, y con el tiempo quizá físicamente, más allá de las estructuras rituales de la Misa.

Hostia y cáliz

La hostia y el cáliz, como vehículos de la transustanciación, también han adquirido vida simbólica propia. La hostia, en forma del término poético "pan de vida", ha sido una metáfora literaria cristiana habitual. El cáliz, sin embargo, ha tenido una evolución literaria mucho más sustancial en la forma del ciclo de mitos relacionados con la "Búsqueda del Santo Grial", que comenzó con la obra de Thomas Mallory en el siglo XV basada en obras muy anteriores y ha seguido creciendo hasta nuestros días (Weston 1957; Campbell [1949] 1973).

Sólo en el campo de los estudios rituales y de la mitología comparada, los mitos han tenido una extensa vida. Lo importante de estas manifestaciones relacionadas con los símbolos de la cruz, el pan y el cáliz son los hilos comunes de la peregrinación, la búsqueda e incluso, como se dilucidará más adelante, la procesión, que han conducido directamente a expresiones rituales y vivenciales mucho más allá de lo literario o lo intelectual.

Misterio de la transustanciación

Cuando el sacerdote levanta la hostia (una oblea de pan) ante la congregación, se ha convertido en el "cuerpo de Cristo", y cuando se levanta el cáliz, se ha convertido en la "sangre de Cristo". Se dice que la transformación se ha producido por el milagro de la transustanciación (Nuevo Adviento, "La presencia real de Cristo en la Eucaristía", V). El milagro se produce por obra del Espíritu Santo (el tercer aspecto de la Santísima Trinidad católica: Padre, Hijo y Espíritu Santo). En el acto de la Sagrada Comunión que sigue, los fieles -los iniciados en la Primera Comunión y los que se han preparado suficientemente según las condiciones doctrinales- se acercan al altar y reciben del sacerdote (o del asistente) una hostia consagrada.

La doctrina de la Iglesia es tan clara sobre la transustanciación como sobre el acto de la Sagrada Comunión: La experiencia, o incluso la comprensión, de cualquiera de los dos no es inducida por el ritual de la Misa. Esta afirmación significa que la experiencia de comunión con lo divino, al recibir la Sagrada Comunión, no es resultado de la manipulación ritual. La experiencia no puede ser inducida.

La Enciclopedia Católica en línea (Nuevo Adviento) describe la experiencia de la siguiente manera: "Aquí el acto de beber no es evidentemente ni la causa ni la *conditio sine qua non* para la presencia de la sangre de Cristo" (ibid., "The Real Presence of Christ in the Eucharist," IV)....Cuando la Eucaristía es recibida por una persona capaz ciertamente de los frutos pero que carece de alguna disposición para que no se produzcan los efectos...de una recepción sacramental y espiritual, es decir, por aquellos que están en estado de gracia y tienen las disposiciones necesarias (ibid.,

"Holy Communion," I).

No es mi intención analizar la doctrina católica. Lo único que quiero decir es que un análisis semiótico es congruente con lo que afirman los propios practicantes: no existe ningún potencial dentro de las propias estructuras rituales para inducir la transubstanciación, ni su comprensión ni su experiencia. Es un milagro continuo como acto de gracia y no un resultado obligado por el ritual.

Mito/ritual: Santa Cena/sermón

¿Y la Santa Cena? ¿Puede descartarse como un acto simbólico y no como una experiencia? La doctrina de la Iglesia, como ya se ha dicho, deja claro que la experiencia de la Sagrada Comunión es un potencial y no una certeza. Si identificamos la *comuni3n con lo divino* con la activaci3n de la mente mística, tal como se describe en el estructuralismo biogenético, se llegaría a la conclusi3n de que el acto es en gran medida, para la mayoría de las personas la mayor parte del tiempo, un acto simbólico de gran importancia.

Una vez más, sin embargo, mi prop3sito no es discutir cuestiones de fe. Como analista de rituales sólo necesito señalar si la comuni3n divina (interpretada a los efectos de este trabajo como una activaci3n plena de la mente mística) es considerada por los practicantes como un producto de las estructuras rituales de la Misa o como algo potencial, un potencial cuyo factor determinante, la gracia, se encuentra fuera del ritual. Desde ese punto de vista, no hay necesidad de buscar una correlaci3n fenomenológica entre las estructuras rituales y la experiencia de la Sagrada Comuni3n más allá de la obvia serenidad contemplativa que caracteriza la modalidad emocional de la Misa cat3lica como "misterio".

El sermón

La Misa se encuentra en un equilibrio entre un misterio que desafía la explicación racional y un intento de penetrar en su misterio mediante la exégesis racional. Aunque *potencialmente la Misa* es un ritual en el que el misterio puede ser experimentado, en la medida en que *no* es experimentado debe ser explicado. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, por su propia existencia como misterio, la Sagrada Comunión *se resiste a la explicación*. Este hecho es plenamente congruente con lo que los practicantes dicen sobre el misterio del milagro de la Sagrada Comunión: que es, en primer lugar, un misterio cuya experiencia no puede ser inducida a través de la manipulación ritual. La experiencia de la transubstanciación se considera un acto de gracia, como ya se ha dicho, cuya comprensión nunca puede explicarse plenamente.

Como explica la *Nueva Enciclopedia Católica Adventista*, "La existencia de misterios teológicos es una doctrina de fe católica definida por el Concilio Vaticano, que declara: 'Si alguno dijere que en la Divina Revelación no se contienen misterios propiamente dichos (*vera et proprie dicta mysteria*), sino que por medio de la razón rectamente desarrollada (*per rationem rite excultam*) todos los dogmas de la fe pueden ser comprendidos y demostrados a partir de principios naturales: sea anatema'" (Nuevo Advenimiento, "Misterio").

Presentar la tensión entre el misterio (como potencialmente experimentado en la Sagrada Comunión) e intentar su explicación y significado a través del sermón (en la medida en que la experiencia no ha sido alcanzada) constituye el trabajo ritual central de la Misa, un alto grado de simbolización y desplazamiento experiencial.

Análisis semiótico

La Misa conduce constantemente al practicante ritual a un viaje *interior fuera* de la Misa, fuera del momento presente, precisamente en la medida en que la experiencia simbolizada *no* se experimenta y sus contenidos son objetos no presentes: el significado de la cruz, la experiencia de la Sagrada Comunión, el significado de las doctrinas de la Iglesia, etcétera. La relación ritual entre símbolo y objeto dentro de la Misa refleja un proceso que en sí mismo sugiere una paradoja continua que opera dentro de los fundamentos estructurales: Aunque el contenido simbólico ha permanecido altamente abstracto, las estructuras rituales han *disminuido su* potencial para traer cualquier objeto abstracto a la experiencia ritual, y consecuentemente el ritual se vuelve progresivamente incapaz de salvar los desplazamientos S/O que han ido *aumentando* con el tiempo. *El desplazamiento semiótico, por tanto, supera cada vez más el potencial estructural del ritual para traer el S/O a la relación directa como experiencia*, y este desplazamiento de la experiencia a favor de una mayor simbolización ha seguido aumentando a lo largo de los siglos.

En este punto, cualquier intento de describir una fenomenología de la misa resulta problemático. La simbolización de los signos conduce a respuestas individuales. La capacidad de comprender lo que se simboliza es el trabajo de toda una vida, y la congregación está formada por todas las personas que pueden hacerlo, desde los niños hasta los miembros más ancianos de la comunidad. Nos quedamos con la observación de Evans-Pritchard: que la principal importancia de un ritual es que se lleve a cabo, incluso si no es entendido por muchos de los presentes o incluso si no hay una comprensión general única del ritual en absoluto (1974, 208). El ritual

debe realizarse, el contenido simbólico debe difundirse, mientras que el

La atención de los fieles oscila entre la atención extasiada, la contemplación interior, la distracción e incluso la indiferencia.

Sin embargo, en los capítulos 12 y 13 sostendré que esto sólo es cierto para ciertos tipos de rituales, pero no para todos los rituales. Llamo a estos tipos de rituales, *rituales simbólicos* (en contraposición a *los rituales experienciales*) y estoy argumentando aquí, y seguiré argumentando a lo largo, que la Misa es un ejemplo de un ritual predominantemente simbólico en relación con otros rituales más experienciales dentro del mismo sistema, es decir, la romería de El Rocío.

Incumplimiento del orden social/religioso

Lo que posibilita la "semiosis infinita" es la propia abstracción manifestada en una relación S/O de desplazamiento indefinido. El nivel de concentración y compromiso corporal puede variar desde la entrada de un monje meditabundo hasta la curiosidad de un niño que mira por encima de la cabeza del sacerdote para ver por primera vez el símbolo de la pared.

Llamo aquí la atención sobre la huella por defecto a través de las categorías del ser que conlleva toda aprehensión del signo. El intérprete está presente en la misa, y ahora estoy considerando lo que la congregación debe experimentar a un nivel u otro, como resultado directo de su presencia física en la misa, independientemente del estado fenomenológico en el que se encuentren.

La tabla siguiente muestra los órdenes de la experiencia por defecto: lo que está presente como huella en la Primeridad peirceana en relación con lo que está simbolizado en la Segundidad y la Terceridad.

El edificio de la Iglesia y sus símbolos (entorno operativo)

Sagrada Comunión (como acto ritual	)	Sermón(como
acto		ritual) Oblea, cáliz,
gesto		Discurso, gesto
El acto de recibir/ingestión de lo sagrado		Escucharla doctrina
Sacerdote(como autoridad)		Sacerdote (como
autoridad)		
Jerarquía eclesiástica (como autoridad	)	Jerarquía
eclesiástica(como autoridad)		Relaciones sociales/hierarquía
		Relaciones sociales/hierarquía
Interpretación del acto		Comprensión del concepto presentado
Experiencia del Espíritu		Plena comprensión de la fe católica

Incluso si una persona no entendiera la lengua o la religión, la jerarquía de percepciones anterior sería inconfundible, y la probabilidad de su interpretación correcta disminuiría a medida que la lista descendiera. En otras palabras, si los signos de la Terceridad, el medio del discurso, se volvieran inoperantes por falta de socialización cultural específica, la persona sería capaz, no obstante, de extraer ciertas conclusiones obvias de la propia experiencia ritual. Es una situación similar en la que se encontraría un niño. Si adoptamos un enfoque más durkheimiano, o sociológico, podríamos concluir que la persona percibiría de hecho los verdaderos elementos esenciales del ritual precisamente porque no se distraería con el revestimiento religioso (Durkheim 1912; Bell 1997, 24). La música y la estética simplemente contribuirían al refuerzo "efervescente" (Durkheim 1912, 258) de esa realidad, y esa

realidad sería la celebración inconsciente del orden social.

Por otra parte, este enfoque analítico, que sigue siendo utilizado como principio básico por

muchos analistas rituales de Andalucía (Aguilera 1978; Briones Gómez 1996; Mitchell 1990) implica una identidad completa entre el orden social y el orden religioso. Pero este principio básico no sólo supone que la experiencia religiosa es una máscara para la experiencia social, sino que también supone que la gente misma no puede distinguir entre una experiencia religiosa y una experiencia social, o entre el orden social y el orden religioso, una suposición que ha sido contradicha una y otra vez históricamente y que no tiene ejemplo en ninguna situación actual que yo haya conocido. Ciertamente, la historia reciente de España, más concretamente la guerra civil (1936-1939), demuestra claramente que el pueblo español era perfectamente capaz de hacer distinciones entre autoridad social y autoridad religiosa, experiencia religiosa y experiencia social. Los españoles católicos, que todavía eran la inmensa mayoría de la población en aquella época, lucharon en ambos bandos de la guerra civil (Fraser 1979; Collier 1987, 1-3).

Pero para el practicante religioso, ese análisis pasaría por alto los elementos esenciales de la experiencia religiosa y sólo llamaría la atención sobre los elementos secundarios: las implicaciones sociales de las estructuras rituales, implicaciones que son obvias y ningún secreto para los propios practicantes rituales, y no sólo la visión exclusiva del sociólogo.

Sólo ignorando la fenomenología de la experiencia religiosa se puede hacer la confusión del orden social y la experiencia religiosa. Sin embargo, es la propia incoherencia de la fenomenología religiosa dentro del ritual simbólico lo que hace plausible esa confusión en primer lugar. Lo que esta teoría de la experiencia ritual por defecto revelará es que la experiencia a la que un ritual recurre por defecto para

se convierte en su fenomenología predominante. La función sociológica por defecto de la Misa, vista como una función dentro del proceso ritual completo, demuestra ser un nexo importante. Como sugiere el gráfico anterior, es precisamente al orden religioso y al orden social a los que la fenomenología de un ritual altamente simbólico como la Misa puede remitir fácilmente como experiencia general en el momento.

También sugeriré en las siguientes secciones que a medida que el análisis desplaza su atención hacia aquellos rituales de naturaleza más experiencial (proporciones simbólicas más bajas), se producen muchas inversiones estructurales y semióticas. Entre estos cambios se encuentra el creciente protagonismo de la experiencia religiosa como fenomenología ritual predominante, y con la experiencia religiosa, una manifestación correspondiente del concepto de *communitas* de Victor Turner (Turner 1969; 95-165), en la que se hace inequívoca una clara distinción entre la experiencia religiosa y el orden social.

Generar búsqueda como "desbordamiento"

Las relaciones estructurales a fenomenológicas dentro de la Masa deben considerarse en términos de probabilidad, no de certeza. La incertidumbre aumenta con el individuo concreto en un momento dado, mientras que la certeza aumenta mediante la observación del grupo a lo largo del tiempo. Lo que quiero decir con esto es que es difícil predecir qué experiencia puede estar experimentando un individuo concreto en un momento dado, especialmente en las condiciones que presenta la Masa. Puesto que las relaciones S/O predominantes entre los símbolos de la ceremonia y sus significados potenciales son en su mayoría signos arbitrarios de

Terceridad (como he venido argumentando).

Teniendo en cuenta el modelo semiótico de Pierce y nuestras propias experiencias comunes, todos podemos

experimentar el hecho de que, con el potencial de "semiosis infinita", no hay límites a lo que puede estar ocurriendo en la mente de cualquier miembro de una congregación en un momento dado. Sin embargo, con el tiempo, cuando se tienen en cuenta grandes números, podemos llegar tentativamente, a través de la observación, la participación y la reflexión, a ciertas predicciones. Lo que podemos decir de la misa, considerando su potencial semiótico (las categorías de signos predominantes y las actividades guionizadas de la congregación) es que existe una incoherencia fenomenológica general que se impone al orden social *en general*. Es decir, en lugar de una experiencia común entre la congregación en relación con el significado de la misa, se comparte la experiencia del entorno social.

Sin embargo, si comparamos la enorme cantidad de energía, dedicación y entusiasmo que conlleva la realización de las procesiones de Semana Santa y las romerías de Analucía por parte de las personas que las llevan a cabo, con la *aparente* fenomenología incoherente de la Misa, podríamos preguntarnos si la Misa sigue siendo un ritual vital dentro del sistema ritual anadaluz. Pero eso sería engañoso. El "trabajo" estimulado por lo que la Misa presenta a la congregación, a través de la simbolización de la transubstanciación y su exégesis en el sermón, no puede subestimarse. *Lo que se simboliza en la Misa excede con mucho las estructuras rituales de la Misa para realizarse en el momento: Esto no es un defecto de la Misa; es su potencia.*

En su nivel más fundamental, el misterio de la transubstanciación dentro de la Misa concierne a las relaciones entre el espíritu (la conciencia en cierta capacidad) y la materia; el significado de la vida y la muerte; y por qué, a la luz de esa relación, los humanos

moralidad tiene consecuencias reales. Llegar, dentro de un ritual, a cualquier grado de comprensión respecto a estos misterios, ya sea una vez a la semana o todos los días, podría llevar toda una vida y aún así podría no tener ningún resultado apreciable. Para llegar a cualquier nivel de comprensión, a cualquier "significado", detrás de la Misa, el individuo debe continuar el trabajo fuera de los confines rituales de la Misa. La Misa presenta un misterio, pero no lo resuelve, al menos no de un modo inmediatamente aparente o accesible para los practicantes. Pero éste es su gran poder. Asegura a la congregación que existe una solución, si tan sólo pudieran comprenderla, si tan sólo pudieran experimentarla, si tan sólo persiguieran el misterio con suficiente determinación y fe.

Charles Laughlin, en *Brain, Symbol & Experience* (1990), discute cómo un signo puede engendrar una respuesta dentro de un lector de signos que puede hacer que el lector de signos busque activamente su objeto en el entorno (véase "penetración simbólica" en Laughlin, McManus y d'Aquili 1990, 185-195). Es esta "búsqueda" (quest) que resulta de, primero, la formulación de un objeto imaginado dentro del "modelo representacional interno" (145) y luego procede a buscarlo dentro del entorno operativo, lo que constituye el quid de esta discusión.

En el caso del ritual (y Laughlin deja claro que el ritual es un componente central de su argumento), el ritual se convierte en el "entorno operativo" creado por el ser humano que engendra la búsqueda como resultado de un encuentro con el símbolo. Este modelo, a primera vista, parece apoyar la versión eliadeana del "eterno retorno" (Eliade 1991), un estado fenomenológico que resulta del encuentro con lo sagrado a través del mito o el símbolo. Sin embargo, Laughlin, en el capítulo dedicado al procesamiento simbólico, dice: "...estimulado por acontecimientos en el

entorno operativo. En

En este último caso, es muy posible que exista un componente motor en la adquisición del objeto satisfactorio. En otras palabras, el individuo puede ir en busca del objeto deseado (Powers 1973, Arbib 1972). En este caso diríamos que el símbolo ha 'cumplido' su significado" (tutorial en línea de Laughlin 2006).

Sin embargo, sostengo que es un error pensar que la experiencia religiosa puede entonces derivarse únicamente del encuentro simbólico, y esto es lo que Laughlin parece estar planteando. Si el cumplimiento del significado del símbolo da lugar a la búsqueda, la realización de su significado no reside en un encuentro semiológico, sino en la búsqueda física de la experiencia, que puede o no llegar a buen puerto.

El fracaso, como nos presentan las leyendas del Grial, es tan probable como el éxito. Lo interesante son los símbolos presentados en la misa, cuyas funciones acaban por "cumplirse" al engendrar una búsqueda, un movimiento físico en el entorno.

El trabajo de William A. Christian Jr. afirma de forma convincente, basándose en el análisis estadístico de registros rurales y urbanos de la España del siglo XVI, que la religiosidad se distribuye por igual en todos los estratos sociales. No parece existir un corolario entre educación, riqueza u ocupación con la sugestibilidad religiosa (Christian 1981). Si este es el caso, dos implicaciones son particularmente relevantes para esta sección.

En primer lugar, explica por qué, entre las muchas personas (aunque obviamente no todas) que se sienten estimuladas a perseguir lo que simbólicamente se representa en la Misa, no hay puntos comunes sociales compartidos. Lo que se me hizo evidente en el Rocío -y lo que han señalado muchos escritores (Trujillo Priego 1995; Muñoz y Pabón 1991; Rengel, Gelan y Gómez 1995; Murphy 1994)- es que los

rocieros están distribuidos por igual entre los estratos sociales. Si la búsqueda de la experiencia religiosa no está condicionada por

posicionamiento social, entonces los argumentos a favor y en contra de que *la communitas* sea un fenómeno real entre los peregrinos se implican a favor de la conocida postura de Victor Turner de que las peregrinaciones se caracterizan por la *communitas* ([1978] 1995, 252-255).

Mi propuesta provisional de por qué el ritual simbólico puede engendrar cierto grado de búsqueda en muchos individuos es que los símbolos y la actividad ritual crean la perturbación que desencadena un potencial que para algunas personas es más dominante que en otras. Si vemos la "periodicidad" -el proceso continuo del sistema nervioso humano que coteja los datos sensoriales con el modelo interiorizado del entorno, tal y como lo describen d'Aquili y Newberg (1999, 87-90)-, entonces la experiencia holística (o la variación de la experiencia religiosa) bien podría estar mucho más cerca de la conciencia básica para algunos individuos que para otros. Con esto quiero decir que, para algunos individuos, cuestionar la naturaleza de su modelo interno del entorno, su experiencia de la realidad, frente a lo que perciben en un momento dado, constituye un componente importante de su personalidad.

La experiencia de la realidad en su conjunto, para algunos individuos, podría estar menos profundamente oscurecida por la diferenciación lineal de la conciencia en la existencia cotidiana diaria. Más sencillamente: Quizá en ciertos individuos la mente mística sea más fácil de estimular porque, para empezar, desempeña un papel más destacado en la conciencia cotidiana. Esto puede estar directamente relacionado, o simplemente ser análogo, a las conclusiones de Judith Becker sobre cómo las personas procesan la estimulación musical; algunas personas simplemente están más predispuestas hacia lo que ella llama "escucha profunda" que otras (Becker 2004, 54).

Propongo un modelo sencillo basado en los principios del estructuralismo

biogenético que explica cómo un símbolo puede engendrar una actividad, pero lo expreso en términos de

en términos de semiótica de la experiencia y la representación y en relación con las diferentes categorías de signos y sus características inherentes, tal como las modeló Peirce. Creo que tanto el estructuralismo biogenético como la semiótica peirceana pueden simplificarse y hacerse más útiles cuando se aplican a la representación ritual que asume la experiencia religiosa (en cualquiera de sus variedades) como punto de partida de cualquier análisis.

El desplazamiento experiencial del conocimiento experiencial directo por un símbolo como la cruz, tiene el potencial de crear en ciertos individuos un deseo, incluso una necesidad, de salvar ese desplazamiento a través de algún tipo de experiencia. Sea cual sea la causa de que los individuos respondan a este tipo de representaciones simbólicas abstractas, es evidente que muchas personas responden a ellas. El estructuralismo biogenético trata de modelar una de las formas en que puede producirse este proceso.

La salida de aquellos individuos que se sienten impulsados a buscar niveles más profundos de la experiencia religiosa no parece reflejar el condicionamiento social y, por lo tanto, surge, desde el principio, como un potencial de *communitas*. Esto en sí mismo sugiere claramente que la experiencia religiosa está enraizada en procesos corporales y es, hasta cierto punto, una función del cuerpo humano. Además, la propia metáfora de un "desbordamiento" debido a la actividad ritual, un desbordamiento más allá de las estructuras rituales, sugiere un parecido, aunque sólo sea como metáfora, con el "desbordamiento" que los defensores de la neurofenomenología (Laughlin, d'Aquili, et al.) afirman que inicia la catarsis de la experiencia de la mente mística. Obsérvese, además, que la escuela del funcionalismo también utilizó el término "brecha" para modelar los procesos rituales como

reacciones a las presiones sociales, y van Gennep lo utilizó para modelar las transiciones de ritual a ritual que implican el cruce de fronteras, o *limens* (van Gennep 1960, 15-25), como relaté en el capítulo 2.

Los límites del ritual de la misa están constituidos por el desplazamiento experiencial que simbolizan (la experiencia religiosa), y de ese modo contribuyen a su propia "ruptura" al apuntar hacia algo que no está presente en el momento y que está más allá de las estructuras rituales dentro de las cuales se presentan los símbolos.

Como veremos en el capítulo 12, de acuerdo con el modelo del estructuralismo biogénico, las dos variaciones estructurales del sistema nervioso humano también pueden operar para romper los límites entre ellas cuando se aborda la experiencia religiosa. Parece existir una especie de paralelismo isomórfico entre un sistema ritual y el sistema nervioso humano que sugiere que ambos participan en un intercambio procesual que se extiende más allá de los límites de cualquier ritual concreto o de cualquier ser humano concreto.

Para resumir el análisis semiótico realizado hasta ahora:

- El alto nivel de desplazamiento experiencial de la Misa se traduce en una elevada relación simbólica entre lo que se simboliza y lo que realmente se experimenta. Esta relación sugiere una función ritual altamente simbólica por parte de la Misa en su relación con el sistema ritual en su conjunto. Pero para determinar si esto es cierto o no, que la Misa funciona con una elevada relación simbólica, es necesario comparar la Misa con los demás rituales del sistema.
- La búsqueda de una experiencia más profunda, por medios que no están del todo claros, parece ser el resultado de la alta proporción simbólica que opera en la misa: Lo que se simboliza supera la capacidad estructural ritual de poner en relación directa el símbolo y la experiencia. La misa parece engendrar actividades que van más allá de su propia celebración.
- El "impulso" de búsqueda hacia una experiencia más profunda se extiende más allá de las fronteras sociales, lo que sugiere que existe una *communitas desde el inicio* de la búsqueda de la experiencia. Conocimiento y experiencia pueden considerarse sinónimos en este contexto. Ambos parecen estar arraigados en el cuerpo y no parecen ser producto del condicionamiento social.
- El proceso de sobrepasar las estructuras rituales de la misa, es decir, individuos o

Los grupos que van más allá de esas estructuras, como un ritual en sí mismo, como es el caso de la romería, parecen tomar la forma de un movimiento hacia la experiencia religiosa que en sí mismo se asemeja a los procesos neurológicos de *alcanzar la* experiencia religiosa, según el modelo presentado por el estructuralismo biogénico. Este cruce de umbrales, o límites, puede verse en términos de una "brecha", y ya vimos que tal proceso se producía en varios niveles en la discusión de la peregrinación procesional en el capítulo 2. La "brecha" neurológica, como metáfora con la que modelar la experiencia religiosa, se analizará con más detalle en el capítulo 12, cuando se estudie más a fondo el estructuralismo biogénico, o su término más general, neurofenomenología.

El trabajo de campo sobre la música y la misa en El Rocío corrobora el análisis semiótico

El siguiente resumen analiza cómo funcionaba la Misa en El Rocío en lo que respecta a la asistencia y al componente musical. Con esta breve exposición espero demostrar dos puntos clave: (1) La Misa es un ritual abstracto relativamente estable que se ve poco afectado por la idiosincrasia local. Asimismo, su función dentro del sistema ritual andalusí general es la misma que su función dentro de la romería: simbólica. (2) Las características de abstracción y resistencia a las circunstancias locales se reflejan en la función musical dentro de la Misa: En primer lugar, la música es incidental.

En segundo lugar, cuando está presente, su función es referencial a las actividades de la Misa; de ese modo funciona simbólicamente dentro de la Misa, del mismo modo que la Misa funciona simbólicamente dentro del sistema ritual.³⁶

Misa en la Catedral (primer día, 2004)

La Misa Catedralicia se celebró en la Catedral de Granada la mañana en que comenzó la peregrinación del Rocío. A esta Misa asistió toda la Hermandad.

Significativamente, fue una de las dos únicas misas de toda la romería del Rocío que tuvo

esta participación total. El Obispo de Granada celebró la Misa, y el coro rociero cantó sevillanas rocieras. Al finalizar la misa, la Hermandad salió de la catedral en procesión encabezada por el Tamborilero.

Con el tiempo descubrí que no todo el mundo asistía a misa todos los días de la peregrinación, a pesar de que se celebraba a diario. ¿Qué hacía que la misa de despedida fuera tan compulsiva mientras que las misas a lo largo de la ruta e incluso en la Aldea eran aparentemente opcionales?

Misa por el camino (tercer día)

Fue en el pueblo de Coria donde me di cuenta por primera vez de que se daba misa en el Camino del Rocío. Fue interesante ver una misa a la que asistían hombres a caballo al aire libre, y tal vez fueron los caballos los que atrajeron mi atención hacia el campo central del camping aquella mañana temprano.

En los días siguientes me propuse contar el número de asistentes a misa. Continué haciéndolo también el año siguiente. Comprobé que sólo entre el 8% y el 10% de los rocieros asistían a la misa diaria. No siempre eran las mismas personas. Casi siempre asistían algunas de las mismas personas, pero en general los participantes variaban. Esta proporción se hizo predecible y nunca varió de forma apreciable a lo largo de mis dos caminos por el Rocío. Durante la misa, el resto del campamento se dedicaba a prepararse para continuar la caminata del día o simplemente a socializar.

Otra observación sobre esta misa fue el simple hecho de que no hubo música en absoluto.

La Misa "Cohete" (quinto día)

La misa "cohete", como la he llamado desde entonces, se celebró en el campo abierto dentro del gran círculo de *carretas* el miércoles por la mañana, el quinto día. La zona era montañosa y estaba cubierta intermitentemente por un ligero bosque. La misa celebrada aquella mañana fue curiosa porque se recurrió al *cohetero* (el encargado de los fuegos artificiales) para que diera la puntuación sonora a los principales "acontecimientos" de la misa.

Lo interesante es que esta sustitución de la música por explosiones pone de relieve la función real de la música en la misa: Es puramente de apoyo y referencia. Las explosiones fueron, en el mejor de los casos, divertidas y, en el peor, un poco molestas, pero, no obstante, la misa continuó y se interpretó como siempre y como se ha hecho durante siglos: Palestrina, Coro Rociero, cohetes o sin música, la "música" de acompañamiento sigue siendo, a fin de cuentas, incidental.

En la Aldea (pueblo de El Rocío y alrededores): Misa del Obispo

En la Aldea se celebraron varias misas a lo largo de los tres días. La única misa oficial del Obispo se celebra el domingo a mediodía. Aunque la multitud era densa, y el número de prelados le daba un aura de importancia, se mantenía el porcentaje aproximado que presencié en el camino. De hecho, es más que probable que fuera menor. De todos modos, la gran cantidad de gente que había en el Rocío hacía imposible que un gran porcentaje de rocieros hubiera cabido en los confines de la plaza.

Dentro de la plaza, la gente estaba en los cafés tomando café o comiendo mientras fuera se celebraba la misa, aunque se retransmitía por los altavoces.

Además, apenas se podía ver lo que ocurría entre la densa multitud y el calor.

fue miserable. La misa era una misa rociera, el coro era un coro rociero, así que hubo mucho cante, y algunos buenos solistas cantando algunas de las formas de *cante jondo* del flamenco.

Misa de la Hermandad

La Misa de Hermandad se celebra en la Ermita, iglesia central en la que se encuentra la imagen de la Virgen del Rocío. A cada Hermandad se le asigna una hora concreta para celebrar su Misa, y a ella acuden en procesión, junto con el párroco de su parroquia que dirigirá el ritual. La Misa de la Hermandad de Granada fue celebrada por el Padre Enrique el primer año, y por el Padre Pedro el segundo. En ambas ocasiones asistieron a ella la mayoría de los miembros de la Hermandad, si no todos.

La Misa Tamborilera

En la Misa Tamborilera, un nutrido grupo de Tamborileros interpreta todas las secciones musicales. Sólo se celebra una Misa Tamborilera durante cada Rocío, y está abierta a todo el mundo. El aforo estaba completo, pero también había un flujo constante de visitantes que entraban y salían de la ermita durante toda la representación ritual. No se oía casi nada de lo que decía el sacerdote debido al ruido creado por tanta gente que entraba y salía por la gran sala central de la iglesia. No obstante, la misa siguió su curso, amenizada por el conjunto de tamborileros.

Resumen de la Misa en El Rocío

Las misas oficiales de cada Hermandad, casi obligatorias en el ambiente de la romería, son muy concurridas. Estas Misas tienen un aspecto ceremonial que implica el estatus de la Hermandad en su conjunto y refleja el compromiso con la fe católica por parte de los Rocieros en una capacidad simbólica y ceremonial. Sin embargo, las Misas destinadas al público en general, aunque aparentemente bien atendidas en términos de números brutos, no fueron bien atendidas en términos de porcentaje; la asistencia fue similar a la de las Misas diarias de la Hermandad en el camino (aproximadamente entre el 8% y el 10%).

Sería un error por parte del lector (o del analista), a juzgar por estas cifras de asistencia, suponer irreligiosidad por parte de los Rocieros. Su sola presencia en el Rocío, sobre todo a la vista de los rituales musicales devocionales descritos en los capítulos 5 y 6, atestigua su dedicación y fervor. Además, no se trata de una cuestión de la Misa frente al Rocío o de la relación entre los rocieros y la Iglesia católica. Más bien, estos porcentajes revelan la dinámica interna inherente al sistema ritual andaluz, que sugiere una diferencia de función entre la Misa y el Rocío.

Las personas que asisten al Rocío no van a la peregrinación simplemente para experimentar la Misa en un entorno diferente. Sugiero que van a experimentar lo que la Misa simboliza pero que estructuralmente no permite experimentar, ni siquiera buscar, tales experiencias. En otras palabras, los Rocieros peregrinan para experimentar su religión más profunda y directamente. En qué consiste esto se ha descrito en gran medida en la Parte I: comunión entre

individuo y divinidad, individuo a comunidad e individuo a individuo. Como veremos en el capítulo 10, esta comunión culmina en el ritual de la Salida.

Los Rocieros ponen en práctica y experimentan (al nivel que cada individuo desee) lo que se presenta a través de la doctrina y el símbolo en la Misa. Por lo tanto, no es de extrañar que la mayoría de los Rocieros asistan a Misa sólo en aquellas ocasiones que requieren su asistencia (las Misas oficiales de la Hermandad) o siempre que sientan una necesidad especial. En general, sin embargo, participan en el Rocío con fines vivenciales que se encuentran precisamente fuera de la Misa, pero que, no obstante, están íntimamente ligados a ella.

Expondré con mayor profundidad esta relación entre la experiencia religiosa y el espectro ritual simbólico y experiencial en la Parte III, la sección teórica de esta disertación, especialmente en los capítulos 12 y 13.

Otra implicación interesante de mi participación en la Misa tal y como se interpreta en la romería de El Rocío es el paralelismo musical. El lector podría preguntarse: "¿Qué paralelo musical, no parece haber ninguno?". Esta es precisamente la cuestión. Como revelan las breves descripciones de las misas dadas anteriormente, puede no haber ningún componente musical en una misa, puede haber efectos sonoros (es decir, la "Misa Cohete"), o puede haber estilos idiosincrásicos de música desde, por ejemplo, la música de los Tamborileros hasta la música del Rocío y sus elementos flamencos. Lo que es importante señalar es que la función del ritual y su coreografía básica no se ven afectadas en un sentido u otro por el corolario musical. En este sentido, la música funciona como un comentario simbólico a los acontecimientos dentro del ritual, y apuntan a esos acontecimientos del mismo modo que esos acontecimientos, siendo ellos mismos acontecimientos simbólicos, apuntan

a otra parte, más allá de ellos mismos

a un significado potencial. En otras palabras, tanto la música como los acontecimientos y símbolos rituales funcionan referencialmente. En ambos casos hay un objeto ausente: la música apunta al objeto de los acontecimientos rituales y a su significado potencial (no a los acontecimientos en sí, con los que no tienen ninguna relación real), y esos acontecimientos rituales apuntan al objeto ausente fuera de la Misa, siendo ese objeto su significado potencial completo: comunión con lo divino, relación con la mortalidad, valores morales, etc. La experiencia de la música está constreñida por las estructuras rituales y sus funciones simbólicas inherentes, y del mismo modo la experiencia de la misa también está constreñida por las mismas estructuras rituales que están configuradas para presentar una red de símbolos.

En la Parte III argumentaré que el objeto esencial ausente de cualquier ritual simbólico religioso es la propia experiencia religiosa (tal y como la modela el estructuralismo biogenético). De manera análoga, la principal diferencia entre la música de la misa y la de la juerga (religiosa o sagrada) es que en la juerga la experiencia es la de la propia música, en el grado que pueda alcanzarse. Las estructuras de las juergas rocieras son sólo un círculo de personas, tal vez el Simpecado, y las estructuras de la música. Como expuse en el capítulo 6, la juerga tiene pocas limitaciones o límites estructurales, y cualquier "significado" se encuentra sólo en las experiencias encarnadas de los practicantes en el momento. La experiencia del ritual es el propio ritual que, en el caso de la juerga, es la experiencia de la propia música. Estoy sugiriendo que la función de la música dentro de la juerga religiosa, como constituyente de un ritual de experiencia, tiene un contenido simbólico paralelo al contenido simbólico del propio ritual. En el caso de la juerga, puesto que la estructura ritual y las estructuras musicales son prácticamente las

mismas,

sus funciones simbólicas son también las mismas, y son prácticamente nulas. Ni la música de la juerga, ni la estética encarnada que se manifiesta y se crea dentro del ritual musical que constituye la juerga, remiten a nada fuera de sí mismas. Si continuamos la analogía y la aplicamos a la misa, vemos que el paralelismo se mantiene: la música es simbólica, y también lo es el propio ritual en general. Aunque la música, como sugiere el breve repaso anterior de la Misa en el Rocío, puede separarse completamente como componente y corolario de la ejecución de la Misa, no obstante, si está presente, debe subordinarse a la función simbólica y a la coreografía estructurada de la Misa.

Desarrollaré más este tema, como hipótesis teórica, en la Parte III. Pero el principio básico es sencillo: Sea cual sea el grado en que un ritual funciona simbólicamente (referencialmente), en comparación con otros rituales dentro del sistema ritual, si hay un componente musical en ese ritual, la música también debe funcionar más o menos en el mismo grado simbólico (grado de referencialidad) que el propio ritual. En ambos casos, el grado de función simbólica reflejará la relación simbólica (como se ha expuesto anteriormente en este capítulo) del ritual dentro del sistema ritual global. Llamo a esta relación teórica, la hipótesis de la congruencia funcional de la música y el ritual.

Conclusiones sobre la misa y su relación con la romería del Rocío

Charles Laughlin y Eugene d'Aquili, en *The Spectrum of Ritual*, analizaron el potencial (o, más bien, la falta de potencial) de la Misa para crear niveles más profundos de experiencia (1979, 178). Luego hicieron sugerencias sobre cómo podría ser la Misa,

hipotéticamente, reestructurados para tener un mayor potencial de inducción al trance (Laughlin y d'Aquili 1974, 183). En este sentido, Laughlin y d'Aquili cometieron el mismo error que los demás teóricos del ritual que les precedieron, y es que colocaron todos los rituales en la misma categoría funcional (como trataré más adelante en el capítulo 12).

La Misa no fracasa en la inducción al trance, ni como medio para engendrar epifanías o despertar emociones fuertes, sino que está estructurada de un modo que evita deliberadamente las tres cosas. Funciona simbólicamente y, a partir de ahí, los practicantes alcanzan niveles más profundos de experiencia a través de los subrituales que se han desprendido de la Misa. En los dos capítulos siguientes veremos lo que los grados de profundización de los rituales experienciales aportan al sistema ritual general que la Misa, como ritual altamente simbólico, no aporta. Laughlin, por alguna razón, consideraba que la Misa era una obra experiencial comunitaria que no acababa de tener éxito. Pero yo creo que la Misa tiene un éxito magnífico en lo que hace: engendra la búsqueda de la experiencia religiosa simbolizando de forma bella y contundente la experiencia religiosa como una experiencia de comunión directa con lo divino, en contraposición a una mera comunicación con lo divino.

En este capítulo he introducido dos conceptos: la falta de experiencia ritual y la proliferación ritual. El primero llama la atención sobre lo que se experimenta en lugar de lo que ha sido altamente simbolizado. En el caso de la Misa hay dos elementos discursivos básicos: La Sagrada Comunión y el sermón. Independientemente de que se experimente la comunión con lo divino o se comprenda completamente el sermón, existe la experiencia del entorno tanto físico como social, y

esta experiencia constituye la experiencia por defecto. En un ritual altamente simbólico, la diferencia entre lo que se experimenta por defecto y lo que se simboliza puede ser amplia. Sin embargo, esa "brecha", por así decirlo, se reduce sustancialmente a medida que se desciende a los rituales más experienciales. En mi opinión, esto se debe a que las experiencias de esos rituales manifiestan o "forjan" símbolos que, a su vez, son el resultado directo de esas mismas experiencias, por lo que los símbolos no hacen más que remitir a las experiencias que les dieron origen.

La proliferación ritual constituye el proceso a través del cual un ritual desplaza su propia experiencia hacia órdenes superiores de contenido simbólico y, al mismo tiempo, rompe subrituales que han absorbido los grados de experiencia que fueron desplazados hacia la simbolización. En la proliferación de subrituales, las diferencias entre las experiencias por defecto y lo simbolizado se reducen proporcionalmente. Como función semiótica, esos símbolos y sus objetos se sitúan en relación con sus intérpretes más en los reinos peirceanos de la Primeridad y la Segundidad y mucho menos como relaciones discursivas de Terceridad, como las que dominan en el ritual simbólico. Esta trayectoria se examinará en los dos capítulos siguientes.

También he presentado en este capítulo un argumento preliminar que sugiere que las relaciones semióticas inherentes dentro de un ritual, las relaciones S/O que cambian categóricamente de ritual a ritual y que a su vez reflejan funciones cambiantes de símbolo y experiencia, son paralelas a la función musical dentro de cada ritual. Esta relación paralela también se trazará en los capítulos siguientes y, como ya se ha dicho, se desarrollará teóricamente en el capítulo 13.

Capítulo 9: La alegre procesión

La tarea del capítulo anterior era sugerir que el significado y la obra de la Misa se encuentran, al menos en gran medida, fuera de sus estructuras y ejecución. Sus significados simbolizados superan las limitaciones estructurales del ritual y no es probable que, a falta de una experiencia mística espontánea de comunión divina, se realicen plenamente dentro de él. En ese capítulo se exploraron esas relaciones.

El propósito central de este capítulo es revelar lo contrario en lo que respecta a las procesiones del Rocío: El sentido reside casi exclusivamente en su representación. El "significado" no sólo no se encuentra fuera de las estructuras rituales, sino que *sólo* puede entenderse como un producto de la representación estructurada. Judith Becker hace una observación similar con respecto a la experiencia del trance: "Saber es hacer" (Becker 2004, 160). Y lo que es más significativo, llegué a darme cuenta de que el significado como objeto ritual carece de importancia en El Rocío en general; cualquier búsqueda laboriosa del mismo es en realidad una distracción.

Incluso los aspectos históricos del Rocío -como la relación entre la modalidad de glorificación de la Misa y su relación con las procesiones rituales "de Gloria" de las *romerías*- no revelan realmente nada sobre las procesiones en sí mismas, sino que revelan sólo en qué modalidad emocional se sitúan en relación con la Misa y, por tanto, con todo el sistema ritual andaluz en su conjunto. En la medida en que las *romerías* son vivenciales es precisamente en la medida en que se resisten a cualquier tipo de explicación que apunte fuera de la representación ritual. Lo que sigue son una serie de subapartados que llevarán al lector paso a paso hacia la comprensión de cómo se estructuran las procesiones, tanto física como socialmente, para

deliberadamente

alcanzar ese fin: experimentar la glorificación de la Virgen María, e incluso la comunión con ella, en lugar de simbolizar esas experiencias. Cabe señalar desde el principio que la estructura social parece ser un impedimento para ese fin, por lo que es el primer obstáculo estructural invisible que se disuelve una vez que se han traspasado las estructuras rituales físicas de la Catedral. La procesión ritual es el vehículo a través del cual la congregación se adentra "en el bosque", para cruzar una serie de umbrales liminales en busca de experiencias más profundas.

Observaciones generales: Estructura y antiestructura: las procesiones populares

En cuanto los Rocieros salen por la puerta de la catedral el sábado por la mañana, la relación estructural entre el sacerdote y la congregación sufre una transformación dramática. El sacerdote, si va con ellos (como fue el caso durante mi primer Rocío), ocupa su lugar entre los Rocieros como un Rociero más. No es que su estatus entre la congregación disminuya de repente; es simplemente que su papel ritual ha cambiado por completo. Este cambio de papel es de mutuo acuerdo.

Por ejemplo, Don Enrique es el *consiliario* oficial de la Hermandad de Granada. Sin embargo, aparte de ser el intermediario entre la Hermandad y la jerarquía eclesiástica -el que se asegura de que la teoría (doctrina de la Iglesia) y la práctica (ritual) se mantengan en consonancia y no se alejen demasiado-, no tiene nada que ver con la planificación real del itinerario ni con las prácticas rituales del Rocío. Don Enrique oficia misa todos los días del Rocío a petición de la Hermandad. En mi segundo Rocío, don Enrique no asistió, y en su lugar la joven parroquia rural

sacerdote, el padre Pedro, se unió a los rocieros a mitad de camino en la localidad de Coria. Las primeras procesiones del Rocío de ese año no contaron con ningún sacerdote. Desde el inicio de la romería comenzamos a ver un traspaso de autoridad, aunque sea temporal, de la jerarquía eclesiástica al propio pueblo. El ritual es una creación de, y dirigido por, la propia congregación.

Orden de la procesión

Lo que resulta obvio a primera vista en lo que respecta a la composición estructural externa de las procesiones formales es que el corazón de la procesión es el Simpecado y los elementos que se constelan inmediatamente a su alrededor. Esto se ha señalado y descrito en la Parte I.

El Tamborilero camina directamente delante del Simpecado. Si el Simpecado está en la carreta, la yunta de bueyes es conducida por el bueyero (conductor de bueyes), a veces dos de ellos. Los oficiales de la Hermandad precederán al Tamborilero o se situarán detrás o al lado del Simpecado. Le siguen, por orden, las personas con *promesas*, el resto de los Rocieros y los caballistas. Esta es la formación básica de la procesión formal, y es básicamente la misma en todas las Hermandades cuyas procesiones he presenciado. Si hay una caravana, los carros suelen ir en último lugar. Una curiosidad que observé en la Hermandad de la ciudad de Huelva es que su procesión de entrada consistía enteramente en un Simpecado, seguido por una "caballería" virtual (cientos al menos) de hombres y mujeres montados, seguidos a su vez por una caravana de carros.

caravana tirada por mulas. Este fue el único caso que presencié en el que no había peatones en una procesión.

Lo que no resulta evidente a primera vista es que no existe un corolario entre el estatus social dentro de la sociedad en general y cualquier posición dentro de la procesión. No hay ninguna referencia a la riqueza, el estatus o la importancia social dentro de la procesión. Los cargos de autoridad dentro de la Hermandad se asumen voluntariamente y se obtienen por votación. El buen desempeño del cargo asumido es la única medida de autoridad, ya que no existen medios para obligar a la obediencia o a la cooperación. Además, cualquiera puede ocupar un puesto prácticamente en cualquier lugar de la procesión. En mi primer año tuve el honor de llevar el estandarte de la Virgen a la cabeza de una procesión. Ningún espectador podría haber adivinado quién era yo o cuál era mi estatus por ese acto.

Aunque siguen el orden y la forma básicos que acabamos de describir, no son fijos ni regimentados. Su estandarte y sus símbolos les preceden, pero su comportamiento es más de deambular que de marchar. La disposición en "formación" se hace más pronunciada y deliberada en las procesiones ceremoniales, como en la *presentación* a la Virgen (véase el Apéndice B, "Sábado"), y también se cumplen en todos los entornos urbanos o de pueblo. En el campo predomina una estructura más errante y "suelta", ya que el cuerpo de Rocieros se amplía y pierde coherencia. No obstante, el Simpecado se mantiene, en la medida de lo posible, a la vista y al oído de la melodía del Tamborilero. En acontecimientos importantes como el cruce del Río Quema, la Hermandad se reúne detrás y delante del Simpecado, y se mantiene la formación más cerrada para el cruce (véase el Apéndice B, "Miércoles"). Vemos, pues, que existe cierta flexibilidad en la forma en que los rocieros llevan a cabo su peregrinación procesional. Se dan pocas "órdenes", pero todo el mundo parece conocer su papel y saber cómo y cuándo hacer la transición de formal a

formal.

procesión informal. El itinerario determinó la secuencia de los acontecimientos (véase el Apéndice A), pero la forma exacta en que se mantiene ese itinerario es el resultado de una cuidadosa planificación del grupo unida a la espontaneidad individual.

Itinerario estricto, coreografía suelta

No existe una coreografía propiamente dicha -ni de la procesión ni del Rocío en general- que dicte las acciones individuales. No obstante, el itinerario consiste en un calendario de una secuencia de actos. Dentro de los parámetros establecidos por el itinerario, cada miembro puede participar en la medida de sus posibilidades. La empresa es una enorme hazaña logística y las responsabilidades de los oficiales son extremadamente exigentes, pero el programa de actos se cumple y se lleva a cabo como un reloj.

La diferencia esencial entre el itinerario del Rocío y el guión y la coreografía de la Misa es que el guión de la Misa cuenta o alude a una historia a través del discurso, las imágenes, la música y los gestos, mientras que la "leyenda" del Rocío tiene poco que ver con el itinerario aunque todo que ver con el lugar al que se dirigen.

No hay ningún elemento mítico que se pueda discernir a partir del itinerario. El itinerario del Rocío, como conjunto de instrucciones, es sólo un dispositivo para establecer los parámetros dentro de los cuales debe realizarse el "trabajo" real de la procesión. No se cuenta ninguna historia, ni se transmiten abiertamente ideas o conceptos específicos, aunque ciertamente se puede interpretar un posible texto sociológico a partir de las acciones.

No obstante, cualquier fenomenología de la procesión permanece latente como un potencial dentro de las estructuras de la propia procesión, potenciales que el itinerario no recoge.

aluden. La importancia de la diferencia entre el guión/mito de la Misa y el guión/itinerario de las procesiones rocieras radica en que, en el primero, el guión intenta dar sentido a las acciones; el propio guión incluye una exégesis de sí mismo. En la segunda, el guión apenas tiene contenido textual. En la Misa, cada acto ritual se refiere a algo fuera de sí mismo, algo que no se encuentra en el momento presente tal y como dicta su dinámica mito/ritual (a pesar del potencial de la experiencia inmediata de la Sagrada Comunión). Por otro lado, el guión de la procesión del Rocío se refiere al Rocío en sí, a ese Rocío en *particular*, en el momento presente. El itinerario consiste en un conjunto de instrucciones sobre cómo llevar a cabo el Rocío concreto, no una interpretación sobre su significado o una referencia permanente a un Rocío ideal. Cada año el itinerario cambia, a veces drásticamente. La procesión del Rocío es un ritual en sí mismo, un icono en movimiento, pero ¿de qué? Dado que hay una presencia de símbolos en la procesión, es importante examinar cómo funcionan de forma diferente a los símbolos presentados en la Misa.

Análisis semiótico de los símbolos clave

¿Cómo funcionan los símbolos que se llevan en procesión dentro de este cambio de estado que experimenta el pueblo, que pasa de ser miembro pasivo de una congregación a convertirse en Rociero activo? En este caso no pretendo descifrar un "significado" para estos símbolos, ya que cualquiera de ellos podría ser, y ciertamente lo ha sido, objeto de libros enteros. Sólo me interesa su defecto: cómo se viven dentro de las procesiones del Rocío, y cuál es la relación entre el símbolo y su experiencia por defecto (lo que viven simplemente por su presencia física...).

independientemente de sus intenciones). Es necesario considerar los signos semiológicos clave de la Terceridad para apreciar mejor cuán dramáticos son realmente los cambios totales entre el ritual de la Misa y las procesiones formales.

El estandarte del *Simpecado* (ver Fig. 3-3) representa a la Virgen del Rocío. Es un objeto sustitutivo de adoración a lo largo del camino de la peregrinación hasta que las prácticas devocionales se trasladan completamente a la imagen real de la Virgen del Rocío dentro de la Aldea. Cuando está en la carreta, el estandarte y la carreta ornamentada sirven conjuntamente como objeto de adoración o como telón de fondo para la misa.

El estandarte del *Simpecado* incluye los siguientes elementos: cruz, paloma, lema/inscripción, emblema/icono, Rociero portando el estandarte y Rocieros en procesión.

El estandarte funciona como signo a varios niveles. Representa la imagen que se conserva en la Aldea, la Virgen del Rocío, que a su vez es doctrinalmente una manifestación de la María del Nuevo Testamento, la madre de Cristo. Al mismo tiempo, el estandarte representa la interpretación específicamente católica de María Reina del Cielo. No es mi propósito invocar una discusión sobre la relación teológica entre las tres interpretaciones marianas. Sólo me interesa ver cómo funciona el estandarte del *Simpecado* dentro de la procesión. Como signo es a la vez icónico (incluye una forma en miniatura de la imagen original) y simbólico en el sentido de que requiere relaciones aprendidas para comprender lo que significa. Yo era un buen ejemplo de cómo puede o no funcionar el estandarte porque, como indiqué en el diario, sabía poco sobre la Virgen del Rocío antes de ir a la romería, y no sabía nada en absoluto sobre el *Simpecado*.

Como se ha puesto de manifiesto hasta ahora, el objetivo central de la romería del Rocío y de sus procesiones es glorificar a la Virgen del Rocío a través de la romería. Es a través de la propia romería como se produce la glorificación. Desde este punto de vista, el estandarte específico del Simpecado de Granada es un complejo de signos que consiste, en orden físico descendente de arriba abajo, en un orden de signos que puede verse en términos de grados descendentes de abstracción. La progresión descendente de lo abstracto a lo concreto se enumera en la siguiente lista de objetos que en su totalidad constituyen una instancia de un individuo que porta el pendón (véanse los puntos 1-3 de la Fig. 3-3):

1. **La cruz:** El cristianismo en general
2. **La paloma blanca:** un doble símbolo para la Virgen del Rocío y el concepto del Espíritu Santo
3. **El estandarte como estandarte mariano:** La María católica de base bíblica general y su mitología
4. La **inscripción "*Concebida sin pecado*"**: la doctrina de la Inmaculada Concepción
5. El **emblema:** María específica como Virgen del Rocío, Reina de Andalucía
6. **El diseño del estandarte:** La Hermandad específica de Granada, como organización devocional dedicada a la Virgen del Rocío, va en el Rocío con su estandarte específico.
7. **El estandarte en procesión:** La actual romería del Rocío
8. **Los que rodean la pancarta:** Los propios Rocieros en el Rocío
9. **El individuo que porta el estandarte:** El individuo Rociero dentro de la procesión, en el proceso de realizar actos devocionales a la Virgen del Rocío, por ejemplo, portar el estandarte.

Es a los cinco últimos de la lista anterior (5-9) a los que cualquier experiencia de la pancarta debe dirigirse en última instancia, independientemente de cómo se interpreten o no las capas superiores de abstracción de significado potencial. El desplazamiento signo/objeto se estrecha progresivamente desde la cruz hasta el portador de la pancarta. Digo esto por varias razones. En primer lugar, la pancarta en sí nunca sirve para otra cosa que no sea significar el hecho de que el

Los rocieros están en el Rocío. Si uno ve el estandarte y/o carreta del Simpecado, está viendo el Rocío mismo. En este sentido no se puede confundir con las innumerables abstracciones que se pueden asociar a una bandera nacional o a un colgante religioso. El pendón se refiere únicamente al Rocío.

No pretendo sugerir que porque la pancarta se refiera al Rocío vaya a engendrar necesariamente alguna reacción específica ni en un espectador individual ni en un Rociero concreto. Sólo me refiero al hecho de que la pancarta del Simpecado sale de la iglesia que la alberga sólo porque está siendo portada en el Rocío. Ver la pancarta es ver el Rocío en marcha. La relación entonces, aunque constituida por un signo de Terceridad, asume sin embargo características de relaciones más directas S/O que suelen ser propiedades de los signos de Primeridad y Segundidad.

Mi análisis en este punto no consiste en describir una fenomenología potencial, sino en analizar el ritual tal y como funciona dentro de su sistema. Al comparar las procesiones del Rocío con la Misa (como he señalado en varias ocasiones), podemos ver lo diferente que funcionan sus signos inherentes dentro de cada ritual. En el caso de las procesiones, la mayoría de los signos, incluso los de la Terceridad, son autorreferenciales en el sentido de que remiten al propio ritual y a su acto físico inmediato. Como espero que resulte evidente, las apelaciones a abstracciones universales disminuyen a medida que se avanza en el Rocío.

El término "*concebida* sin pecado" bordado en la pancarta hay que leerlo primero, y si uno no está familiarizado con la doctrina de la Inmaculada Concepción, hay que explicarlo. Sin embargo, yo no tenía ni idea de lo que representaba el estandarte, ni siquiera cuando lo llevé por primera vez. Me di cuenta vagamente de que había un icono de la

Virgen, pero como nunca había visto a la Virgen del Rocío, no me di cuenta de que se refería a ella en concreto y no a una María universal. En cuanto al término que hace referencia a la Inmaculada Concepción, no sabía que estaba escrito en el estandarte, ya que se pierde fácilmente entre el resto del elaborado bordado. Había experimentado lo que significaba el estandarte todo el tiempo, justo en el momento, y realmente no había nada más que explicar sobre el "significado" del estandarte. Estaba en la procesión, podía sentir la intensidad emocional y la excitación a mi alrededor, podía ver la hermosa estética de la procesión, podía oír las canciones y los aplausos rítmicos, y podía unirme en cualquier momento si lo deseaba. La inducción se producía tanto si comprendía los símbolos como si ni siquiera era consciente de ellos. Ninguno de estos actos requería explicación alguna. Yo ya era, en cuerpo y acción, el objeto de lo que significaba la pancarta: "Saber es hacer". La relación S/O avanzaba hacia el colapso en la medida en que yo experimentaba la procesión.

Aunque los puntos teológicos son importantes en su lugar dentro del sistema ritual general del catolicismo -y los rocieros parecen ser tan conscientes de estas cuestiones como cualquier otro andaluz-, estas cuestiones y sus narrativas, como el significado de la Inmaculada Concepción, no dejan de ser abstracciones cuya resolución, o elucidación, no son funciones de la peregrinación procesional. La procesión no hace referencia a ninguna cuestión teológica en torno a María, aunque la historia del Rocío, como he demostrado, sí las refleja.

Es importante señalar que el contenido mitológico en torno a la Inmaculada Concepción y el papel del Espíritu Santo, con respecto a María, simplemente no se abordan ritualmente como parte de la procesión. Estos conceptos se entienden

a nivel doctrinal, de funcionamiento, por los presentes como parte de su educación y crianza católicas. Pero, sin embargo, no son objeto de atención ritual durante las procesiones. Ninguna de las procesiones del Rocío, incluida la Salida (véase el capítulo 10), pueden considerarse representaciones de la Inmaculada Concepción. Que la doctrina sea importante, si bien es cierto, no exige que forme parte de los rituales de glorificación de las procesiones.

Esto puede parecer algo incongruente a primera vista, pero no deja de ser cierto y constituye una distinción central, no entre interpretaciones del catolicismo, sino entre rituales de diferentes categorías funcionales. No es que los significados simbólicos carezcan de importancia; es simplemente que son más importantes *en otro lugar*, en algún otro ritual, pero no en las procesiones del Rocío. Lo que se aborda en las procesiones no es el contenido simbólico de los signos, sino que los signos dentro de las procesiones apuntan a lo que los rocieros están haciendo en el momento del ritual y a lo que están experimentando. En la medida en que esto es así, el *significado se desliza, se difiere*.

Que estas cuestiones teológicas, aunque presentes en forma simbólica, no desempeñen prácticamente ningún papel dentro de los rituales de El Rocío tiene otro aspecto significativo en relación con el campo de los estudios rituales, y es el siguiente: El hecho de que estos símbolos y sus interpretaciones no jueguen un papel significativo en las prácticas rituales no podría haberse conocido sin una intensa participación ritual. Sólo mediante la participación en los propios rituales se podría llegar a la conclusión de que esas consideraciones abstractas son reflexiones a posteriori que, si bien *pueden* haber surgido en primer lugar como consecuencias de la práctica ritual, no son, sin embargo, una característica del ritual actual.

prácticas mismas. Además, se puede argumentar que la doctrina de la Inmaculada Concepción surgió precisamente por la actividad ritual que estaba en sus cimientos. La propia doctrina es un resultado, y un resultado tardío, como ya se ha expuesto en el capítulo 2, de actividades rituales que ya tenían siglos de antigüedad.

Esta clara relación de la especulación teológica como algo posterior al hecho del ritual es otra indicación de la baja proporción simbólica inherente a El Rocío; es decir, la relación relativamente mucho más estrecha entre lo que se simboliza y lo que está presente. En general, los símbolos a los que se dirige la procesión son en realidad índices de lo que está ocurriendo en realidad. Esto es especialmente cierto si se tiene en cuenta que dentro de las estructuras rituales de toda la romería hay tiempo y espacio de sobra para dedicarse a cuestiones de dogma y fe si ese fuera un objetivo ritual. Pero esto nunca se hace. No hay más "sermones" sobre el Rocío que los que se dan en las misas. Estoy argumentando que la naturaleza experiencial del Rocío se resiste vehementemente a cualquier tipo de exégesis discursiva en todos los niveles posibles que medie, y por tanto distraiga, de la experiencia devocional directa en el corazón del Rocío. Mientras que la Misa cultiva el símbolo y la argumentación en grado sumo, el Rocío, en igual medida, se resiste a ambos.

El Tamborilero

Los Tamborileros no tienen una función simbólica abstracta que pueda ser abordada ritualmente; simbolizan su función. El Tamborilero es un símbolo de todas las procesiones andaluzas, pero está más asociado al Rocío que a cualquier otra. Como revela la Parte I, el Tamborilero posee un legado histórico inmensamente rico. Pero en

En el Rocío su importancia es sólo en la medida en que funciona dentro de las procesiones. Una estatua de bronce en su honor en la Aldea celebra su importante posición dentro del Rocío. Pero, de nuevo, el contexto histórico es completamente posterior. Inmediatamente me di cuenta de que el Tamborilero encabezaba la procesión y, en poco tiempo, de que su tambor y su melodía significaban "Vamos en procesión para celebrar a la Virgen del Rocío" y, de nuevo, eso es exactamente lo que estábamos haciendo.

En el Rocío, las melodías funcionan como un estandarte sonoro para anunciar la ubicación del Simpecado y el hecho de que está en movimiento. Siempre que el Simpecado está en movimiento, la Hermandad está en procesión, ya sea formal o informal. Una vez más, sea cual sea el simbolismo que las melodías del Tamborilero puedan haber acumulado para ciertas personas (incluido un analista) y que pueda referirse a algo fuera de la procesión, *dentro de* la procesión las dos melodías procesionales no significaban nada, excepto que estábamos en procesión. Lo que he aprendido sobre las melodías y el Tamborilero desde entonces es completamente superfluo para la experiencia de la procesión ritual. Sabía exactamente lo que significaba la melodía la primera vez que la oí: estábamos en procesión.

Staffs

Si se observan de cerca, los báculos sólo pueden clasificarse en dos categorías: (1) réplicas a menor escala de los *faroles* que, en siglos pasados, llevaban en alto los vigilantes de las ciudades mientras hacían sus rondas, especialmente a lo largo de las murallas fortificadas por la noche, y (2) los faroles que, en siglos pasados, llevaban en alto los vigilantes de las ciudades mientras hacían sus rondas.

(2) báculos que llevan réplicas de la imagen de la Virgen. No existe correlación entre los cargos específicos y un báculo concreto, y por esta razón no se puede leer en el báculo qué posición ocupa el titular del mismo dentro de la hermandad.

Ni siquiera la posición del bastonero dentro de la procesión es fija.

Mientras que el icono de la Virgen es obvio, el báculo del *farol* sugiere algunas relaciones interesantes sobre el modo en que las Vírgenes han funcionado históricamente como protectoras de la tierra y sus gentes. El significado histórico no se discute aquí porque, una vez más, sea cual sea el significado histórico que puedan o no tener más allá de su relevancia inmediata en la procesión, la información que se transmite es simple y completa: "*Los portadores de estos báculos participan en El Rocío y pueden tener algún grado de autoridad*". Digo "pueden tener" porque los bastones, en la práctica actual, los puede llevar cualquiera aunque suelen llevarlos los que están más activamente interesados en las aportaciones administrativas. No obstante los llevan jóvenes y señoritas, e incluso un completo desconocido como yo puede llevar el símbolo más importante de la Hermandad, el Simpecado.

De nuevo, aunque las implicaciones históricas de los báculos, especialmente de los *faroles*, pueden proporcionar fructíferas líneas de investigación para el analista y el historiador en cuanto a la evolución del ritual en su contexto histórico, sus significados tienen poco que ver con el Rocío que nos ocupa por las mismas razones que les dan relevancia hermenéutica: La indagación conduce al investigador, o contemplador, fuera del momento presente del Rocío. Este tipo de actividad intelectual, como reiteraré a menudo, es antitética a las prácticas rituales del Rocío, incluidas las procesiones.

Un posible lector de signos que carezca de la formación necesaria para descifrar el significado exacto de los símbolos pasará, no obstante, correctamente al siguiente nivel de rastreo en el momento en que experimente el signo, es decir, que los signos se refieren al posible papel de una persona dentro de la procesión, que es

exactamente el caso y es suficiente. Los bastones y

son simplemente dos ejemplos de cómo casi todos los símbolos potenciales del Rocío remiten inevitablemente al propio Rocío. Cualquier explicación simbólica que se aleje demasiado de este hecho empieza a funcionar como un mito que se ha separado de su ritual. Tanto los báculos como los medallones sólo tienen significado dentro del Rocío como signos del Rocío en movimiento.

Ropa y medallones

"Mi Medalla"

"Mi medallón"

Se va poniendo morena

She's starting to darken

a la misma vez que yo.

Como yo

Ella de polvo y arena,

Ella de polvo y arena

Yo de los rayos del sol.

Yo, de los rayos del sol

Mi medalla del camino

Mi medallón de la ruta

siempre la llevo conmigo.

siempre la llevo conmigo

Y a mí me quita las

penas Me quita *las penas*

mi medalla del Rocío,

Mi medallón del Rocío

de mi Hermandad Macarena

De mi Hermandad de la Macarena

-por Luis Capitán, 1991

"Mi Primer Rocío"

"Mi primer Rocío"

No me limpies tú los botos

No limpies tú los botos

Déjalos como han "venio".

Déjalos como han venido

Que son como dos *tesoros*

son de mi primer Rocío. Son
de mi primer Rocío **Esto no**
es cosa de limpios, No se
trata de ser limpios pero es
que a mí me da igual, Es que
para mí prefiero esa arena la
he "cogido"
Esa arena se me ha pegado
andando con mi Hermandad.
De estar con mi Hermandad Me
metí bajo la Virgen
Me puse debajo de la Virgen
me pisó un Almonteño.
Y uno de la Hermandad de Almonte me pisoteó
No me limpies tú los botos
No limpies las botas que
son parte de mis sueños Son
parte de mis sueños

-por J. Miguel Muñoz, 1982

Otros símbolos evidentes, como los medallones que llevan los miembros de una Hermandad y los bastones que portan los oficiales (aunque no siempre), remiten también al Rocío. Los medallones consisten en un icono colgante de la Virgen unido a un cordón bicolor. La combinación de colores indica la Hermandad concreta, siendo los colores de Granada el rojo y el blanco. Tanto el elemento simbólico de los colores como el icono requieren asociaciones aprendidas; sin embargo, una vez descifrados, no dirían a ningún posible lector de signos mucho más de lo que ya era evidente: Esta persona está con un grupo, y este grupo está en el Rocío.

La información sobre la identidad se refiere únicamente a la identidad dentro de la orden religiosa creada en torno a la romería. Es decir, los medallones sólo distinguen a una Hermandad del Rocío de otra. Fuera del Rocío no tienen ningún significado y, de hecho, son

no se llevan en ningún otro momento. Son los únicos símbolos que los Rocieros manifiestan en todo momento mientras están en el Rocío . Los medallones se llevan durante todo el Rocío, no sólo durante las procesiones, mientras que los bastones sólo se portan durante las procesiones formales.

Es importante no confundir la forma en que estos medallones representan a Granada, ciudad y provincia, con su funcionamiento dentro de la procesión. Que existan rivalidades dentro del Rocío entre todas las provincias, ciudades, pueblos e incluso aldeas de Andalucía no debería sorprender a nadie que estudie el comportamiento humano. Estas rivalidades, al igual que las tensiones específicas de clase que aún prevalecen dentro de la sociedad andaluza, aunque siguen siendo evidentes, simplemente no son el foco ritual. No obstante, las relaciones actuales e históricas entre grupos regionales desempeñan un papel importante en el Rocío, y estos casos se tratarán cuando sean relevantes. Una de estas relaciones es, por supuesto, el origen mitológico de la estatua y el papel que desempeñan los dos pueblos, Almonte y Villamanrique, en la romería y sus rituales, como se explica en el capítulo 2.

Los medallones, por tanto, se refieren a Granada mucho menos como entidad sociopolítica que como entidad dentro de la comunidad de rocieros. La fuerza generadora de cultura en el sistema ritual es lo que generó la presencia de granadinos en el Rocío. La creación de los medallones no fue tanto un acto social dotado de significado por su posicionamiento social dentro de la superestructura como un acto religioso cultural cuyo significado se forja dentro del entorno operativo de la experiencia ritual. Yo soy un ejemplo de ello. Soy miembro de la Hermandad de Granada porque asistí al Rocío con esa hermandad, pero no soy granadino.

Poco después de mi "bautismo", me permitieron y me ordenaron llevar el medallón. Sin embargo, se pueden comprar copias de los medallones en varias esquinas del Rocío, ¡donde están a la venta para los turistas! Si se analizara esto desde un punto de vista ético, todo el Rocío puede verse como un ritual en el que el significado viene determinado por el posicionamiento dentro del orden político social y regional. La realidad, sin embargo, es que una vez que el orden social se apropia de los símbolos, sea de la forma que sea, el símbolo cambia completamente su significado y se desvincula de su función ritual. Desde la perspectiva de cómo refleja el posicionamiento social, el medallón pierde en consecuencia toda relación con el ritual. Lo importante, en lo que respecta al análisis ritual, es que el símbolo desvinculado, ahora integrado en cualquier grado en un discurso social, ya no sirve para revelar información significativa sobre el ritual.

Esta reatribución de significado es, por supuesto, una tendencia natural de cualquier símbolo a medida que se transmite a través de las estructuras sociales y es la característica inherente de su desplazamiento S/O artificial. No obstante, desde el punto de vista de cualquier discurso construido socialmente en torno al medallón, éste ya no sirve como información significativa sobre el ritual que lo produjo. Este es mi punto de vista con respecto al análisis ritual. Una vez que el medallón abandona el entorno ritual, lo que pueda o no significar se vuelve cada vez más irrelevante. Un analista sociológico, sin embargo, partirá del símbolo como texto e intentará leer, o *deconstruir*, su significado. Sin embargo, en el proceso de la supuesta "deconstrucción" en realidad está *construyendo* significado. Este tipo de análisis, que retrocede del símbolo a la experiencia, se enfrenta al mismo problema que presenta el mito desvinculado de la experiencia.

los primeros estudiosos del ritual (véase la teoría del ritual en el capítulo 11). No es una cuestión de *contexto*, sino de desplazamiento experiencial. Mientras que el Rocío generó el medallón, la baratija y su posicionamiento social no generaron El Rocío. En el momento en que los símbolos del Rocío (como ritual religioso de la experiencia) se incrustan en las superestructuras sociales de Andalucía y comienzan a adoptar una posición social dentro de esas estructuras, el contenido interno ya se había forjado en el Rocío.

El grado en que el discurso social sobre el Rocío puede influir potencialmente en las experiencias posteriores del Rocío a través de significados construidos que se reflejan en la peregrinación ha de entenderse como una reflexión a posteriori sobre los *símbolos* generados. Estas reflexiones e interpretaciones discursivas procedentes de fuera de la experiencia rociera sólo crean otra capa mitológica que, al final, tiene poco (aunque cierto) efecto sobre lo que viven los rocieros.

La fuerza de la posible influencia, desde ese punto de vista, es mínima si se compara con la fuerza de la generación ascendente de la estética del comportamiento en la que se forjaron esos símbolos. La flecha semiótica que va del Rocío a la cultura andaluza es mucho mayor que la "crítica" discursiva generada a posteriori a través del discurso social originado en la superestructura. Veremos cómo este mismo principio -la función continua de la dinámica mito/ritual- se relaciona con muchos aspectos de El Rocío y su relación con la cultura andaluza.

Como debería ser obvio para el lector, no suscribo la premisa básica que subyace a las teorías del discurso que implican los procesos discursivos a posteriori como una fuerza coigual en la creación del símbolo. Este argumento se opone a la propuesta de Jean-Jaques Nattiez de que la eficacia musical es ante todo una creación

social.

discurso en torno a la música y no una propiedad del "objeto sonoro" (1990, 41-49, 102, 133). Propongo que es la música, como estética incorporada, la que crea el discurso mucho más que el discurso crea la música. La experiencia de la juerga, tal y como se explica en el capítulo 6, proporciona una gran cantidad de pruebas sobre el terreno para apoyar mi argumento.

También estoy argumentando que la propia crítica social de la que se origina el discurso ya estaba condicionada por la estética cultural generada dentro del crisol cultural del que El Rocío es un poderoso componente, y ese crisol es el propio sistema ritual. Si vemos un sistema ritual, como el sistema ritual católico en Andalucía, como un sistema autopoietico según el modelo de Mataruna y Varela (1998, 47-48), entonces la capacidad de la superestructura social para modificar un sistema ritual depende de su capacidad para provocar cambios internos *en el sistema ritual*. Mis observaciones tanto sobre el terreno como a través de la investigación histórica sugieren que cualquier intento de cambiar el ritual de El Rocío, originado desde fuera de los propios Rocieros, ya sea desde la superestructura social o desde el orden administrativo religioso, es ferozmente resistido (hay varios ejemplos en el Apéndice A). Sin embargo, como seguiré mostrando, la capacidad del sistema ritual, ejemplificada en un solo ritual (aunque importante) en Andalucía, el del Rocío, para influir en el orden social, es enorme. (Véase Murphy 2002, 63-68, para un buen estudio del alcance de la influencia que el Rocío ha tenido en la sociedad andaluza).

¿De dónde procede el cambio: del sistema ritual o de las superestructuras sociales? Estoy sugiriendo que las estructuras sociales de Andalucía están en gran medida más condicionadas por el sistema ritual, al menos en muchas áreas clave, que por las superestructuras sociales.

a la inversa. Lo más importante, sin embargo, es que cuando el cambio se registra a través de cualquier medio simbólico dentro de las estructuras sociales, el *cambio ya se ha producido, después del hecho*. Desde ese punto de vista, el propio discurso puede que ni siquiera reconozca el hecho de su condición subyacente, del mismo modo que el pensamiento consciente cotidiano de un individuo no es consciente de su propio ritmo cardíaco.

La influencia del discurso social sobre el Rocío (como componente del sistema ritual), por tanto, es mínima comparada con la influencia que el Rocío, como componente vivencial dentro del sistema ritual, ejerce sobre el discurso social. La pregunta es: ¿Cuál es exactamente el contenido de esa "fuerza" que generan rituales como El Rocío y, por extensión, el sistema ritual del que forma parte? ¿Cuál es el "trabajo" del sistema ritual?

Sostendré que el sistema ritual no es el resultado de un imperativo cognitivo, como sostiene Lévi-Strauss (1963, capítulo 11) y hasta cierto punto apoyan tácitamente ciertos autores dentro del campo neurobiológico (por ejemplo, Newberg en d'Aquili y Newberg 1999, 79). Más bien, el sistema trae a la conciencia, en diferentes niveles de desplazamiento experiencial, un conocimiento que el cuerpo experimenta en todo momento. Gerald

M. Edelman apoya este enfoque al considerar la mente como un proceso especial de la materia, un proceso visto como una actividad total mente-cuerpo (Edelman 1992, 6-7 en Becker 2004, 9). El ritual, en su base, es una actividad corporal que procesa la experiencia en diferentes proporciones de experiencia y representación. Algunos rituales enfatizan grados más profundos de experiencia religiosa; otros enfatizan el procesamiento de representaciones de la experiencia religiosa en diversos grados de

simbolización. En el capítulo 13 desarrollaré más este tema para llegar a una teoría más formal de las relaciones rituales.

Dinámica mito/ritual expresada a través de las letras de las canciones

En cuanto a la dinámica mito/ritual, vemos que la romería del Rocío ha generado históricamente su propia mitología. La leyenda de la estatua ya ha sido referida en el Capítulo 2, y presentada en el Ap. A.

Otra forma llamativa en la que las procesiones rocieras siguen creando mitología es a través de las letras musicales. A continuación se exponen dos ejemplos más, además de los ya presentados en la Parte I, del carácter autorreferencial que caracteriza a la mayoría de las letras de las sevillanas rocieras.

Ejemplo 1

Que me gusta en el camino

What I like on the route

una candela de ramas,

Es tener el bastón de los

peregrinos **una manta por**

los hombros, *Un manto*

sobre mis hombros **un**

sombrero de ala ancha

Un sombrero de ala ancha

y buena gente a mi "lao",

Buena gente a mi lado **que**

sabe tocar las palmas.

Que saben aplaudir los ritmos

Y es que a mí me gusta "to",

Pero en realidad me gusta

todo **beber, cantar y**

bailar,

To drink, sing, and dance

haga calor o haga frío

whether it's hot or it's cold

y por las noches rezarle,

and to pray at night

a mi Virgen del Rocío

A mi Virgen del Rocío

Ejemplo 2

Cuando el tamboril toca la diana,
Cuando el tamborilero toca el alba
se levanta el campo, la leña se apaga el
campo se levanta, y la leña se apaga y
vamos cantando que la senda es larga.
Y vamos cantando porque el camino es largo

Que nos vamos, vámonos,
Vamos, vamos

al camino a caminar, a
empezar a andar por el
camino que la Pastora
nos guía

La Pastora [otro nombre de la Virgen del Rocío] es nuestra guía
entre pinos, enramás,
entre los pinos bajo las ramas
buena gente y armonía
la gente buena va en armonía

La letra de los dos himnos católicos siguientes procede del himnario contemporáneo *Gather Comprehensive* (1994):

Oh ven, oh ven Emmanuel Y
rescata al cautivo Israel
Que llora en solitario exilio aquí
Hasta que el Hijo de Dios
aparezca ¡Alégrense! ¡Alégrate!
Emmanuel vendrá a ti, oh Israel
Texto de Eleanor Farjeon, 1881-1965 Himno tradicional francés

No podemos medir cómo curas ni
responder a cada plegaria del
sufriente Pero creemos que tu
gracia responde Donde la fe y la
duda se unen para cuidar
Tus manos aunque ensangrentadas en la
cruz Sobreviven para sostener y curar
y advertir, Para llevar a todos a través
de la muerte a la vida.

Y acunar niños aún no nacidos
Texto de John L. Bell, nacido en 1949
Melodía: "Ye Banks and Braes", tradicional escocesa

Los dos himnos citados de *Gather Comprehensive* -por muy bellos que sean y por mucho que se esfuercen en captar algún aspecto del significado de la Misa- se refieren, sin embargo, a algo abstracto y no al momento presente. El primer ejemplo es una extensa metáfora que identifica a toda la humanidad con la nación de Israel que espera la salvación en la promesa de un Mesías; el Hijo de Dios, que los cristianos creen que fue Jesús el Cristo. Obviamente, el simbolismo es denso y requiere estar familiarizado con la literatura bíblica para entenderlo y, al mismo tiempo, requiere meditación para llegar a alguna "interpretación final" de su contenido. El segundo ejemplo también requiere familiaridad con la historia de la crucifixión y una interpretación de su significado, o sentido ("sentido" aquí como promesa de inmortalidad). La letra también aborda el tema del sufrimiento, la oración, la gracia y la petición directa a Cristo, todo lo cual implica una gran consideración teológica.

Detrás de los símbolos y las metáforas, incluso de las imágenes más viscerales del segundo ejemplo, hay una gran cantidad de consideraciones abstractas que dotan de significado a las canciones. Sin un conocimiento previo de las referencias abstractas a las que se refieren los símbolos, que a su vez guían al cantante hacia una contemplación de su importancia, la congregación no podría entender de qué están cantando. Prácticamente no hay experiencias directas a las que se refieran las letras, ni tampoco mencionan la misa en sí, el lugar en el que se cantan. El significado es crucial para ambos himnos, y no es probable que se alcance una comprensión completa de ese significado en la media hora de misa. El significado, por tanto, sea cual sea en última instancia para cualquier individuo o para la congregación en su conjunto, es, a efectos prácticos, un objeto oscuro al que apuntan los símbolos de la

Misa. La Misa, como la letra, presenta el

Sin embargo, el logro de su plena comprensión y la experiencia de esa comprensión potencial quedan fuera de las estructuras del ritual.

De los cien himnos que he examinado hasta ahora, la mayoría procedentes de *Gather Comprehensive* (uno de los libros más utilizados entre las parroquias católicas de habla inglesa de Estados Unidos), sólo un puñado (menos del 5 por ciento) se refieren a estar realmente en Misa o a la Misa en sí, y ninguno a las alegrías de ir a Misa. Encontré un contraste examinando un centenar de letras, elegidas al azar, de entre las más de 1.000 letras catalogadas extraídas de la "*Música del Rocío*", una vasta recopilación de letras rocieras recogida en línea por la Hermandad de Ronda (www.Rocio.com), y varias recopilaciones de sevillanas rocieras como *Por Los Senderos del Alma* (Gllardo 2004), *Rocío, un Camino de Canciones* (Murga Gener 1995), *A La Santísima Virgen del Rocío* (López 1997).

Encontré que el 60 por ciento se canta desde el punto subjetivo de estar peregrinando en el momento o de dirigirse a la Virgen, y el 90 por ciento a algún tipo de motivo descriptivo sobre el Rocío. De los que se refieren directamente a la Virgen, más del 60 por ciento le cantan directamente a ella (es decir, son prácticamente conversaciones con ella), mientras que el 20 por ciento le cantan indirectamente, refiriéndose a sus cualidades. Y lo que es aún más sorprendente, el 90% canta sobre los sentimientos de la persona que los canta. Esto por sí solo representa una inversión dramática en la relación entre el individuo y el ritual en lo que respecta a la Misa y las procesiones del Rocío.

Primero hay que contemplar y reflexionar sobre el misterio de la Misa y *y luego* se canta. En cambio, los actos de celebración devocional que constituyen el

El Rocío se vive *primero -en el Rocío-* y sólo después se reflexiona sobre él y se canta. Los himnos de la Misa hablan de la mitología de la Misa, pero no de la Misa en sí. Los cantos del Rocío hablan sobre todo del Rocío, no de su trasfondo mitológico ni de su significado.

La procesión del Rocío genera su propio significado como experiencia, haciendo superflua la exégesis sobre ella, mientras que la Misa, debido a su progresiva abstracción, requiere cada vez más exégesis a medida que su proporción simbólica aumenta con el tiempo en respuesta al desplazamiento de la experiencia central, la transubstanciación, que a su vez es el resultado de la deriva simbólica (como se ha comentado en el capítulo anterior).

Cantar sobre la experiencia del Rocío constituye el "sermón" o "mito" de los rituales rocieros, y estos elementos son claramente generados por el ritual *en el lugar del ritual*, aunque su expresión sea un reflejo. Las letras de las Sevillanas Rocieras no son los únicos ejemplos de cómo la dinámica mito/ritual puede verse en funcionamiento dentro del Rocío. Las *Salve Marías*, analizadas en el capítulo 5, son otro ejemplo, ya que toman una forma de oración anterior y la desarrollan musical y líricamente para convertirla en un vehículo específico de las prácticas rocieras.

Del mismo modo, pero de forma aún más concisa y directa, las letanías de alabanzas que se han acumulado en torno a los numerosos rituales y actividades rocieros, también han adquirido una cualidad específica y "en el momento".

Los saludos "¡Viva!"

Como se presenta en el capítulo 3, cada vez que se canta una Salve, le

sigue una letanía de "*¡Que viva...! _!*" (*¡Vida, larga vida, a !*). Estas letanías a veces pueden ser

bastante extensas pero siempre son propias del Rocío; nunca las he oído referirse a nada fuera del Rocío. En realidad, esto es más significativo de lo que parece a primera vista. Por ejemplo, nunca he oído "¡Viva España!" (España) o "¡Viva el Rey!". (el Rey). A Andalucía se le hacía un guiño ocasional a través de uno de los títulos de la Virgen, "La Reina de Andalucía". Sin embargo, todos los demás a los que se dirigían las letanías eran siempre personas que estaban allí: los *bueyeros*, el Alcalde de las Carretas, el *Tamborilero*, el Padre Pedro, el *Compadre* (al que se suele llamar el último) y, por supuesto, el propio Rocío.

Este descenso constante al momento autorreferencial es sorprendentemente coherente en todo lo que hacen los Rocieros. Después de oír estas letanías una y otra vez hasta el punto de que a veces rozaban la autoparodia (el humor es un compañero constante del camino), un día se me metió en la cabeza que lo que se conseguía con esta práctica era nada menos que una oración en sí misma, pero también una exultación emotiva ritualizada: "*¡Viva! Viva!*" Lo que están haciendo es tan simple y tan obvio que fácilmente se pasa por alto: Están evocando y generando *vida, energía, abundancia*. *Están afirmando* que la vida es buena, muy buena, y que el Rocío es una manifestación suprema de ese bien. No hay más que mirar a su alrededor para ver el triunfo estético que es el Rocío. La fuerza de la vida es el verdadero énfasis: La *vida*.

Esto es quizás lo que Edith Turner quería decir con "El propósito del ritual sagrado es crear fuerza vital" (1992, 13). Esta fuerza, resultado del trabajo del ritual, no puede deducirse de sus representaciones simbólicas. La energía no se puede transmitir, y mucho menos el proceso de crearla. El proceso de "ebullición de la energía" del !kung (Katz 1982) es

otro ejemplo gráfico de un ritual en el que el mito, la narrativa y el guión no desempeñan prácticamente ningún papel. El propósito del ritual es el *hacer*, y lo que se hace, lo que es el trabajo, es una reestructuración curativa del yo. Esta afirmación entusiasta es otro indicio de que las procesiones del Rocío son rituales de excitación. Sin embargo, y esto es indicativo de los rituales más vivenciales, la única forma de saber que existen los "¡Viva!" es estar en el camino o haber recibido la información de segunda mano. No se indican en ninguna parte de los itinerarios publicados, ni existe ningún término que describa la práctica.

La trayectoria que acabo de esbozar -desde los Himnos de la Misa hasta las letanías del "¡Viva!"- no traza una polaridad, sino un proceso de reafirmación que comenzó en la Misa y progresó constantemente a través de capas experienciales, desde lo más intelectual y abstracto hasta lo más devocionalmente concreto, emocional, físico y en el momento. Sin embargo, no representa elementos en oposición, sino más bien un flujo continuo que es a la vez coherente y de múltiples capas.

El cambio funcional en las proporciones del potencial de signos sigue la misma trayectoria. El movimiento, la corriente de cuerpos físicos y emocionales de la Iglesia a lo largo del camino, no es un movimiento de alejamiento de la Iglesia, sino más bien un desbordamiento de energía que se dispensa a sí misma en diferentes niveles de experiencia -como relata el diario, como un circuito de la iglesia al camino, Aldea, Salida, y de vuelta a la iglesia. Este "desbordamiento", visto como un movimiento hacia el cuerpo, como metáfora y como actividad, es similar al modo en que Julia Kristeva modela el enunciado cognitivo y comunicativo como un movimiento del fenotexto al genotexto (McAfee 2004, 25); es una reintegración

continua de lo que ya es la conciencia del cuerpo de sí mismo y del entorno a través de la experiencia y la representación.

Un ejemplo del análisis social: El significado ideológicamente diferido del marcador social desplazado

Lo que sigue es una continuación del análisis simbólico como ejemplo de la facilidad con que los símbolos, cuando se leen como texto, corren un gran riesgo de malinterpretación que no da lugar, como sostienen algunos analistas del discurso, a un "nuevo significado", sino a meros ejercicios infructuosos de demostraciones teóricas que pueden inducir a error al público.

En "Class, community, and costume in an Andalusian pilgrimage" (Clase, comunidad y vestuario en una peregrinación andaluza), Michael Dean Murphy aborda el papel de significación que ha desempeñado la indumentaria a la hora de revelar las realidades sociopolíticas externas a la representación de El Rocío, tal y como han sido interpretadas por diversas preocupaciones éticas (Murphy 1994, 49). Comienza con una referencia a la clásica relación de Victor Turner entre *communitas* y peregrinación: "Turner afirma que durante la peregrinación las estructuras ordinarias que distinguen y dividen a la gente en una sociedad compleja son temporalmente ignoradas o disminuidas en importancia. Aunque Turner ciertamente no sostiene que las distinciones estructurales se eliminen por completo, su aguijón, como él dice, se elimina a propósito... Las reivindicaciones de edad, clase, etnia, afiliación regional o nacional, y pertenencia a una comunidad se silencian, aunque sea transitoriamente, a medida que el estatus homogeneizador de 'peregrino' domina el escenario social (1974a: 207)" (Murphy 1994, 51).

Luego contrasta esta postura con la crítica de Michael Sallnow: "En su crítica etnográficamente rica de los puntos de vista de Turner, el difunto Michael Sallnow (1981, 1987, 1991) señala que la peregrinación es a menudo una ocasión en la que

los gestos igualitarios estilizados se mezclan con vívidas muestras de división social, jerarquía y conflicto. Afirma que en los Andes, su área de especialización, la peregrinación es "una

complejo mosaico de igualitarismo, nepotismo y faccionalismo, de hermandad, competencia y conflicto" (Sallnow 1981: 176). Eade y Sallnow (1991b: 2-3) sostienen que el primer paso para apreciar la "heterogeneidad esencial" de la peregrinación es reconocer que es "un escenario de discursos religiosos y seculares en competencia" (Murphy 1994, 52).

Ambas posturas son bien conocidas dentro de las disciplinas antropológicas y no requieren más comentarios aquí. Sin embargo, Murphy considera que la postura de Sallnow y Eade tienen una "relevancia poco común" en El Rocío. Sin embargo, como deja claro al final su detallado análisis del papel de la ropa significativa, la relevancia es en realidad el resultado de las intenciones de los observadores, pero *no* de los practicantes. Los practicantes, argumentaré, se empeñan en no hablar de El Rocío. Parece que ésta es la obsesión del analista, sobre todo si su metodología no le ha dotado de otras herramientas:

Por supuesto, esto no quiere decir que un estado puro de *communitas* llene los corazones y las cabezas de todos los almonteños en todo momento durante las diez o trece horas que dura su ritual más importante. Sin duda, eso sería demasiado pedir a unos hombres que han crecido en una comunidad desgarrada por la desigualdad económica, por la clase social y por la ideología política. Sin embargo, estas distinciones se minimizan durante este ritual como en ningún otro contexto social y es significativo que no haya ningún intento por parte de ningún almonteno de excluir a ningún otro que sea, como ellos dicen, lo suficientemente hombre como para participar. . .

Sin embargo, los forasteros suelen describir a los almonteños vestidos de caqui como hombres de clase trabajadora que participan en un feroz ritual de rebelión contra los señoritos vestidos de traje corto que parecen dominar el resto de la romería. Sin embargo, los hombres de las clases medias e incluso algunos de los mayores propietarios de tierras se encuentran invariablemente entre las filas de los que luchan por llevar a la Virgen. Si bien es cierto que la mayoría de los hombres que participan en el ritual pertenecen a las clases populares, su presencia no es desproporcionada con respecto a su representación en la población total (ibíd., 59).

Obsérvese cómo la cuestión de la explicación y el significado como algo que el ritual

que los profesionales del sector conocen bien tiene su paralelo en las experiencias de Murphy: "Pero, ¿qué hay de la diferencia entre las perspectivas de los de dentro y los de fuera? En varias ocasiones, en mi presencia, los almonteños han utilizado errores de asignación de clase en un esfuerzo por desacreditar los incesantes esfuerzos de los de fuera por explicar una u otra verdad sobre Rocío" (ibid.). De nuevo

Los comentaristas involuntarios de los medios de comunicación son especialmente propensos a cometer errores hilarantes en sus esfuerzos por utilizar el traje como índice de la clase social en la romería. En un documental que vi con unos amigos almonteños, un panadero del pueblo vestido con el traje corto aparece como si fuera el último de una larga lista de barones de la tierra senioritos. En otro reportaje televisivo, se muestra a almonteños vestidos de caqui luchando por llevar a la Virgen del Rocío mientras un narrador entona solemnemente sobre la solidaridad de la clase trabajadora. Entre los participantes en la procesión destacan el hijo de un rico terrateniente, un maestro y un joven banquero (ibid.).

Las distinciones entre el comentarista/analista social y el practicante del ritual se hacen ahora más claras: "En estos casos y en otros, los almonteños aprovechan errores de esta naturaleza para rechazar los intentos de los forasteros de explicarles a ellos y a su peregrinación, desinflando así eficazmente las crecientes críticas a su exitosa estrategia de mantener a los no almonteños alejados de su amada estatua" (ibid.).

¿Y cuál podría ser esa explicación? Yo propondría, desde una perspectiva histórica, desde una perspectiva teórica (neurofenomenología) y, sobre todo, desde la perspectiva de un observador participante, que la explicación es extremadamente sencilla, aunque ideológicamente desagradable para ciertos intereses: Se trata de la experiencia religiosa.

Los almonteños, más allá de todas las fronteras sociales, están unidos en su condena de la interpretación errónea de sus actividades religiosas por parte de

quienes se niegan a admitir que el ritual se refiere en primer lugar a la experiencia religiosa, y todo lo demás, a una experiencia lejana.

segundo. Murphy recurre de nuevo a Sallnow: "Sallnow aconseja que cuando 'la gente converge en peregrinación, los significados colisionan'" (Eade y Sallnow 1991, 137 en Murphy 1994, 60).

Sí, los "significados" chocan. Pero, en primer lugar, el significado no es el objetivo del ritual religioso experimental. De hecho, el *significado* no es precisamente el objetivo. En lo que respecta al ritual experiencial, la observación por sí sola, e incluso la entrevista por sí sola, pueden resultar más engañosas que informativas.

Si el observador no está dispuesto a participar plenamente en el ritual experiencial, entonces lo que estoy sugiriendo es que un estudio de su contenido simbólico resultará más engañoso que esclarecedor, y reflejará el posicionamiento social del analista mucho más que el ritual, un hecho que en sí mismo es congruente con la premisa teórica básica del analista del discurso: cumplen su propia premisa teórica, su propio "discurso" como resultado de su posicionamiento subjetivo dentro de la estructura social; precisamente lo que la *communitas* experiencial disuelve.

Resumen del análisis semiótico

Dada la naturaleza vivencial de las procesiones y del Rocío en general, las letras -como las vestimentas, los medallones, los caballos, etc.-, aunque generadas por las actividades propias de los rituales, pueden sin embargo cobrar vida propia cuando se las separa de su práctica ritual y llegar a ser malinterpretadas como marcadores simbólicos de objetos con los que en realidad no estaban relacionadas. Sin embargo, no se trata sólo de malinterpretar los símbolos. El error es más profundo. Se trata de tomar por símbolo lo que no lo era: Un significado

se asignó, a posteriori, a una relación S/O que funcionaba en un nivel semiológico diferente mediante la intervención de un observador intérprete (analista).

Sin embargo, la reinterpretación de los signos por los intérpretes posteriores no es el único error al que me refiero. La reinterpretación de los signos es la consecuencia inevitable del intercambio de información a medida que ésta se va significando a niveles superiores de desplazamiento semiótico a medida que el intercambio progresa a través del sistema sociocultural. Me estoy refiriendo al error analítico de creer que cuando los inevitables cambios potenciales de significado que ocurren cuando la información es procesada desde un sitio generativo como los rituales de El Rocío, llegan a algún "significado" resultante -o en términos peirceanos a un "interpretante final"- por medio de haber adquirido un cierto posicionamiento social en el que los símbolos rituales se "ubican" como objetos de discurso, es entonces interpretado por el analista como el único significado que los símbolos alguna vez tuvieron o podrían tener. En otras palabras, la experiencia que generó el símbolo potencial (que, para empezar, puede que sólo fuera un "símbolo" para el analista: es decir, las camisas kaki), se descarta por completo, y el analista se concede a sí mismo el privilegio de participar en un discurso que, para empezar, se originó en la superestructura social y no en el lugar ritual.

Esta línea de pensamiento presupone una relación ontológica y epistemológica entre un signo y su objeto que ignora las magnitudes proporcionales relativas que conlleva el flujo semiótico entre la cultura (en este caso la cultura como sistema ritual) y la estructura social. Los comentarios de Murphy demuestran que las muy diversas interpretaciones de El Rocío tienen que ver sobre todo con el posicionamiento relativo de sus intérpretes y que esta crítica es la que, a su vez,

intenta posicionar socialmente El

Rocío al intentar asignarle un "significado". Los parámetros posicionales ya han sido articulados por dos pares de díadas polares: insider/outsider e izquierda/derecha, ambas de escasa relevancia para la experiencia religiosa en general, y para El Rocío en particular.

La observación final de Murphy fue que los puntos de vista contradictorios expresados por lo que deberían haber sido diferentes enfoques *analíticos* eran en realidad más un producto de la ideología que un reflejo de la metodología real o de cualquier proximidad (conocimiento directo) del acontecimiento. Sin embargo, al final nos quedamos con la sugerencia no muy explícita, pero muy implícita, de que ambos son "igualmente válidos".

La propia teoría del discurso tiene como afirmación subyacente que el contenido subjetivo ritual, como todo contenido subjetivo, está condicionado por el discurso social -no por la cultura, ni mucho menos por el ritual- y por sus posteriores representaciones dentro del orden social.

Esto es lo que da crédito a la lectura del acto ritual como un "texto", incluso desde una visión distante cualquier validez en primer lugar. Pero si nos tomamos en serio la proposición de que el acto ritual es ante todo una experiencia, y no un espectáculo (lo que El Rocío claramente no es), entonces ¿por qué iba a creer cualquier analista que él o ella, podría entender el ritual viéndolo? En primer lugar, el ritual no es un espectáculo. En segundo lugar, no está dirigido a ellos (sea quien sea el analista). Desde esa perspectiva, la atribución al ritual de algún tipo de "significado" que en realidad es el resultado de cualquier proceso "inconsciente", es verdaderamente ridícula, y extremadamente arrogante. Cualquier "significado" derivado de este enfoque sólo puede ser evaluado como teniendo que ser mucho más el reflejo del

"proceso inconsciente" del analista en lugar de constituir cualquier tipo de información valiosa relativa a los participantes en el ritual.

Además, estoy sugiriendo que el discurso social andaluz, es decir, los tipos básicos de preguntas que se hacen y se miran, ya sean negativas o positivas, (para incluir la del posible analista) está muy condicionado por el ritual andaluz antes de que se formulen en el discurso. Estoy argumentando que la estética de la cultura andaluza se formula por debajo del nivel del discurso -como comportamiento y valores encarnados- dentro del sistema ritual al nivel de los rituales experienciales de los cuales El Rocío es simplemente un ritual experiencial entre muchos otros.

Resumen

El primer punto que he tratado aquí es lo que espero que haya sido una observación bastante obvia: el grado de autorreferencia de la procesión es significativamente mayor, si no mucho mayor, que el de la Misa. Mientras que la Misa tiende a apuntar fuera de sus propios límites estructurales, las procesiones apuntan hacia dentro. Mientras que la misa nos lleva fuera del momento presente, la procesión nos arrastra a la experiencia inmediata.

En segundo lugar, las procesiones del Rocío tienen un marcado carácter emocional: Alegría es la palabra que utilizo, pero cualquier palabra de la categoría general de "felicidad" funcionaría igual de bien. Cualquiera que sea la palabra utilizada, sólo sirve como marcador de las experiencias. La cuestión es que el matiz emocional, el *modo* de la procesión, está bien definido y se cultiva conscientemente. Este modo emocional es diferente de la relativa neutralidad de la Misa, tanto en calidad como en cantidad. La Misa no intenta suscitar contenidos emocionales de ninguna modalidad, sino que más bien trata de mover al participante hacia una contemplación general no diferenciada y una receptividad pasiva a su contenido

simbólico.

En tercer lugar, me gustaría llamar la atención sobre esta simple observación: La proporción entre la falsificación de signos por parte de la congregación procesional, frente al tratamiento de los signos que fueron falsificados por los sacerdotes cuando ellos (los Rocieros) estaban en la Misa, se invierte dramáticamente.

En cuarto lugar, los participantes en la procesión se hacen cargo directamente de su procesión porque en gran medida es *su* procesión; cantan a voluntad, eligen lo que van a cantar, eligen el camino y el itinerario de las procesiones, y lo hacen sin tener en cuenta distinciones sociales previas. La procesión es una *communitas* en movimiento que genera y estructura contenidos emocionales (como se describe en la Parte I).

Veo la procesión como la primera etapa, pero no obstante una primera etapa dramática en términos de cambio, hacia un "descenso" de las relaciones más abstractas que constituyen tanto la Misa como las relaciones sociales cotidianas dentro de otras instituciones sociales, hacia una experiencia más concreta y menos mediada de la vida en general, que no deja de ser una continuación de lo simbolizado en la Misa: La Sagrada Comunión. En qué consistiría exactamente esa experiencia no es realmente el objeto de esta disertación. Me limitaré a esbozar la trayectoria tal y como la presencié y experimenté -una trayectoria que lleva del símbolo a la experiencia- sin intentar sacar conclusiones sobre lo que podría ser exactamente esa experiencia, y mucho menos intentar encerrarla en el lenguaje, que es precisamente lo que los propios Rocieros me dejaron claro que no era posible ni deseable.

Por último, cualquier análisis del ritual experiencial que no se centre en la comprensión de la propia experiencia es probable que no revele nada "significativo"

en relación con el ritual. El mero acto por parte del analista de ignorar la experiencia

La experiencia dentro de un ritual religioso es en sí misma un acto ideológico que, de hecho, se ajusta a intereses ideológicos, pero no arroja ninguna luz sobre el ritual como aspecto importante del comportamiento humano.

Capítulo 10: Salida

En un acto simbólicamente impactante, pero cuyo simbolismo no llega a ser tan impresionante como el presenciar el acto físico en sí, la congregación de Almonte llega en una impresionante procesión a las puertas de la ermita, algo después de la medianoche en las primeras horas del *Lunes de Pentacostes*. Pero, de repente, rompen toda apariencia de orden para irrumpir en la iglesia y saltar por encima de las altas rejas que rodean a la Virgen con el fin de apoderarse de lo que insisten firmemente en que es *suyo*, y por ese acto proceden a tomar en sus propias manos un control directo y sin intermediarios de su relación con Ella. Rompen los límites simbólicos y físicos entre ellos y la Virgen, y la sacan del control jerárquico de la Iglesia y la llevan a las calles, entre la gente.

Aunque sólo los miembros de la hermandad de Almonte tienen el privilegio de portar a la Virgen, una enorme multitud se congrega fuera de la iglesia para participar vicariamente en su asalto al interior de la cámara, la parte más sagrada de la Iglesia y normalmente dominio exclusivo de los sacerdotes. Sin embargo, una vez que la Virgen está fuera de la iglesia, a partir de ese momento la participación de la masa de gente en las calles es cualquier cosa menos pasiva.

A continuación se describen los principales actores y acontecimientos de esta dramática procesión ritual, de 12 a 13 horas de duración, denominada *La Salida*, que constituye la culminación de la romería del Rocío. La culminación de la peregrinación procesional es, como se ha señalado en el capítulo 1, una procesión en sí misma, y como tal

muchos de los momentos más importantes de la peregrinación de los que se habla a lo largo de esta obra, muchos de los actos clave de la Salida no se mencionan en ningún itinerario ni escritura, ni tienen representaciones mitológicas.

Esta relación mito-ritual constituye el primero de los tres temas analíticos que se han desarrollado a lo largo de este trabajo y que aplicaré a la Salida. La falta de representaciones mitológicas en momentos rituales importantes refuerza mi argumento de que los rituales más vivenciales generan mitos en lugar de reflejarlos o encarnarlos.

El segundo tema analítico que se desarrollará en este capítulo será la continuación del análisis semiótico que comenzó con la misa en el capítulo 8 y continuó con las procesiones en el capítulo 9. El tema de la relación S/O y la trayectoria que puede trazarse como un estrechamiento de la "brecha" entre signo y objeto se llevará a su conclusión en lo que llamaré el acercamiento a un "colapso S/O". Este estado ritual revela una condición en la que lo simbolizado y lo predeterminado en la experiencia son prácticamente el mismo fenómeno.

El tercer objetivo de este capítulo es comparar mi enfoque analítico con los enfoques discursivos que se basan en interpretaciones textuales, y revelar cómo esos enfoques sencillamente no son útiles cuando se analiza un ritual de tipo experiencial como la Salida. El cuarto tema a desarrollar en este capítulo es el de la estética encarnada y señalar el importante, si no crucial, papel que desempeñan las normas de comportamiento de *la formalidad* andaluza en este ritual caótico y emocionalmente exhaustivo. La naturaleza caótica del propio ritual aborda un quinto tema, el de la relación entre la procesión emocional centrada en un único objetivo y los momentos de culminación caótica. Dicha relación se desarrollará en mayor profundidad en la

conclusión

y en el breve resumen de la Parte II que sigue. Estos cinco temas contribuyen significativamente a la teoría de las relaciones rituales que se presentará en el capítulo 13.

Características estructurales básicas

La Salida tiene cuatro características estructurales que merecen consideración:

1. El itinerario
2. La configuración en torno a la Virgen y sus portadores: la imagen, el *costaleros* (hombres que llevan la imagen desde abajo), y los "punteros"
3. Las paradas de la procesión en las casas de espera de las Hermandades, o en determinados lugares y horarios asignados donde los miembros de dichas hermandades puedan rendirle devoción.
4. La masa de gente congregada en las calles del Rocío

El itinerario

El itinerario es mínimo: La Hermandad de Almonte acude en procesión para sacar a la Virgen de la Ermita en torno a la medianoche del lunes de Pentecostés, último día de la romería. Una vez que entran en la Ermita, corren en masa hacia la barandilla de hierro forjado que se interpone entre el altar y los fieles.

Trepan por la barandilla en un acto conocido como *Salta la Reja*, literalmente "saltan" o "asaltan la barandilla". A continuación, la suben a hombros desde debajo del palanquín, la transportan de nuevo por la barandilla hasta los que están al otro lado y la sacan a hombros.

Los almonteños se desplazan por las calles para llevar a la Virgen por un recorrido más o

La imagen es presentada a las Hermandades que la esperan a una hora más o menos determinada. Después de haber sido presentada a la veneración de todas las Hermandades, es devuelta a su lugar en el altar de la Ermita. En la actualidad, el recorrido total dura entre 10 y 13 horas.

La configuración de la procesión

La Virgen en su palanquín es portata por 10 almonteños a la vez (miembros de la Hermandad de Almonte) que se sitúan justo debajo de ella y a los lados. Alrededor de la carroza, en círculo, se sitúan los miembros más veteranos de la Hermandad, que dirigen la procesión. No llaman la atención y, a menos que alguien hubiera avisado a un observador de que estaban allí, probablemente pasarían desapercibidos. Actúan en calidad de controladores de multitudes (piden a la multitud que se retire cuando la masa inmediata se congestiona demasiado), facilitadores de multitudes (ayudan a algunas personas a tocar a la Virgen) y directores de los actos (guían a los que portan a la Virgen mediante indicaciones visuales y verbales). Además de estos directores, equipos de almonteños se abren paso entre la multitud para sustituir a los hermanos agotados bajo el palanquín.

Las paradas en las Hermandades

Las "paradas" de las Hermandades marcan la progresión de la Virgen por las calles. Las paradas se realizan por orden de antigüedad y los miembros esperan a la Virgen con todo el canto, ruido y fervor posible.

Las paradas de cada Hermandad no funcionan como una "estación", como en una procesión estacional. No hay cualidades que evocar en cada parada, ningún acto

que contemplar o

variación sobre el tema emocional, como en las procesiones del Vía Crucis. Las paradas en las Hermandades sirven para dar tiempo a que cada Hermandad rinda adoración a la Virgen y también para alimentar la intensidad de la procesión a medida que avanza. En este sentido, la Salida puede servir como ejemplo vivo de lo que realmente hacían algunas de las procesiones de tipo dionisiaco. Es posible que el destino declarado tuviera poco que ver con el propósito de las procesiones; más bien, el propósito era la propia procesión. Las emociones suscitadas durante la procesión, y no el destino, constituían el objetivo procesional. La Salida no tiene destino; es un circuito a través del pueblo que genera energía emocional a lo largo de todo el recorrido.

La masa de gente en las calles

Las calles de El Rocío se llenan de una masa humana a lo largo de todo el recorrido de la procesión, por delante y por detrás. La Virgen parece flotar sobre un mar agitado de cabezas, brazos y manos humanas. Para cualquiera que no esté acostumbrado a este tipo de aglomeración humana, el mero hecho de estar de pie entre el mar de gente puede resultar un poco intimidante. Sin embargo, enseguida me di cuenta de que siempre había pequeñas corrientes de movimiento que uno podía seguir para ir de un sitio a otro. Siempre había estructura y orden, incluso en lo que parecía una multitud tumultuosa.

Sin la gente en las calles y su fascinante contribución al ritual, la Salida sería una procesión ordinaria (para los estándares andaluces). Hay que recalcar que las descripciones de los actos no guionizados que siguen a continuación, no son tanto obra de la Hermandad de Almonte, que porta a la Virgen

a lo largo de la ruta, sino la interacción entre los portadores de la Virgen y la masa de humanidad que les espera. La genialidad del "caos controlado" es obra de personas que, en su conjunto, son extrañas entre sí, pero no extrañas en términos de valores compartidos y entendimientos tácitos.

Creo que el lector estará de acuerdo, tras leer las descripciones que siguen, en que este tipo de intensificación emocional cultivada sería sencillamente imposible si no se llevara a cabo dentro de una población que, en algún nivel profundo, tuviera un comportamiento "en sintonía" con los demás. Lo impresionante es su comportamiento colectivo, espontáneo e interactivo. El aplauso rítmico espontáneo del que se habla en el capítulo 7 parece haber sido un presagio de esta sintonía emocional y conductual que para mí sigue siendo un misterio.

Los actos rituales no "guionizados"

Tres tipos de acontecimientos poderosos que se repiten dentro de la procesión y que no están escritos en ningún sitio, pero que los participantes entienden obviamente que constituyen elementos esenciales de la procesión. Los llamo acontecimientos "recurrentes", y fui testigo de su manifestación una y otra vez durante mi participación en la Salida.

Los primeros sucesos recurrentes son los intentos de personas de la congregación de tocar a la Virgen o agarrarse a la barandilla. Los almonteños se esfuerzan por bloquearlos o apartarlos. Ni que decir tiene que los empujones y los insultos se ven agravados por el hecho de que la imagen está literalmente "flotando" sobre un mar agitado de humanidad, con corrientes de gente que van y vienen y rodean a la Virgen al mismo tiempo que los almonteños que están debajo de ella y a

su alrededor la mueven a través de esas mismas corrientes.

Los segundos acontecimientos recurrentes son lo que yo llamo los "crujidos". Hay momentos en los que la Virgen se convierte en una parte de la multitud cuando ésta se dirige hacia ella. Las personas situadas directamente delante de ella tienen que retroceder y apartarse. A menudo, sin embargo, la carroza se acerca demasiado deprisa para que puedan apartarse a tiempo, o la masa de gente detrás de ellos es demasiado densa para que puedan retroceder más. En esos momentos, la gente empezó a chocar enérgicamente contra mí y yo contra los demás, y varias veces la gente cayó sobre los demás antes de que la carroza cambiara de dirección y aliviara la presión. Sin duda, son momentos de casi pandemónium. Ciertamente, éste no es el encuentro con el símbolo que Eliade tenía en mente.

El tercer acontecimiento recurrente es el del "susto". Parece que la Virgen está a punto de volcar. A veces está a punto de volcar por un lado o por otro. A veces los almonteños parecen hundirse debajo de ella, y ella empieza a hundirse dentro del mar de gente. Estos sucesos suelen estar relacionados con los "crujidos" en combinación con demasiada gente que tira y empuja contra el palanquín, o sucede mientras se produce un reemplazo entre los almonteños. Cuando de repente la empujan hacia arriba y la enderezan, se oyen grandes vítores y aplausos. Ni que decir tiene que nunca se hunde del todo ni zozobra del todo.

El cuarto acto recurrente es el paso de los niños. Los niños pequeños, incluso los más pequeños, pasan por encima de las cabezas de la multitud y finalmente se colocan en el palanquín brevemente o simplemente se les sostiene contra la Virgen para que la toquen. La única explicación que he oído es que es una forma de "bendecir" a los niños.

Teniendo en cuenta la agitación de la multitud, parece un acto de fe bastante atrevido por parte del

parte de los padres. Los niños no suelen estar tan contentos con su buena suerte.

Algunos se van dando patadas y gritando, pero otros parecen disfrutar bastante bien del viaje. Ni que decir tiene que no se dejan caer.

El quinto acontecimiento recurrente es el "sacerdote montado". Consiste en que un sacerdote se sienta a hombros de uno de los hermanos para elevarse por encima de la multitud y poder alabar a la Virgen de forma más enérgica y visible. Estos sacerdotes montados gritan y gesticulan alabanzas a la Virgen para que acuda a su estandarte. El motivo es que no todas las casas de las Hermandades se encuentran en el recorrido. Tal es el caso de Granada (suelen ser las más nuevas). Estas Hermandades tienen unos puntos designados a lo largo de una de las plazas centrales donde esperan con su estandarte a que pase la Virgen. Cuando está lo suficientemente cerca, el sacerdote (o el Hermano Mayor) será levantado para que pueda suplicar a la Virgen que se acerque. Tiene que apasionarse, cuanto más mejor. El Padre Pedro, en 2004, metió su "montura" en el mar de gente que seguía a la Virgen mientras él seguía alabando y gesticulando; no había terminado del todo, y estaba decidido a conseguir que se quedara un poco más.

Otro momento de gran atractivo estético es la **cascada de cubos de pétalos de rosa que cae sobre la Virgen** cuando se acerca a algunas casas de las cofradías. Lo hace alguien desde lo alto de un tejado del recorrido, normalmente la casa de una Hermandad mientras los miembros rinden devoción y las campanas repican alborotadas.

Mito/ritual respecto a la "Salta la Reja" y otros subrituales

Nada en la literatura mitológica podría preparar a alguien para la Salida. No hay mitos asociados al asalto al altar que es la *Salta la Reja*, ni a los momentos de casi pandemónium, ni al paso de los niños. El ritual de la Salida no podría reconstruirse a partir de ninguna evidencia mitológica, ni de la leyenda, ni de las referencias bíblicas a María, ni de ninguna otra fuente. Incluso las letras de las sevillanas raramente se refieren directamente a los acontecimientos de la Salida, excepto la Salta la Reja, y ésta es inevitablemente por hombres de Almonte para quienes el llevar a la Virgen puede ser un rito de paso a la edad adulta (Murphy 1994, 10-13; García 1991, 26-38). Aunque el enfoque psicoanalítico freudiano de García, que ve la Salta la Reja en términos de sexualidad sublimada, la penetración del arquetipo femenino, y por lo tanto un ritual de iniciación masculina (38), me pareció sólo ligeramente interesante y en su mayor parte forzado y fuera de lugar, vale la pena señalar cómo los temas recurrentes del cruce de fronteras, y de las transiciones fenomenológicas, siguen manifestándose en relación con las procesiones de El Rocío.

Este acto, la Salta la Reja, se ha convertido en un importante ritual dentro de la peregrinación, pero, de nuevo, no tiene contenido mitológico alguno. No existe ninguna historia que explique por qué se realiza, y ni siquiera el itinerario hace referencia a él. Sin embargo, tampoco es un secreto; ¡ahora se retransmite por televisión! Con todo, este acontecimiento no es más que una versión algo más gráfica de lo que sucede en muchas iglesias de toda España cuando las Hermandades llevan a sus Simpecados al Rocío. La feligresía quiere experimentar lo divino en el grado que sea. En cierto sentido, hay que verlo como un acto de Santa Comunión.

La sugerencia de una "subversión" a la jerarquía de la Iglesia, que han hecho observadores externos, pasa por alto un punto importante. La Salta la Reja no es en absoluto un acto contra la jerarquía eclesiástica. Al contrario, es una continuación exactamente de lo que la Iglesia propone en la misa: comunión con lo divino y comunión entre nosotros. El Padre Enrique se pone su medallón cada año como desde hace más de dieciséis (Granada Rociera: Romería 2003) y camina junto a los Rocieros cantando a la Virgen. El Padre Pedro es bautizado en el río Quema como todos los demás Rocieros.

Los curas "montados" alcanzan estados de casi histeria emocional entre la multitud en las calles y, por supuesto, las puertas de la Ermita se abren el lunes de Pentecostés (después de todo, ella va a volver). Podríamos considerar que el catolicismo en Andalucía no es sólo lo que la Iglesia hizo en Andalucía, sino también lo que los andaluces hicieron con la Iglesia. La Salta la Reja parece un acto de comunión (tanto por parte de la jerarquía eclesiástica como por parte de los almonteños) audaz y a la vez confiado.

En cuanto al paso de los niños, no he encontrado referencias líricas sevillanas en absoluto. Un estudio de la historia fotográfica sugiere que, si bien tanto la Salta la Reja como el paso de los niños podrían ser relativamente nuevos, son sin embargo más antiguos que cualquier Rociero actual (Flores Cala 2005, colección de fotos). Fotos de principios del siglo XX revelan que la imagen se colocaba antes en el suelo ante cada Hermandad para recibir veneración (Flores Cala 2005, 138, 143). Naturalmente, no hay necesidad de elevar a los sacerdotes por encima de la multitud para dar alabanzas si la imagen se coloca en el suelo con ese fin. En cuanto al paso de los niños, no he encontrado ninguna foto al respecto.

No hay contenido mitológico ni para los sacerdotes montados ni para el paso

de los niños y, sin embargo, sin duda representan una improvisación mucho más importante que los cambios de los que fui testigo. Lo que me intriga de estos cambios es que importantes elementos rituales clave de todos los subrituales del Rocío parecen estar en continua evolución. Aunque sólo presencié una pequeña innovación en el "efecto mariposa" de nuestra procesión *de presentación*, estos pequeños incidentes parecen formar parte de una fluidez general que fomenta la innovación siempre que no vaya demasiado lejos de la estética actual. Y lo que es más importante, estas innovaciones son iniciadas por la propia gente como actos estéticos espontáneos.

A la luz de los numerosos actos rituales no mitificados dentro del Rocío, y del hecho de que el ritual ya tenía siglos de antigüedad antes incluso de que apareciera la leyenda, ¿cómo hemos de entender el papel del mito dentro del Rocío? La leyenda sólo proporciona la premisa básica de por qué la gente iría al Rocío en primer lugar. Sencillamente, no se aborda cómo deben rendir culto. Lo que realmente ocurre en El Rocío es realmente su propio acontecimiento ritual, con muy poco de él representado míticamente.

Es en este tipo de coyunturas donde cuestiono el énfasis que d'Aquili y Newberg, autores de *La mente mística*, ponen en el papel del impulso cognitivo de crear mitos como medio de ordenar y explicar las contradicciones de la experiencia (1999, 79). Este enfoque estructuralista ignora los propios principios rituales implicados en la activación de la mente mística a lo largo de lo que ellos mismos han postulado como un estado mental denominado "continuum unitario", en el que se alcanzan experiencias sobre las que luego se reflexiona como paradojas (1999, 97-98). La congregación de Rocieros no parece cumplir en absoluto ningún tipo de

imperativo mítico cognitivo. Al contrario, parecen evitar por completo el proceso cognitivo excepto como herramienta

con los que manifestar sus deseos de experiencia religiosa.

La actividad ritual de la Salida genera mitos, y algunos mitos potenciales, como el paso de los niños y los momentos de pánico, aún no han sido mitificados en absoluto. Por otra parte, la Salta la Reja no sólo ha sido mitificada en canciones, sino que también ha sido objeto de exégesis, como en la obra de Miguel Zapata García (1991) y en numerosos comentarios y vídeos televisivos. Ninguno de estos mitos o comentarios existía con anterioridad a la actividad ritual; al igual que la propia leyenda surgió siglos después de que el ritual ya estuviera en marcha (véase el Apéndice A).

Esto sugiere que la experiencia de totalidad que es la comprensión central derivada de la experiencia mística (véase el capítulo 13) es una "verdad" experiencial que se diferencia inmediatamente en el mito como conjuntos de diadas de oposición a través de las estructuras comunicativas del lenguaje según el modelo de Lévi-Strauss ([1958] 1963, 206). Pero la paradoja resultante es una limitación del lenguaje, no de la experiencia. La totalidad de la realidad es algo que experimentamos continuamente, pero la experiencia puede verse desplazada por el proceso lingüístico con el que ordenamos cognitivamente nuestros pensamientos y reflexiones (d'Aquili y Newberg 1999, 187- 189).

Hasta ahora, los rocieros parecen haber hecho pocos esfuerzos por categorizar y ordenar su experiencia del Rocío, excepto a través del canto, el baile y la adoración, expresiones que enfatizan lo que Julia Kristeva denomina el *genotexto* semiótico y sensual subyacente al significado discursivo transmitido a través del *fenotexto* semiológico (Kristeva 1984 en McAfee 2004, 24). En una línea similar, el "saber es hacer" de Becker (Becker 2004, 164) sugiere una inversión similar del

proceso experiencial,

de un ritual inducido cognitivamente a una cognición inducida ritualmente. Creo que esto es lo que Nietzsche quería decir con su "rapsodia apolínea" como reacción a la experiencia dionisiaca, pero no a la inversa: La experiencia dionisiaca no es ni un reflejo ni está motivada por la necesidad apolínea de hacer más aceptable la paradoja (Nietzsche [1886] 1967, 41-44). Además, como acabamos de señalar, muchos aspectos importantes de la Salida no tienen todavía ninguna expresión mitológica. Parecería que, al menos para la Salida y gran parte del Rocío hasta este acto final, los rituales producen mitos, pero los mitos no parecían producir rituales, excepto quizá en el sentido más general: Una imagen milagrosa de la Virgen María se encuentra en el bosque, y la tierra allí es un lugar sagrado para la curación. Sin embargo, si sólo nos basáramos en la leyenda, la Salida nos sorprendería.

El hecho de que el ritual tenga poco contenido mitológico es un indicio significativo de su calidad experiencial. Sin un contexto mitológico para gran parte del ritual, hay pocas referencias simbólicas o textuales que guíen al participante fuera del ritual. Como ya se comentó en el capítulo 8, la Misa implica una experiencia por defecto de sí misma como resultado de la amplia "brecha" semiótica entre lo que se simboliza en el ritual y lo que se puede esperar razonablemente que se experimente en relación con esos símbolos. El hecho de estar allí, en la misa, experimentando el entorno tanto física como socialmente, se convierte inevitablemente en la experiencia predominante por *defecto*. Sin embargo, podemos ver inmediatamente que si se simboliza poco en el ritual, entonces lo que se experimenta en relación con el propio ritual debe, de nuevo inevitablemente, tener una relación más estrecha. La "brecha" semiótica entre lo simbolizado en el ritual y lo vivido por los participantes

debe reducirse significativamente, por defecto, en comparación con un ritual en el que hay una distancia sustancial entre la presentación simbólica y la experiencia real; hay menos en el camino de un objeto ausente.

Ritual por defecto a su propia experiencia: El colapso S/O

Hay poco defecto experiencial en el ritual de la Salida, porque hay poco en el sentido de un objeto ritual ausente: Lo que se simboliza es la Virgen del Rocío, y lo que está presente como objeto ritual es también la Virgen del Rocío. El objetivo del ritual es rendir devoción a la Virgen del Rocío, que es precisamente lo que ocurre. En la medida en que una persona no está devocionalmente implicada en el ritual pero sí físicamente presente en él, esa persona experimenta un "acoplamiento estructural", por utilizar el término de Maturana y Varela (1974, 75-77) de la intensidad devocional de los que están en la proximidad; es imposible *no* hacerlo. Por lo menos, la pura fisicalidad del ritual exige atención y participación física (para evitar ser derribado, por ejemplo, como se presentó en el Preludio de esta disertación). La participación en la Salida no es realmente una elección; una persona está allí o no, y si una persona está allí, entonces esa persona está participando tanto si tenía la intención de hacerlo como si no.

Lo que se percibe y lo que se simboliza son prácticamente lo mismo, aunque no todos los presentes lo compartan en la misma medida. No importa cuál sea la reacción individual ante el ritual: repulsión, miedo, curiosidad, indiferencia u otra cosa. Si uno está presente en el ritual, no tiene más remedio que experimentar su fisicidad y su agitación emocional. Desde luego, no estoy sugiriendo que pueda predecirse una fenomenología para cualquier individuo. Lo que digo es que,

Sin embargo, cuanto más experiencial es el ritual, más podemos acercarnos a una fenomenología del ritual en términos de modalidades emocionales generales y experiencias físicas. Por tanto, el defecto es una huella semiótica, no un camino semiológico de asociaciones.

La experiencia de la Salida, y su objetivo ritual, son prácticamente el mismo fenómeno. El desplazamiento semiótico entre la S (la actividad ritual) y su O (glorificación emocional/física) es extremadamente estrecho. Si uno está físicamente presente, no puede evitar poner en relación ambas cosas. Se siente, se experimenta a un nivel visceral. Pensar en su significado potencial es completamente secundario y, además, la consideración del significado está totalmente ausente como objetivo ritual.

En la Salida no hay un espacio ritual dedicado a comprender el "significado" de la Salida, como tampoco lo hay en ningún otro lugar del Rocío. La Salida, en este sentido, se parece mucho más a un movimiento musical emocional que fluye por las calles sin notas de programa. La única manera de averiguar su significado es volver y hacerlo de nuevo.

Con "averiguar un significado" estoy sugiriendo que hay muchas menos operaciones en la categoría peirceana de Terceridad que necesitan tener lugar para que la Salida parezca tener un propósito y cumpla su objetivo ritual. El símbolo predominante, la imagen de la Virgen del Rocío, y su objeto, la interacción emocional con la imagen, se ponen en relación directa sin depender de ninguna operación textual o basada en el lenguaje; no hay búsqueda de significado, no se presenta ni se considera ningún argumento que requiera que la mente ponga en relación signo y objeto. La "comunión" con la Virgen es un hecho, aunque no

podamos predecir cuál será la reacción de cada individuo ante esa comunión. Mis propias reacciones fueron mezclas

de ansiedad, exaltación, incluso momentos de miedo, pero nunca tuve necesidad de plantearme la finalidad del ritual; la finalidad se desarrollaba ante mis ojos y era experimentada por todo mi cuerpo. Lo que hacían los participantes en el ritual era evidente. *Por qué podía ser importante hacerlo*, aunque tal vez fuera una pregunta razonable en retrospectiva, no era una pregunta que el ritual abordara (ni ninguna otra pregunta).

A la luz de la proposición de que hay pocos o ningún símbolo textual que analizar en el ritual de la Salida, surge una cuestión de metodología con respecto al análisis: ¿Qué utilidad puede tener entonces una metodología como el deconstruccionismo social (si admitimos que se trata, de hecho, de una metodología en absoluto; véase Ellis 1989), cuando se basa en interpretaciones textuales del comportamiento humano, si un análisis textual es precisamente a lo que se resisten los comportamientos?

El análisis del discurso se basa en el desplazamiento experiencial

Como demuestran ampliamente los escritos de Murphy (1994, 2000), en la Salida no hay marcadores sociales válidos, y la *communitas* que entra en juego temporalmente es real. Esta condición de *communitas* y convergencia ritual S/O es precisamente la razón por la que no hay espacio para un enfoque construccionista social de su análisis; no hay nada que deconstruir porque pocas relaciones artificiales Signo/Objeto están siendo abordadas dentro del ritual en el que el objeto puede ser deconstruido al orden social.

Es en la zona de la "brecha" o "ruptura" entre el significante y el significado

donde el mago del discurso hace su magia sociológica. Donde hay poca brecha, poco desplazamiento de la experiencia, no hay mucho espacio para el análisis discursivo.

El objeto está ahí, en el momento. Reasignar el objeto presente a otro lugar es sacar el análisis del momento ritual, es decir, el analista acaba de salir del ritual y se ha ido a otro lugar. Además, en la Salida, el yo subjetivo de los participantes no se sitúa socialmente dentro del ritual. Los practicantes se han ido "al bosque", literalmente, y al anonimato temporal de la *communitas*.

La deconstrucción mediante marcadores sociales arroja resultados infructuosos.

No hay más "texto" ritual que el texto de su representación, y ese texto carece de marcadores sociales válidos (como ya se ha dicho). Sin marcadores sociales, es decir, sin un "objeto" (como un objeto construido socialmente) fuera del ritual que pueda relacionarse con un signo dentro del ritual, prácticamente no hay "texto" *maduro para la deconstrucción*. Para que tenga lugar cualquier deconstrucción, el análisis debe relacionar el ritual con algo fuera del ritual; el análisis debe salir inmediatamente del ritual. Como espero haber demostrado hasta ahora, eso es precisamente a lo que no se presta un ritual experiencial. Del mismo modo que el ritual no se relaciona realmente con nada dentro del cuerpo de la doctrina religiosa, tampoco se relaciona con nada dentro del orden social. El ritual se resiste intensamente, por su propia naturaleza, a ser interpretado como un "texto" para cualquier propósito.

Se puede vivir la Salida entera sin conocer la lengua de España, sin saber nada de la imagen, sin ser católico. La experiencia se explica por sí misma y apenas requiere exégesis. La exégesis no aclararía la experiencia; al contrario, sólo la confundiría. Lo que es necesario en la Misa, la exégesis, es contraproducente en la Salida. Es evidente que no se trata de una representación mitológica; no hay "historia", no hay retorno a una "época dorada" eliadeana (la agitación

a su alrededor lo deja claro): Es mucho más el descenso dionisiaco al corazón de la experiencia, al corazón de la paradoja por medio de un "caos controlado". Es menos un reflejo del discurso eclesiástico o social, aunque, como argumentaré más adelante en esta disertación, funciona como parte del sistema dentro de la cultura andaluza que contribuye a ambos. En otras palabras, el discurso surge ciertamente de la Salida, pero el discurso hace poco para afectar o condicionar la Salida. Por el contrario, seguiré argumentando que la Salida, y los muchos grados de rituales experienciales que componen el lecho cultural de la Andalucía católica, condicionan los parámetros fundamentales del discurso social andaluz en un grado mucho mayor que a la inversa. Todo cuerpo social hablante es ya un producto de la estética encarnada generada dentro de su sistema ritual. En la estética andaluza, como subrayé en los capítulos 5, 6 y 7, el componente emocional dentro de la estética encarnada constituye un elemento dominante y deliberadamente cultivado.

Caos controlado: Estructuración emocional, formalidad y cultivo de la histeria

La modalidad emocional de la glorificación se vuelve menos definida en el ritual culminante de la Salida. Hasta ahora, la modalidad emocional predominante era definitivamente algo que he estado aproximando como "alegría", salpicada de momentos de profunda devoción. En la Salida, sin embargo, la expresión emocional predominante se vuelve un poco más oscura y menos fácil de definir, a pesar de que las emociones generadas son ahora mucho más intensas. El contraste con la contemplación interior y la pasividad de la Misa es evidente, pero la ruptura caótica de la procesión

La propia estructura -y, con ella, una expresión emocional más cruda y casi histérica- también distingue claramente el contenido fenomenológico de la Salida de las demás procesiones del Rocío

Hay otro componente emocional en la Salida que no se capta tan fácilmente en vídeo, sobre todo si se filma desde la distancia: hay un cierto elemento de miedo y ansiedad, incluso casi de pánico, que aflora periódicamente, sobre todo en lo que yo llamo los "crujidos", **esos momentos** en los que la imagen se desliza un poco demasiado rápido hacia una parte de la multitud densamente poblada y los que se encuentran en la bolsa de intensificación se sienten inmediatamente incómodamente presionados, unos contra otros, y no se sabe con certeza hasta dónde puede condensarse la multitud antes de que empiecen a caer y a pisotearse unos a otros.

También existe una cierta ansiedad teatral cuando la Virgen parece que se está cayendo. Además, hay cierta ansiedad al ver a los niños (que a menudo están llorando en este punto, aunque algunos parecían disfrutar del paseo) pasar por encima de lo que sigue siendo una masa agitada de humanidad y preguntarse si podrían caerse.

Sin embargo, este elemento de "frenesí" y "pánico", combinado con una devoción casi histérica, no es exclusivo de El Rocío. Fui testigo de momentos similares en las procesiones de Semana Santa de Granada (vídeo inédito presentado en la convención de la SEM en Miami, 2003), y Rafael Briones Gómez hace un relato similar de la procesión del Jueves Santo en la localidad de Priego, donde encuentra el término "salvajismo sublime" (1999, 266), al que volveré a referirme más adelante en este trabajo.

En cada uno de estos casos, las emociones primarias de pánico e histeria son

llevadas al borde de la manifestación real, pero el cruce nunca se produce. Siempre
tiran

justo al borde del abismo, y en un momento repentino se produce una liberación de la tensión que se traduce en una sensación real e inconfundible, una sensación que no se puede captar en vídeo, ni siquiera cuando la filmación se realiza desde el interior del suceso real, como hice en 2004. El miedo y la ansiedad se captan en el vídeo, pero no la liberación emocional cuando se rompe la tensión.

La súbita "ruptura", en la que se libera la tensión creciente, suele lograrse mediante un movimiento de la imagen, un cambio de dirección o un cambio en su sentido de giro si se está girando en otra dirección. No hay duda de que tanto la acumulación como la liberación son intencionadas, y su manipulación es un ejemplo de la magistral capacidad de los andaluces para generar y controlar sus propias experiencias emocionales. El concepto de "caos controlado" cala hondo, mucho más allá del frenesí en la base de la Virgen.

La diferencia entre la Salida y las procesiones penitenciales de Semana Santa es, pues, la modalidad emocional que conduce a los momentos culminantes de intensificación. Pero en esos momentos culminantes, tanto la alegría como la tristeza se subsumen en un pandemónium general que se vuelve ansioso, histérico y caótico, pero que nunca degenera en verdadero caos ni (y esto es aún más impresionante), en ningún tipo de violencia. El control del caos puede verse claramente en estas prácticas, y la configuración en torno a la Virgen de los miembros de la hermandad de Almonte da fe de lo cuidadosamente que gestionan y, en cierto sentido, "escenifican" el acercamiento al borde de la histeria, para luego, cuidadosamente, en el momento adecuado, retroceder de ella.

Este coqueteo con la histeria prolonga la tensión emocional general durante un largo periodo de tiempo, durante el cual los participantes tienen la oportunidad de

experimentar estas

emociones primarias sin ceder a ellas. Además, dado que la imagen debe moverse entre un mar de gente durante las 10 o 13 horas que dura la procesión, la práctica de tensión/liberación se realiza una y otra vez junto con la "casi caída" de la Virgen a medida que avanza por las abarrotadas calles de El Rocío. Pero como también indiqué en el Preludio de esta disertación, las emociones de ansiedad, miedo, asombro, euforia, éxtasis, e incluso euforia, se agitan y procesan a la vez

El movimiento procesional de la romería hacia el bosque liminal se convierte, en la Salida, en una procesión física visceral hacia la liminalidad interior de las emociones. Los bordes de la histeria y el pánico se exploran, se pinchan, se penetran momentáneamente a lo largo de sus fronteras y luego se liberan súbitamente. Al final, ellos, los practicantes del ritual, "se mantienen firmes"; permanecen "firmes" tanto en el momento en que están plenamente presentes y participan como en lo que respecta a su habitus estético interno de comportamiento formalizado: *La formalidad* nunca se rompe *del todo*. No se producen actos de violencia, no se deja caer a los niños, se protege y mantiene en alto a la Virgen, no se pisotea a nadie; la procesión continúa y se mantiene la base emocional.

Breves conclusiones sobre la Salida

La Salida es, con diferencia, el ritual más paradójico y misterioso de la peregrinación. En gran medida desafía toda explicación. La Salida es también la experiencia más intensa de la Romería del Rocío. Su "caos controlado", sin embargo, tiene expresiones análogas en otros rituales procesionales del catolicismo andaluz. Este hecho ha pasado desapercibido para muchos analistas rituales que se han centrado demasiado en un único ritual. La Salida, aunque pueda parecer una

forma extrema de práctica ritual, es sin embargo coherente con los rituales andalusíes generales y su estética cultural:

1. La excitación emocional extrema es la característica central de la Salida, como lo es en gran parte de la práctica ritual andaluza.
2. La inducción al trance no es una característica de la Salida ni de la práctica ritual andaluza en general. La Salida se resiste a la inducción al trance en favor de la excitación emocional, la exteriorización y la estructuración concomitante dentro de la estética estructural ritual.
3. Sin embargo, el elemento de lo caótico que envuelve a la Salida es de sumo interés. El modo predominante de glorificación y devoción se deconstruye y fractura en miedo, ansiedad, casi histeria, asombro, éxtasis, regocijo, euforia, etc.
4. Sin embargo, la estética conductual de *Formalidad* se mantiene incluso dentro de un entorno de extrema excitación emocional y una condición social de *communitas temporal*.

La música se convierte en ruido en la Salida, y el lenguaje en un desvarío emocional que aplaza el significado a la experiencia inmediata. Incluso la expresión emocional de "alegría" que caracteriza a la romería del Rocío hasta ese momento comienza a descomponerse en algo mucho menos definible. Los límites de lo que constituye la alegría como estado experiencial se presionan y estiran, e incluso se fusionan con otros modos emocionales como el miedo, la ansiedad y la euforia. Es como si la intensificación de una emoción se desbordara y estimulara otras categorías emocionales. ¿Quién sabe si algunas personas experimentan toques de rabia, ira, momentos de erotismo o incluso de desesperación? Lo importante es que los momentos se disipan rápidamente en un caos general controlado que recae en la devoción y en las estructuras interiorizadas de la formalidad. Hay incluso supuestas ocasiones de curaciones milagrosas, como relata la experiencia de Trujillo Priego (1995, 20-23). Parece que algo importante se está generando en la Salida, y lo que es

más importante, algo se está

transformado, aunque sólo fuera ligeramente, y luego reinternalizado. No puedo decirlo con certeza en este momento, pero me parece que lo que viví en la Salida, como culminación de las Procesiones de la Alegría que la precedieron, fue un proceso continuo de morfología emocional. Lo que constituye la alegría y la devoción estaba siendo reprocesado y llevado a sus límites. Las emociones se generan, se elevan a un tono febril, se descomponen y se vuelven a interiorizar como algo ligeramente nuevo, algo un poco diferente del año anterior, y del anterior, etc. "Cada Rocío *es* diferente".

Que las estructuras de formalidad (estética normativa del comportamiento) se mantengan incluso en este crisol de *communitas* experiencial y caótica tiene implicaciones sobre cómo se autoorganizan los humanos que pueden resultar convincentes. Dos elementos del comportamiento permanecen intactos durante el tumulto de la Salida: la exaltación emocional dirigida a la imagen de la Virgen, y la conciencia de los límites de las relaciones interpersonales. ¿Es posible que la estética conductual de la formalidad fuera, como la estética musical encarnada, creada en el crisol del ritual vivencial andalusí?

Resumen de la Misa, procesión y Salida

Este resumen es una recapitulación del largo curso de investigación que culminó en las tres breves viñetas presentadas en el Preludio. Los tres rituales de Misa, procesión y Salida revelan un proceso semiótico de representación y reintegración de la experiencia religiosa en diferentes grados de función semiótica. El espectro de funciones semióticas se extiende desde el misterio simbólico de la Misa, en el que la

experiencia religiosa ha sido desplazada y donde su representación, unida a consideraciones sobre su "significado", tiene una importancia central, al nivel emocional y experiencial de la Salida, donde cualquier búsqueda de significado es constantemente aplazada en favor de la experiencia del momento presente.

En la primera, tenemos desplazamiento experiencial, y en la segunda, aplazamiento simbólico. En la Misa hay mucha amplitud potencial entre lo que se ha simbolizado y lo que se puede experimentar, mientras que en la Salida hay poca. En la Salida lo que se simboliza es lo que está ocurriendo. Las procesiones de la ruta proporcionan los vehículos rituales a través de los cuales se realiza el movimiento de una función semiótica ritual a la siguiente. Pero las procesiones no son sólo movimientos transitorios; son potentes rituales en sí mismas. Además, tras analizar el ritual de la Misa, vemos que antes había procesiones dentro de la Misa, y cuando observamos la Salida nos damos cuenta de que ella misma es una procesión.

La peregrinación traza un camino liminal, de la Misa a la Salida. Además, el posicionamiento estructural de la misa -su propia integración en el orden social y su presencia en el centro del orden social- crea límites estructurales, tanto físicos como fenomenológicos, a su alrededor, que adoptan la forma de símbolos y doctrinas, límites que las procesiones traspasan cuando se mueven, primero, a través de los límites arquitectónicos físicos reales de la iglesia, después, a través de los límites sociales del posicionamiento de clase y, por último, a través de la liminalidad metafórica y literal del "bosque", los territorios marginales y liminales que son tanto físicos como sociales. Pero la última frontera es la emocional: El "caos controlado" de la Salida rompe las categorías emocionales y, con ellas, las categorías de autoconciencia. En la Parte I, sostuve que la

La deconstrucción y reconstrucción de formas emocionales a través de prácticas rituales y musicales tanto informales como formales, representa una técnica de morfología a través de la cual los estados del ser, como estética encarnada y como estados emocionales, son generados e integrados en el yo como una especie de "conocimiento del yo". La continuación de la procesión ritual centrada en lo musical y lo emocional alcanza su clímax en la Salida, donde se descomponen y fracturan en muchas emociones, incluso en aquellas que parecerían opuestas entre sí; devoción y pánico, por ejemplo.

En la Parte III presentaré el trabajo de una serie de investigadores en diversos campos que, sin embargo, resultarán relevantes para el tema de la música y el ritual. Esas discusiones desarrollarán aún más la trayectoria seguida hasta ahora que busca establecer relaciones semióticas funcionales entre la música, el ritual y los estados de conciencia que incluirían su morfología interrelacionada; es decir, cómo cualquier cambio en uno de los tres elementos requiere un cambio correspondiente en los tres.

PARTE III: HACIA UNA TEORÍA DE LAS RELACIONES RITUALES

Capítulo 11: Mito y ritual

El estudio del ritual comenzó con un prolongado e influyente debate sobre los orígenes de la religión que dio lugar a varios estilos importantes de interpretación -evolutiva, sociológica y psicológica- de los que surgieron nuevos campos de estudio. La cuestión central de esta productiva controversia era si la religión y la cultura tenían su origen en el mito o en el ritual.

-Catherine Bell, *Ritual: Perspectivas y dimensiones* (1997, 3)

Este capítulo esboza las coyunturas más importantes en la relación entre mito y ritual. Lo que espero conseguir con este breve repaso es revelar cómo el debate mito/ritual sirve de manifestación dinámica de un principio más fundamental; el proceso de experiencia y representación, un proceso que subyace a la conciencia humana (para un análisis de la experiencia y la representación como proceso, véase Whitehead, Capítulo 1, "Hecho y forma, 39-75), y cómo ese principio funciona dentro de cada campo de estudio. En el campo de la etnomusicología, puede verse reflejado en la relación entre música y discurso.

Los primeros estudiosos de la religión comparada, como Friedrich Max Muller (1823-1900) y Edward B. Taylor (1832-1917), defendían la primacía del mito sobre el ritual como relatos y textos explicativos de los fenómenos naturales. Estas teorías se centraban principalmente en el valor de comprender el funcionamiento de "la mente primitiva" (Taylor 1871 en Bell 1997, 4) y, como tales, se consideraban evolucionistas.

enfoques que acabaron desacreditándose incluso en su propia época. La consiguiente reivindicación de la primacía del ritual sobre el mito tuvo su origen en dos escuelas básicas, denominadas colectivamente escuelas del mito y del ritual (Bell 1997, 3), cuyos objetos de estudio eran la erudición bíblica y del Próximo Oriente antiguo, y la erudición clásica grecorromana e indoeuropea, respectivamente. Sir James George Frazer (1854-1941), Jane Ellen Harrison (1850-1928) y William Robertson Smith (1846-1894) fueron algunos de los más notables defensores de esta postura, aunque ciertamente no los únicos.

Estos estudios se centraron en gran medida en la percepción de la universalidad del culto al rey moribundo en relación con la vegetación, las estaciones y la procesión de los cielos. El consenso que siguió a la voluminosa erudición de estas dos escuelas sobre este punto fue que el mito, contrariamente a las conclusiones de los primeros estudiosos de la mitología comparada, era un correlato secundario de la actividad ritual, un correlato secundario que a menudo se desvinculaba del ritual y sobrevivía de forma independiente mucho después de que éste dejara de celebrarse. El proceso subsiguiente dio lugar a géneros como el drama (por ejemplo, la tragedia griega, como mitología separada del ritual dionisiaco), la poesía y la liturgia. Y lo que es más importante, los propios mitos se consideraban simplemente signos persistentes de actividades complejas y profundas que eran decisivas en el proceso de desarrollo humano. En resumen, los rituales eran vitales; los mitos, no.

La Escuela del Mito y el Ritual dejó dos legados irónicos en relación con el futuro del ritual y la música. El primer legado es la influencia de la lingüística en las nacientes disciplinas de la antropología y las ciencias sociales. Habría parecido lógico que, al establecerse la primacía del ritual sobre el mito, la música y la danza hubieran

y, con ellas, el interés por las formas no lingüísticas de estructuración cognitiva. Al fin y al cabo, incluso un examen casual de cualquier conjunto de rituales pone de manifiesto la relación obviamente íntima que existe entre el ritual, la música y la danza. (Para los primeros estudiosos que plantearon esta cuestión, véase W.O.E. Oesterley, *The Sacred Dance* [1923] 1968). La mayoría de los estudiosos, sin embargo, no vieron -o al menos no abordaron- esta relación por varias razones posibles. La primera podría haber sido el carácter intrínsecamente efímero de la danza y la música como artes escénicas. Antes de la llegada de la tecnología moderna, estas artes dejaban pocos rastros, salvo ocasionalmente en otros medios: el lenguaje y las artes visuales. Este argumento resulta insustancial si se tiene en cuenta que el propio ritual adolece de la misma condición, aunque los eruditos determinaron correctamente su primacía sobre el mito, el vestigio lingüístico, a pesar de este obstáculo.

La segunda explicación, más plausible, del sesgo hacia el mito (que creo que ha tenido consecuencias de gran alcance para el papel de la música en los estudios rituales) es que, en su mayor parte, muchos de los primeros estudiosos (como Muller y Robertson Smith) eran lingüistas. Esto marcó el inicio de una serie de problemas que, en mi opinión, han plagado gran parte de las humanidades durante el último medio siglo y que aparecieron por primera vez en la controversia mito-vs.-ritual. Este sesgo a favor de la lingüística tuvo como consecuencia el dominio final de las metodologías de las ciencias sociales por los modelos basados en el lenguaje y, como efecto secundario, la subordinación de las estructuras musicales a las estructuras lingüísticas en cuestiones de análisis y modelización, incluso en lo que respecta al análisis musical. (Tendré más que decir sobre esto a medida que avance la

disertación).

La escuela de mitos y rituales

El líder de esta escuela fue Robertson Smith, con otros importantes colaboradores como Muller, Taylor, Frazer, Harrison, Jessie Weston y escritores posteriores como Joseph Campbell (1904-1987). Estos colaboradores dilucidaron la profunda complejidad de los mitos, los rituales y sus interacciones, generando así una enorme actividad académica. Desde el principio asistimos a una interesante continuidad: Los rituales dan lugar a instituciones culturales, y el estudio de los rituales da lugar a más instituciones culturales.

El argumento básico de esta escuela se refería a si predominaban los mitos o los rituales, incluso si los mitos precedían (o generaban) los rituales o viceversa. En realidad, esta escuela comenzó su trabajo como mitología comparada y asumió la primacía de los mitos (mitología) hasta que Frazer, autor de *La rama dorada* (1922) - quizás la recopilación de mitología más extensa jamás publicada- cambió de opinión y argumentó que el ritual era primario y que los mitos no podían entenderse independientemente de sus actividades rituales ([1922] 1996, vii).

Robertson Smith también insistió en la primacía de la actividad ritual, sosteniendo que es independiente de sus propios mitos racionales o teorizadores; en otras palabras, que los rituales son actos no intelectuales motivados por impulsos irracionales o primitivos (Bell 1997, 4). Por el contrario, Muller afirmaba que los mitos eran primarios, sosteniendo que (a) los mitos eran afirmaciones sobre la naturaleza que, con el tiempo, se malinterpretaron, y (b) los rituales estaban, en el mejor de los casos, sólo vagamente relacionados con los mitos que los acompañaban, y no básicamente generados por ellos (4-5).

Taylor, evolucionista, rebatió la idea de que los mitos fueran "malinterpretados".

En su opinión, los mitos nunca pretendieron ser observaciones pseudocientíficas de la naturaleza, sino que constituían intentos filosóficos de explicar el mundo en sus propios términos. Para él, los mitos eran vislumbres del funcionamiento de la "mente primitiva" y veía vestigios de esos elementos mitológicos en algunas costumbres religiosas modernas (5). Para Taylor, el mito era un medio de explicar los fenómenos, especialmente el misterio del espíritu, y el mito era el origen de la religión. Tanto Taylor como Muller eran representativos de las corrientes de pensamiento que desestimaban la importancia de los rituales y afirmaban que éstos no eran más que manifestaciones burdas de los mitos.

En resumen, dentro de la escuela del mito y el ritual existen prácticamente todas las posibilidades: que los mitos generen rituales; que los rituales generen mitos; que los mitos puedan existir sin rituales (por ejemplo, que el mito sirva simplemente para preservar la historia) o rituales sin mitos; y que los rituales puedan ser manifestaciones incompletas de los mitos.

Esto sugiere que este enfoque global mito-vs.-ritual no es, en definitiva, la forma *fundamental* de entender esta relación. Es importante señalar que el argumento sobre la dominación relativa del mito o del ritual continuó en la mayoría de las escuelas que se describen a continuación. Lo significativo del debate original mito/ritual es que representa una cuestión que está en el corazón de las humanidades, y es la relación entre experiencia y representación. Además, como trataré en el próximo capítulo, la relación mito/ritual encuentra un análogo directo dentro del campo de la etnomusicología en la relación entre música y lenguaje, una relación que ha sido un tema persistente dentro del campo.

Por último, independientemente de cómo interpretasen la relación mito-ritual,

los analistas de la escuela del mito y el ritual asistieron a una expansión constante del campo del "spin-

La presente tesis profundizará en este concepto, señalando que este efecto indirecto no se limita a los géneros artísticos y a las actividades académicas, sino que abarca también la producción ritual ulterior, un fenómeno que denomino "proliferación ritual" y que sugiero que es un resultado directo del modo en que se desarrollan los sistemas rituales.

La escuela sociológica

Uno de los primeros precursores de esta escuela fue el antropólogo francés N.D. Fustel de Coulange (1830-1889), cuyos trabajos constataron que la función de los cultos a los antepasados mantenía los linajes familiares conjuntos y las instituciones sociales básicas que se derivaban de ellos. Fustel influyó enormemente en el más importante defensor de lo que se denominaría estructuralismo funcional, Emile Durkheim (1858-1917), quien afirmó lo siguiente en su famosa obra de 1912, *Las formas elementales de la vida religiosa*: "La religión contiene en sí misma desde el principio, incluso en un estado indistinto, todos los elementos que... han dado lugar a las diversas manifestaciones de la vida colectiva" ([1912] 1995, 237).

Durkheim ignoró la experiencia psicológica individual de la religión e hizo hincapié en el proceso de socialización. Un objetivo central de su análisis era distinguir entre lo sagrado y lo profano. Afirmaba que las creencias religiosas y sus representaciones constituían lo sagrado, mientras que el ritual consistía en el comportamiento prescrito en torno a dichas representaciones.

En ninguna parte del prodigioso volumen de la obra de Durkheim se indaga sobre los aspectos musicales del ritual, y tampoco hay indicios de que alguna vez

tomara parte en ellos,

como sociólogo, en ningún ritual en absoluto. Pero es interesante observar que cuando se refiere a la noción de "forma" en lo que se refiere al ritual, lo ve puramente en términos de estructura jurídica:

Cuando, en la llamada Fiesta de los Tabernáculos, el judío ponía en movimiento el aire agitando ramas de sauce con un ritmo determinado, era para hacer que se levantara el viento y cayera la lluvia: y se creía que el fenómeno deseado resultaría automáticamente del rito, siempre que se realizara correctamente....este formalismo religioso -muy probablemente la primera forma de formalismo jurídico- proviene del hecho de que, puesto que la fórmula a pronunciar y los movimientos a realizar contienen en sí mismos la fuente de su eficacia, la perderían si no se ajustaran absolutamente al tipo consagrado con éxito ([1912] 1995, 35).

Podemos ver que si utilizamos el Rocío y la relación entre la forma musical y la estética del comportamiento, existe un amplio espacio para la improvisación y el cambio que desmiente por completo este enfoque estático del comportamiento religioso. Además, el miedo al fracaso no es un detrimento en prácticamente ningún aspecto del Rocío, como tampoco lo es ningún acto predicado sobre algún resultado positivo esperado. Lo que propongo que Durkheim está abordando es lo que yo llamo un "ritual simbólico" altamente desarrollado, un ritual en el que cualquier factor de fracaso se elimina por completo al establecer como prioridad dominante del ritual la propia actuación como representación estructural de algo fuera de sí misma, sin tener en cuenta ningún resultado fenomenológico. Pero como argumentaré en el capítulo 13, y El Rocío es un buen ejemplo, no todos los rituales funcionan de esta manera.

Aunque, como funcionalista, Durkheim no estaba interesado en la psicología individual, sí utilizó el concepto psicológico de proyección para reforzar la idea de Robertson Smith de los orígenes sociales del ritual y afirmó que todos los conceptos como Dios o el antepasado bíblico, Abraham, sirven como proyecciones de la propia entidad social.

La religión, por tanto, sirve como refuerzo "inconsciente" de la identidad comunitaria (Bell 1997, 24). El ritual religioso es la forma de llevar a cabo el proceso de identificación. Todas las imágenes sagradas son en realidad imágenes del orden social -el "yo" social- y los rituales que las rodean pretenden producir un intenso sentimiento de "efervescencia" en el individuo, que experimenta formar parte de algo más grande que uno mismo.

"Las creencias religiosas son las representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas y las relaciones que mantienen, ya sea entre sí o con las cosas profanas. Por último, los ritos son las reglas de conducta que prescriben cómo debe comportarse un hombre en presencia de esos objetos sagrados" (Durkheim [1912] 1995, 41).

Vemos que el funcionalismo estructural de Durkheim, aunque hace hincapié en las relaciones sociales comunitarias y en la estructuración institucional como finalidad primordial de la religión, se basa no obstante en las experiencias subjetivas a través del ritual. La vinculación comunitaria no se logra mediante la afiliación consciente, sino a través de los sentimientos que despierta el ritual. Su conceptualización de lo sagrado y lo profano también contiene una marcada dimensión psicológica que es crucial para su teoría. Concibe lo sagrado y lo profano como algo que se manifiesta dentro del individuo como una mirada hacia el interior de sí mismo y una mirada hacia el exterior que proyecta el orden social en algún tipo de imagen religiosa "dios y sociedad son una misma cosa... el dios del clan... no puede ser otro que el clan mismo, pero el clan transfigurado e imaginado en la forma física de una planta o animal que sirve de tótem" (Durkheim [1912] 1995, 208).

Observamos que este doble aspecto del ritual religioso que describe tiene un

paralelismo en mi descripción del contenido interior y la proyección exterior de la procesión. Sin embargo, él adopta decididamente la posición del observador, una posición que (como describí en el Capítulo 3,

"Introversión y extroversión") son habituales las proyecciones por parte del observador (o analista). Pero su concepto de "efervescencia colectiva" es su guiño a la experiencia religiosa. Sus sentimientos respecto a la validez de tales experiencias como algo más que básicamente un delirio colectivo se revelan claramente:

"Pero del hecho de que una 'experiencia religiosa', si elegimos llamarla así, exista y de que tenga un cierto fundamento... no se sigue que la realidad que es su fundamento se ajuste objetivamente a la idea que los creyentes tienen de ella" (Durkheim [1912] 1995, 190).

Sin embargo, aun insistiendo en que la religión es el vehículo primario de la expresión comunitaria, Durkheim insistía en que las relaciones sociales constituyen los fundamentos de cómo se perciben tanto el yo como el mundo. Para Durkheim, el propio conocimiento es una construcción social: "Los conceptos son representaciones colectivas" ([1912] 1995, 435).

La escuela fenomenológica

En Alemania surgió un movimiento contrario, liderado por Muller, al que denominó *Religionswissenschaft* (traducido como "ciencia de los estudios religiosos" o "historia de la religión"), cuyo objetivo era un enfoque no teológico del estudio de la religión. En español, el término se convirtió en "fenomenología de la religión", así como en "religiones comparadas" o "historia de las religiones", y tenía como primera característica identificativa el énfasis de Muller en la primacía del mito. Un segundo aspecto importante de este enfoque fue su reacción al reduccionismo percibido de Taylor, Robertson Smith y otros en relación con la experiencia religiosa. Esta postura

rechazaba la idea de que los mitos fueran explicaciones erróneas o fantasías subjetivas. Sus partidarios consideraban que

El mito era un medio válido para comprender el mundo por derecho propio e insistía en que los mitos debían estudiarse desde esa perspectiva. Con el auge de la fenomenología, el mito pasó a ocupar una posición dominante permanente en la dicotomía ritual-mito.

La idea de lo sagrado ([1923] 1936) de Rudolf Otto (1869-1937) fue una de las primeras vanguardias de lo que se denominaría de diversas formas "ciencia de la religión", "historia de las religiones", "fenomenología de la religión" y, finalmente, el término más extendido en la antropología general, "fenomenología". Me referiré a dos puntos destacados de la fenomenología: (a) el resurgimiento de la primacía del mito sobre el ritual, y (b) el concepto de lo sagrado como punto focal en torno al cual puede entenderse el concepto de ritual y mito.

Como afirmó Mircea Eliade (1907-1986): "Para el historiador de las religiones, el hecho de que un mito o un ritual estén siempre históricamente condicionados no explica la existencia misma de tal mito o ritual. En otras palabras, la historicidad de una experiencia religiosa no nos dice qué es en última instancia una experiencia religiosa" (Eliade 1969, 53, en Bell 1997, 11).

Irónicamente, aunque la cita anterior sugiere que Eliade se ocupaba principalmente de la experiencia religiosa, sólo consideraba la experiencia en términos de la representación ritual del mito que, en definitiva, daba sentido a la vida:

"¿Qué significa vivir para un hombre de una cultura tradicional? Ante todo, significa vivir de acuerdo con modelos extrahumanos, de conformidad con arquetipos. Por tanto, significa vivir en el corazón de lo *real*..." (Eliade 1954, 95).

[Nótese que para Nietzsche, y su procesional "coro de sátiros", lo que yacía en el

corazón de lo real, no era un

la representación de una historia, sino un encuentro con la *paradoja* (*El nacimiento de la tragedia*, [1886] 1967, 45)].

Eliade fue probablemente el más influyente de la escuela fenomenológica. Hizo dos importantes inversiones a la escuela del mito y el ritual al vincular íntimamente el mito con el símbolo. En su opinión, el mito no es simplemente la narración de un ritual. Es más que una metáfora, es un símbolo. Como símbolo, supera con creces la capacidad del ritual para transmitir significado, y el ritual queda subsumido como un medio inestable para representar el contenido simbólico. "Un símbolo y un rito... están en niveles tan diferentes que el rito nunca puede revelar lo que el símbolo revela" (Eliade 1963; en Bell 1997, 10).

En resumen, para Eliade, el ritual es la representación de un acontecimiento cosmogónico o de una historia narrada en un mito. El mito desempeña un papel fundamental en el establecimiento de un sistema en el que cualquier actividad tiene su significado al identificar ritualmente las actividades del aquí y ahora con las de los dioses en el periodo de la creación..... El mito, como cuestión de creencias, símbolos e ideas, se considera una manifestación de lo sagrado que está inherentemente más cerca de los patrones cognitivos que definen al *homo religiosus*, mientras que el ritual, como acción, se considera una expresión secundaria de estas mismas creencias, símbolos e ideas (Bell 1997, 11).

Para Eliade, como para Otto, la manifestación de lo sagrado se convierte en la operación central de un ritual y, al hacerlo, su complejo de representaciones simbólicas se convierte en la clave de la interpretación ritual. El concepto de "eterno retorno" de Eliade se basa en que el ritual es una representación simbólica de la creación cósmica que sitúa a los participantes en una relación deseada con el cosmos y, por tanto, con la sociedad y con ellos mismos como individuos. Relaciona directamente; el poder con la ontología, y ambos con el mito y el arquetipo (Eliade 1954, 35). Los temas de la muerte y el renacimiento, el caos y el orden, son los

elementos básicos que subyacen al mito cosmogónico, que en

a su vez informa el ritual. Como resume Bell, "se considera que los mitos y los rituales intentan presentar, modelar e inculcar una unidad coherente y sistemática dentro de toda la experiencia humana" (1997, 12).

Se consideraron entonces dos posibles teorías. La primera situaba lo sagrado como algo con una existencia independiente, más allá de la sensibilidad humana, pero algo a lo que los seres humanos aspiran. Este era el planteamiento de Otto, que hacía mucho más hincapié en el papel del ritual en la experiencia religiosa de lo sagrado. Otto sostenía que el concepto de "lo sagrado" o "lo sagrado" es innato a todos los seres humanos y a la experiencia religiosa en general (capítulo XVII, "Lo sagrado como categoría a priori", 1936, 140-146). El problema de este enfoque era que la búsqueda transcultural de correspondencias estructurales tangibles entre los estados rituales y fenomenológicos eludía esta rama de la fenomenología.

En el capítulo IV, "Mysterium Tremendum" (12), Otto presenta algunas de sus ideas más fecundas, como sugiere el subtítulo "Los elementos de lo horrible" (13). En primer lugar, como indican las dos citas siguientes, no parte de una idea sobre la religión, sino de la religión como producto fundamental de la experiencia directa: "Es este sentimiento el que, surgiendo en la mente del hombre primitivo, constituye el punto de partida de todo el desarrollo religioso" (15) "...ese 'sentimiento de criatura' que ya ha sido descrito como el sentimiento de nada y abatimiento ante el objeto inspirador de sobrecogimiento *directamente experimentado*" (19) [el subrayado es mío].

El tremendum es un sentimiento de lo que él llama "neumen", un fenómeno que es sustancial, mientras que mysterium es el intento de penetrar en la paradoja de la existencia que yace en el corazón de "lo Otro" (30). Nótese cómo Otto señala la

rapidez con que el

Las estructuras inherentes al lenguaje se agotan al intentar comunicar la experiencia religiosa. La paradoja aparece casi de inmediato, como en el término "caos controlado" del Rocío. Otto también utiliza los términos "desbordante" y "desbordamiento" al hablar de estos encuentros (30) -términos que siguen siendo relevantes a medida que este trabajo continúa en relación con los aspectos neurológicos de la experiencia religiosa. Estoy convencido de que el enfoque de Otto sobre el ritual fue quizás el más importante de todas las escuelas de ritual junto con las escuelas iniciales de Mito y Ritual. Digo esto porque abordó directamente el aspecto más importante del ritual sagrado: la experiencia religiosa en sí misma. El sustrato neurológico de la experiencia religiosa, lo que la neurofenomenología trata de proporcionar, ha proporcionado una interesante corroboración al "desbordamiento" y al "desbordamiento" de Otto, que se tratará más adelante en este capítulo. Desgraciadamente, sin embargo, Otto también hace hincapié en lo "primitivo" y en el "pavor demoníaco" (112) como manifestaciones del neumen de la "religión primitiva" y, al hacerlo, socava gran parte de su propio argumento al situar a la religión en un proceso evolutivo que, aunque no expone explícitamente, da a entender en gran medida que es una evolución intelectual, y cuestión que también rebatiré en esta sección.

(119). No obstante, su valor radicaba en considerar la experiencia religiosa como elemento central de la religión, a la que seguirían la moral y la doctrina en etapas posteriores.

También aborda la importante cuestión de la predisposición y la búsqueda, dos cuestiones importantes que surgen cuando se considera que no todo el mundo se siente igualmente atraído por la experiencia religiosa, aunque la sugestibilidad a esta

experiencia, en un grado u otro, parece ser omnipresente en las culturas humanas que dan lugar a "estas manifestaciones de una predisposición que se convierte en una búsqueda, y un impulso impulsor" (120); y, de nuevo,

"Porque una misma experiencia habla aquí, sólo por casualidad en dialectos diversos" (1960, 13), lo que explica como una "diferenciación de la Experiencia Mística"

(157). Aquí es donde encontramos la raíz, dentro de la tradición académica occidental, de lo que se ha convertido en la neurofenomenología actual que localiza las correspondencias estructurales entre el ritual y lo fenoménico en la intersección de las estructuras del sistema nervioso humano.

El segundo enfoque fenomenológico, el de Eliade (que acabó prevaleciendo), consideraba que lo sagrado era una estructura cognitiva, es decir, que *existía dentro de la mente* como un aspecto universal de lo que debe ser fundamentalmente humano (*homo religioso*). Para Eliade, el encuentro con el símbolo era el medio para encontrarse con lo sagrado, y este encuentro era previo a cualquier experiencia secundaria y su fuerza motriz.

Eliade expresa así su visión más potente de la relación entre el mito, el ritual, la cultura humana y, lo que es más importante, por qué el mito puede funcionar en primer lugar: "No sólo los rituales tienen su modelo mítico, sino que cualquier acto humano adquiere eficacia en la medida en que repite exactamente un acto realizado al principio de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado" (1954, 22).

Eliade, a efectos prácticos, prescindió por completo del estudio del ritual en favor del estudio del mito y el símbolo (sus obras posteriores sobre religión y fenomenología no contienen discusión alguna sobre el ritual). Los estudios rituales volvieron a la mitología comparada, en la que el lenguaje y la cognición son los principales medios a través de los cuales se aborda la experiencia religiosa, pero en la que el lenguaje y la cognición son los principales medios a través de los cuales se

aborda la experiencia religiosa.

Se pone un énfasis abrumador en la religión como idea, como concepto, que motiva la acción, y no como experiencia en sí misma que motiva la acción posterior.

La escuela del funcionalismo

"El concepto de función aplicado a las sociedades humanas se basa en una analogía entre la vida social y la vida orgánica... como todas las analogías hay que usarla con cuidado".

-Alfred R. Radcliffe-Brown, *Estructura y función en la sociedad primitiva*. (1956, 178)

El antropólogo británico Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955) desarrolló el enfoque social de Durkheim sobre la religión y el ritual hasta convertirlo en una escuela general de pensamiento. Trató de revelar las diferentes nociones de Dios que debían reflejar las distintas sociedades que proyectaban la imagen: "Si la imagen de Dios es una representación o proyección colectiva del grupo social, entonces diferentes formas de organización social tendrán diferentes nociones autorreflexivas de Dios" (Bell 1997, 27, parafraseando a Radcliffe-Brown).

Radcliffe-Brown señala que la doctrina suele ser secundaria ([1952] 2002, 176), y afirma: "Para comprender la religión debemos estudiar sus efectos. Por tanto, la religión debe estudiarse *en acción*" (177). Se da cuenta de que a veces hay relaciones "directas e inmediatas" entre la religión y la estructura social, pero que otras veces las relaciones son "indirectas y no siempre fáciles de captar" (ibid).

Este enfoque, aunque no logró establecer correlaciones directas entre la estructura social y las creencias religiosas, sí consiguió apartar por completo a la antropología de lo que quedaba del marco evolucionista, así como

obviando las cuestiones relativas a los orígenes de la religión: "No nos ocupamos de los orígenes, sino de las funciones sociales de las religiones, es decir, de las contribuciones que hacen a la formación y el mantenimiento del orden social" (Radcliffe-Brown [1952] 2002, 3). Pero una idea clave de la que, en mi opinión, abusan mucho los antólogos sociales posteriores, es la noción de una "personalidad social" que es el resultado de su ocupación de una posición social dentro de una estructura social (1956, 193), donde "estructura" y organización deben entenderse como distintas: la estructura es un conjunto de relaciones, mientras que la organización es la forma en que se llevan a cabo determinadas actividades (11).

Bell señala un movimiento interesante en la antropología en esta coyuntura que es relevante para mi tesis. Durkheim se había basado para sus teorías en informes, principalmente de misioneros, pero Radcliffe-Brown vivió entre los aborígenes de Australia occidental y entre los isleños de Andamán para sus investigaciones. Aunque no pasó suficiente tiempo con ellos según los estándares actuales, aportó al campo una apreciación de la importancia del conocimiento de primera mano basado en la experiencia, así como un aprecio por los relatos de la tradición oral en cuestiones de historia.

Curiosamente, su trabajo reafirmó el enfoque ritual de Robertson Smith. Radcliffe-Brown no pensaba que la creencia causara el ritual, sino más bien que el ritual, o la acción ritual, da lugar a la creencia. Para él era fundamental la idea de que la actividad ritual transmite sentimientos cruciales para la supervivencia del grupo. También en este caso, otro de los primeros investigadores del ritual sugiere que las propias emociones podrían haberse desarrollado en formas culturalmente específicas a través del ritual. Relacionó estas emociones ritualizadas con la estructura social.

"Podemos considerar los efectos del rito -no los efectos que se supone que debe tener

producen las personas que lo practican, sino los efectos que realmente produce" (1956, 143). Aunque no estoy de acuerdo con la actitud condescendiente hacia los practicantes religiosos (algo que todavía continúa mucho en el campo y un problema que espero que este trabajo sirva para abordar), sigue señalando el ritual como algo que crea un trabajo duradero dentro de la sociedad humana.

De esta premisa surgen dos cuestiones importantes. En primer lugar, si los rituales pueden influir en la disposición emocional de una cultura, ¿implica eso que en algún momento pueden llegar a ser heredables? Radcliffe-Brown planteó esta posibilidad sugiriendo que el ritual no se limita a expresar estados mentales; *crea* estados mentales ([1952] 2002, 178; Kuper 1977, 99-100). Aquí es donde más difiere de Durkheim, quien pensaba que los estados emocionales se proyectaban y expresaban a través de la actividad ritual, no eran creados *por* la actividad. Radcliffe-Brown rechazó la tesis central de Durkheim de que el ritual promulga representaciones simbólicas del colectivo "bajo la apariencia de creencias religiosas" en favor de considerar la creencia, la doctrina y el mito como resultados secundarios e inestables de la práctica ritual (Bell 1997, 27).

Observamos que El Rocío puede apoyar y negar ambos planteamientos. Que el orden social está "representado" es cierto, pero que es el objeto de la actividad ritual no es ciertamente cierto, como lo demuestra la manifestación de una *communitas*. Ver la representación de El Rocío como un símbolo es, por supuesto, la única forma en que podría verla un observador no participante, porque el orden social, aunque no esté simbolizado o ni siquiera presente en su estructura, está sin embargo presente por el hecho de que participan personas de todas las barreras sociales. Sin embargo, la *communitas* y las experiencias fenoménicas internas sólo

son evidentes para quienes participan en el ritual, y pueden ser confundidas fácilmente por quienes no participan.

desde fuera, como se puso de manifiesto en las observaciones de Murphy en el capítulo 9. Que el orden social puede ser "simbolizado" o "proyectado" tiene que ser cierto desde el punto de vista de que el orden social está realmente presente dentro de una *communitas* (de lo contrario, ¿cómo habría una *communitas*?), pero ¿a quién se proyecta el orden? Sólo a un espectador/analista que no tiene nada más en lo que basarse, ninguna experiencia o conocimiento de la fenomenología ritual.

Otro aspecto importante del planteamiento de Radcliffe-Brown es su reconocimiento de que el énfasis en una relación de causa y efecto entre mito y ritual a menudo oscurecía el conjunto coherente que forman ambos elementos. Aquí tenemos un intento de subrayar que la cuestión ritual/mito es una dinámica más que una dicotomía, una dinámica que pone en juego las relaciones entre pensamiento y acción, lenguaje y pensamiento, articulación y comportamiento, y a un nivel más fundamental; experiencia y representación. Estas relaciones, a su vez, tienen implicaciones para cuestiones etnomusicológicas como la relación entre música y ritual y entre música y lenguaje.

Sin embargo, la interpretación de Bell del funcionalismo parece hacer más hincapié en la regulación de las presiones sociales de lo que, en mi opinión, sugerían los propios funcionalistas: "Para los funcionalistas sociales, por lo tanto, el ritual es un medio para regular y estabilizar la vida del sistema, ajustar sus interacciones internas, mantener su *ethos* de grupo y restaurar un estado de armonía después de cualquier perturbación" (Bell 1997, 29). Pero esta no es exactamente la postura de Radcliffe-Brown. En los cuatro últimos capítulos de su obra de 1952, *Structure and Function in Primitive Society*, no atribuye la eficacia del ritual tanto a aliviar las presiones sociales como a crear el *ethos* cultural

(2002, 182), que puede o no conducir directamente a la armonía social. Sin embargo, si los rituales realmente crean estados mentales y dan forma a las emociones, entonces tenemos que preguntarnos cómo es que esto es principalmente un proceso de estabilización (como afirma Bell en la afirmación anterior), cuando de hecho puede llevar a estados emocionales extremos y con ellos a un mayor conflicto. Ciertamente, en El Rocío, el aumento de las emociones junto con la complicación de la logística de la peregrinación, crearon un potencial real de conflicto interno, y a veces dieron lugar a conflictos. Pero cuando el despertar de las emociones se ve desde el punto de vista de que también despiertan la conciencia y el sentido de uno mismo (ver Damasio 1999, 72-80; así como la Parte I y el Capítulo 12 de este trabajo) entonces el componente emocional puede verse como creador de estabilidad sólo como un efecto secundario del aumento de la conciencia. Si despertar las emociones resulta en la creación de estabilidad, la estabilidad a largo plazo puede ser diferente de la estabilidad a corto plazo.

Arnold van Gennep (1853-1957) amplió aún más el alcance del análisis ritual para buscar la función de un ritual, no dentro de un único caso, sino como un rito dentro de una secuencia de ritos. Consideró que el estudio de rituales sacados de su contexto social y seleccionados de diversas culturas (el método de Frazer) era completamente inaceptable. Un ritual sólo puede entenderse viendo dónde encaja dentro de una secuencia de rituales, qué ritual le precede y qué le sigue, argumentó en su obra de 1909, *Rites of Passage*. Al igual que Frazer en *La rama dorada*, van Gennep trató de revelar patrones universales de función ritual a nivel social.

Dos estados sociales intrigaban a van Gennep, y ambos implican transición. El primero es el modo en que una sociedad procesa las crisis, y el segundo era el

modo en que un individuo hace la transición de un estado social a otro. Aunque

"Rites of Passage" es la traducción estándar del título de van Gennep, la introducción de Solon T. Kimbal a la edición de 1960 sugiere que algo como "Dynamics of Transition" podría indicar mejor cómo van Gennep utilizó las palabras francesas *passage* y *schema*. En mi opinión, esto subraya mejor cómo los elementos del ritual interactúan y permanecen fluidos dentro del sistema ritual.

Van Gennep formaba parte de la amplia tradición antropológica del positivismo: "la insistencia en que las leyes generales del proceso social deben derivarse de observaciones empíricas y no de especulaciones metafísicas" (van Gennep en Bell 1997, 35). Su enfoque del funcionalismo utilizaba métodos taxonómicos que han demostrado ser extremadamente útiles en el estudio del ritual: simpático, contagioso, positivo, negativo, directo, indirecto, dinámico, etc. (van Gennep 1960, 1-13). Victor Turner retomaría posteriormente la identificación y clasificación de van Gennep de los rituales de transición (véase más adelante), y Laughlin y d'Aquili (1979) desarrollarían aún más su clasificación de "leve" a "grave" en su "espectro de rituales".

Curiosamente, aunque van Gennep rechazó la técnica de Frazer de recopilar mitos aislados de todo el mundo e intentar deducir patrones universales a partir de ellos, su propio trabajo era paralelo a la secuencia de acontecimientos en tres partes que se encuentra dentro de los mitos del Rey Dios tal y como los identificó Frazer ([1922] 1995, 308-373): viaje (o búsqueda) del rey, muerte (transformación) y retorno/renacimiento/reposición. Se convierten, para van Gennep, en separación, transición e incorporación (van Gennep [1960] 1984, 11). Mientras que Frazer se centró en las simbolizaciones míticas transculturales de lo metafísico para llegar a una teoría del patrón ritual, van Gennep se centró en las secuencias rituales

transculturales y evitó a propósito sus componentes mitológicos. En

aunque en direcciones algo opuestas, ambos enfoques del ritual arrojaron, no obstante, pautas similares. Sin embargo, es instructivo observar que Frazer acabó cambiando de postura y pasó de defender la primacía del mito a defender la primacía del ritual (Frazer [1922] 1996, vi-vii).

Otro legado importante del trabajo de van Gennep fue llamar más la atención sobre el importante papel de los rituales para ayudar al individuo en las transiciones de la vida. La implicación es que estas transiciones son quizás demasiado importantes y potencialmente destructivas para que los individuos las afronten solos.

Posteriormente, los teóricos de los rituales se preguntaron si gran parte de la patología moderna podría deberse a la falta de ritualización de estas y otras etapas importantes del proceso de socialización, que, a fin de cuentas, son nada menos que los ciclos de la vida: nacimiento, maduración y muerte; en resumen, la dinámica de la transición. Estar en un estado de transición es también estar en un estado de vulnerabilidad potencial. El parto, por ejemplo, es un estado de gran vulnerabilidad tanto para la madre como para el niño. Abordar ritualmente esta transición centra la atención comunitaria en ella y, con esa atención, la preocupación y la ayuda. La pubertad es también un periodo emocionalmente vulnerable para el individuo.

Van Gennep vio en los rituales el potencial del ser humano no sólo para procesar el cambio, sino también para adquirir cierto dominio sobre sí mismo y su entorno. Si van Gennep está en lo cierto, vemos que los sistemas rituales han servido no sólo para reconocer y facilitar los ciclos biofísicos naturales, sino también para ser un instrumento clave a través del cual los humanos han asumido un papel activo en su propia evolución.

Victor Turner (1920-1983) aportó importantes reflexiones sobre dos

categorías básicas de la teoría ritual: la actividad ritual propiamente dicha -el proceso ritual- y la

función simbolizadora en sí misma, presentada en su obra clásica de 1969, *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*. Bell considera que Turner "combinó el interés de un funcionalista por los mecanismos para mantener el equilibrio social con una perspectiva más estructural de la organización de los símbolos:[Turner] argumentó que muchas formas de ritual sirven como 'drama social' a través del cual pueden expresarse y resolverse las tensiones incorporadas a la estructura social" (Bell 1997, 39). Turner se basaría en la opinión de Durkheim de que el ritual servía para reafirmar la unidad social. También incorporó el trabajo de otro observador de rituales, Max Gluckman, que en sus *Ensayos sobre el ritual de las relaciones sociales* (1962) tuvo en cuenta el papel del ritual como vehículo de cambio, contribuyendo así a la tensión. Como señala Bell, "los rituales no se limitaban a restablecer el equilibrio social, sino que formaban parte del proceso continuo por el que la comunidad se definía y renovaba a sí misma" (Bell 1997, 28).

De hecho, Turner estaba introduciendo el proceso de cambio como el mismo proceso que forma una sociedad para empezar. El restablecimiento del equilibrio no es un retorno a lo que era exactamente, sino el proceso por el que lo que es se convierte en lo que puede ser, es decir, el proceso por el que una sociedad se formula a sí misma, cambia y se adapta. La catarsis ritual no es simplemente una reacción a la crisis; es el proceso mismo de adaptación cultural.

Turner se basó en el modelo subyacente de van Gennep para el proceso ritual y lo desarrolló aún más en cuatro etapas básicas de "drama ritual": ruptura, crisis, reparación y reintegración (Turner [1969] 1997, 94-99). Las cuatro etapas son generadas por una dialéctica subyacente entre las estructuras del orden social y una manifestación temporal de antiestructura deliberada que Turner llamó *communitas*

(131-133). En

el proceso, dice Bell, "El ritual dramatiza la situación real, y es a través de esta dramatización que el ritual hace lo que sólo él hace" (1997, 40).

Las teorías de Turner sobre el símbolo le confieren una cualidad casi visceral. Al mismo tiempo, sin embargo, considera que el símbolo no tiene un significado fijo, sino que es capaz de contener muchos significados diferentes a la vez y de cambiar con el tiempo, siendo así "multivocal" (Turner [1969] 1997, 142, sobre el pensamiento simbólico y la *communitas*), lo que contrasta con el enfoque más estático de Claude Lévi-Strauss (143).

Para Turner, el símbolo funciona en un momento dado a través de su asociación con otros símbolos, en el contexto de un sistema simbólico. Divide el aspecto funcional del símbolo en dos polaridades: su aspecto sensual (la relación directa del símbolo con las realidades sensoriales) y su aspecto ideológico. Así, un árbol con savia blanca puede asociarse a la lactancia como símbolo sensorial y, al mismo tiempo, representar las propiedades sociales matrilineales en el extremo polar opuesto (Turner [1969] 1997, 33-34).

La dinámica del símbolo es la forma en que puede introducir un principio moral o abstracto en la mente a través de su aspecto sensual. El ideal se hace sensible, y lo sensible se introduce en las categorías de lo moral o lo abstracto. Para Turner, esta dinámica es la que confiere al símbolo su poder.

Un aspecto importante de la forma en que Turner entiende el símbolo es ver el proceso simbólico como derivado del cuerpo humano. Enraíza todos los símbolos a partir de tres colores básicos: rojo, blanco y negro: el rojo, de la emisión de sangre; el blanco, del semen y la lactancia; y el negro, de las heces o la materia en descomposición (39). La emisión de estos materiales del cuerpo humano son

momentos de gran asociación emocional.

Mientras que Durkheim y Lévi-Strauss hacen de las relaciones sociales la fuente de la formación simbólica, que luego se transfiere al cuerpo, Turner se desplaza del cuerpo hacia arriba y sostiene que las propias relaciones sociales, y sus representaciones simbólicas, surgen del cuerpo: "En contraste con la noción de Durkheim de que las relaciones sociales de la humanidad no se basan en las relaciones lógicas de las cosas, sino que sirven como prototipos de estas últimas... yo postularía que el organismo humano y sus experiencias cruciales son la fons et origio de todas las clasificaciones" (Turner en Bell 1997, 42).

Las teorías de Durkheim requieren un componente condescendiente de "lógica primitiva" para explicar por qué las relaciones sociales no siguen un orden lógico si se originaron en el nivel intelectual de la organización social. Turner, al observar a los "primitivos" sobre el terreno, invierte el proceso simbólico para que comprendamos que la lógica "primitiva" no existe (Turner [1969] 1997, 92). Los fundamentos de la organización humana existen en torno a principios que, para empezar, son supralógicos. En otras palabras, el proceso simbólico no lo genera el intelecto, sino la experiencia.

La escuela del estructuralismo

"En el funcionalismo de Radcliffe-Brown estaba implícita la apreciación de la estructura social como un sistema de relaciones que conecta a las personas con sus roles sociales" (Bell 1997, 33). En su valoración de la contribución del funcionalismo, Bell continúa revelando que Radcliffe-Brown basó su modelo analítico de la función religiosa a la estructura social en el trabajo de los paleontólogos que determinaban la lógica del desarrollo de las diferentes especies

comparando cómo surgían sus estructuras anatómicas en respuesta a su entorno físico. Naturalmente, había cierto escepticismo en cuanto a si

estos métodos de comparación se traducirían en un campo en el que el etnógrafo estaba comparando estructuras sociales invisibles abstraídas con las actividades de la vida cotidiana.

No obstante, se pensó que se podían obtener ciertas explicaciones útiles a través de esta metodología. La primera era la relación funcional entre el ritual y la cooperación en la vida comunitaria. La segunda era un medio de analizar *el significado* en el ritual, ya que simbolizaba valores culturales fundamentales a través de la actividad ritual. Sin embargo, según Bell, Radcliffe-Brown no consiguió establecer un corolario creíble entre la estructura social y los "patrones de símbolos y creencias" (Bell 1997, 34).

En la obra de Gregory Bateson (1904-1980), llegamos a una comprensión crítica del modo en que el análisis cultural se encuentra con sus propias limitaciones teóricas en un momento reflexivo. Bateson intentó explicar las relaciones entre la estructura social, los valores emocionales reflejados en las estructuras culturales y el individuo subjetivo en el contexto social de los valores compartidos.

Utilizó como objeto de análisis un ritual celebrado en Nueva Guinea en el que una característica central era el travestismo de hombres y mujeres. Sin embargo, incluso después de un extenso trabajo de campo, llegó a la conclusión de que las categorías de análisis que estaba empleando, es decir, social, cultural, incluso la propia noción de estructura, "no eran hechos de la vida de Nueva Guinea, sino abstracciones creadas y manipuladas por científicos sociales como él" (Bell 1997, 34).

Este libro es un tejido de tres niveles de abstracción. En el nivel más concreto están los datos etnográficos. Más abstracto es el arreglo tentativo de datos para dar varias imágenes de la cultura, y aún más abstracto es la discusión autoconsciente de los procedimientos por los cuales las piezas del

rompecabezas se juntan... lo que parece un truismo hoy: que ethos, eidos, sociología, economía, estructura cultural, estructura social, y todo el resto de estas palabras se refieren solamente a la manera de los científicos de juntar el rompecabezas (Bateson 1958, 281).

Lo importante aquí es que atribuye los niveles más altos de abstracción, no a las personas consideradas, sino al analista. Aquí es donde tiene sus mayores momentos de duda, y creo que es una apreciación de lo que he observado en el análisis sociológico del ritual andaluz.

Bateson intentaba establecer lo que él llamaba el "ethos" total de la cultura: "una tendencia generalizada que se manifiesta en los contextos más diversos de la cultura" (220). "Ethos", explicaba además, "es el sistema de actitudes emocionales que gobierna qué valor debe dar una comunidad a las diversas satisfacciones o insatisfacciones... [Es] el sistema culturalmente estandarizado de organización de los instintos y emociones de los individuos" (220).

Quizás estaba observando en Nueva Guinea entre los *Iatmul*, lo que yo observé como *formalidad* entre los Rocieros Andaluces. Pero rápidamente dejó de interpretar estas "tendencias generalizadas" como estética encarnada a partir de los resultados de actividades ritualizadas, como lo que describí como sintonización emocional en los capítulos 5 y 6, que va de las emociones al intelecto, y volvió a caer en una teoría en la que la personalidad se estructura primero a través del intelecto y luego se reafirma a través del ritual: "Definimos la estructura social en términos de ideas y suposiciones y de 'lógica', y puesto que éstas son, en cierto sentido, un producto del proceso cognitivo, podemos suponer que las características de la cultura Iatmul que estamos estudiando ahora *se deben a una estandarización de los aspectos cognitivos de la personalidad de los individuos*. A tal estandarización y a su expresión en el comportamiento cultural me referiré como el *eidos* de una cultura" (220) [el subrayado es mío].

De nuevo, la combinación de *ethos* y *eidos* estimula, según Bateson una gran *actividad intelectual* entre los Iatmul-actividad que no sólo está consagrada en la actividad ritual sino que también se produce a través de la actividad ritualizada (de ahí que el nombre del libro sea un nombre de los rituales más importantes) (221).. Sin embargo, descubrió que el concepto de "ethos" se le escapaba cuando buscaba sus huellas en la actividad ritual y en las estructuras sociales y culturales. Creo, a juzgar por sus propias palabras, que el origen de sus dudas respecto a su propio análisis se debía a dos problemas básicos: a) no da la impresión de haber participado realmente en los rituales, y b) desde ese punto de vista supone un origen cognitivo para las actitudes de la personalidad. Sin embargo, cuando observé la aparición de actitudes y personalidades entre los Rocieros y otros sitios flamencos, este proceso cognitivo que él supone no parece existir realmente, que es de hecho lo que a él mismo le preocupaba.

Siguiendo los pasos de Durkehiem, parece que fue él quien hizo la "proyección", no los "nativos". Sin embargo, parece que la posibilidad de ese hecho empezó a atormentarle.

E. E. Evans-Pritchard (1902-1973) seguía siendo funcionalista en el sentido de que seguía creyendo que la religión sólo podía entenderse relacionándola con las estructuras sociales. Su trabajo con los nuer del Sudán incluía un amplio abanico de factores que iban desde los sociopolíticos hasta los medioambientales, racionalizando que todos estos factores desempeñaban un papel en la formación de cualquier estructura social concreta. Sin embargo, estas conceptualizaciones religiosas eran tan complejas que se resistían al análisis de cualquier marco teórico religioso. Aunque seguía estando de acuerdo con los principios generales de Robertson Smith,

Durkheim y otros de que la religión era un "producto de la vida social", Evans-Pritchard

no podía estar de acuerdo en que no era "más que una representación simbólica del orden simbólico", insistió en que fue "Durkheim, y no el salvaje, quien hizo de la sociedad un Dios". (Bell 1997, 34).

Evans-Pritchard llegó a la conclusión de que la religión no podía reducirse ni al orden social ni a la interiorización puramente subjetiva del individuo. Observó que en los ritos de sacrificio, por ejemplo, no prevalecía un ethos único, ni siquiera una determinada visión de la comunidad. Concluyó esto observando que los participantes en los rituales mostraban una serie de actitudes, que incluían la indiferencia virtual, la alegría y una intensa reverencia. (ibíd., 36)

La importancia de un ritual, según Evans-Pritchard, residía en la realización de los actos esenciales. Los propios ritos ponían en relación categorías estructuradas de pensamiento que eran parte integrante de las relaciones sociales. Sin comprender las categorías filosóficas y religiosas del pensamiento y cómo relacionaban el reino del espíritu con el reino de lo humano (el orden social), era imposible entender cómo el ritual integraba el orden espiritual en el orden social y luego en un ordenamiento religioso completo del mundo. Sin embargo, la experiencia de esta ordenación del mundo -por ejemplo, las experiencias interiorizadas de los nuer mientras viven dentro de esta construcción cultural (en otras palabras, lo que los ritos significan realmente para los nativos)- era algo que Evans-Pritchard creía que estaba más allá de las capacidades del antropólogo para modelar. Así pues, un elemento esencial de su trabajo era considerar la conceptualización de lo "espiritual" como un orden estructurado en sí mismo que influía en el orden estructural de lo social. El ritual era un medio de manifestar esas relaciones. Puesto que la sociedad

en general se pone en juego en la realización de los rituales, el orden social empieza a tomar forma en relación con el orden "espiritual" conceptualizado.

Con Evans-Pritchard vemos un giro interesante entre el estructuralismo y la fenomenología. Consideró la posibilidad de que el propio orden social estuviera siendo modelado a partir de algún tipo de experiencia, y experiencia para lo que no tenía otra palabra que espiritual y a la que creía, como analista observador, no tener acceso. El Rocio ofrece muchos ejemplos de cómo el analista observador puede no comprender el funcionamiento interno del ritual. Incluso en un ritual que parece sencillo, como una procesión, un observador puede hacer fácilmente cualquier número de observaciones y, sin embargo, no ser consciente del contenido fenoménico interno de esa procesión.

En la obra del antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss (1908), el lenguaje -y, con él, el mito- vuelve a ocupar un lugar central en el estudio del ritual. Para Lévi-Strauss, el debate mito/ritual pone de manifiesto el cisma entre pensamiento y experiencia, un cisma provocado por el lenguaje. Según él, el lenguaje fractura la continuidad en unidades discretas que constituyen dicotomías polares (Lévi-Strauss 1963, 72-73) que luego se articulan a través del mito (P. 212-215). El ritual intenta reparar esta fractura, un intento "condenado al fracaso" de volver a un todo "sin sentido" que experimenta la realidad como una continuidad sin fisuras (Bell 1977, 43).

El ritual, en este contexto, no es una reacción a la realidad como mundo, ni tampoco una puesta en escena del mito para alcanzar algo concreto dentro del mundo, es en realidad una reacción a cómo el mito estructura nuestra experiencia del mundo. Desde este punto de vista, el ritual social es análogo al "ritual" del neurótico,

un vano intento de resolver mediante la acción lo que la acción no puede resolver: la dialéctica inherente en el corazón de la vida.

experiencia humana provocada por el lenguaje. Lévi-Strauss afirma que este hecho explica la "obstinación e ineficacia" que a menudo se encuentran en los rituales humanos (Bell 1997, 43, parafraseando a Lévi-Strauss).

En resumen, el estructuralismo intenta relacionar los rituales con el mito únicamente como reflejos de las relaciones internas que se encuentran bajo la superficie del mito: las estructuras del lenguaje. Los símbolos rituales se ponen en relación con otros símbolos rituales sin tener en cuenta su relación potencial con las estructuras rituales. En las casi 400 páginas de la seminal *Antropología Estructural* de Lévi-Strauss no hay ni un solo análisis de un ritual.

El funcionalismo es un intento de explicar los rituales poniéndolos en relación unos con otros sin tener en cuenta su posible contenido simbólico. El estructuralismo puede considerarse lo contrario: un intento de relacionar los mitos sin tener en cuenta sus fundamentos rituales.

La escuela social construccionista y postmodernista

Los conceptos de estas dos escuelas siguen la trayectoria iniciada por el estructuralismo lingüístico, pero se desarrollan aún más siguiendo líneas ideológicas estimuladas por el pensamiento marxista. Aquí la experiencia religiosa (ritual) no es una consideración, y mucho menos un foco, para el escrutinio analítico; sólo las estructuras sociales y las narrativas incrustadas en ellas revelan lo que constituye el conocimiento del yo. Desde este punto de vista, el conocimiento de uno mismo es sinónimo de identidad social, una identidad cuyos contenidos están determinados por las narrativas que están integradas en la estructura social y que también la constituyen. El propio proceso de representación constituye el contenido tanto de la

psique como de la experiencia del mundo exterior.

Además, según esta escuela de pensamiento, estamos constantemente construyendo y evolucionando nuestras propias "realidades sociales" (véase Burr 1995, 2-16, 16-27, y 82-88, en "Discurso y realidad" e "Ideología como experiencia vivida") para la explicación teórica relativa a las nociones de realidad como construcción social) a través de discursos que, cuando se examinan, implican relaciones de poder (178). En otras palabras, no existen cualidades humanas innatas; todas las cualidades que motivan el comportamiento humano se construyen socialmente y están directamente relacionadas con las desigualdades de poder. Tanto los mitos como los rituales se ven igualmente como manifestaciones de un "texto" social y se consideran en el contexto de cómo sirven consciente o inconscientemente para apoyar o resistir las desigualdades sociales y para crear identidades sociales que se ajusten a las relaciones de poder imperantes (Burr 1995, 62-68; MacDonnel 1986, 34-38). Dado que vivimos en una percepción socialmente construida de la realidad - en la que las únicas verdades subyacentes (o literariamente "realidad", según el autor) constituyen el flujo de poder-, la sociedad, como texto, puede entenderse mejor "deconstruyendo" sus superposiciones textuales hasta que revelen las estructuras sociales de poder de las que surgieron los diversos discursos en primer lugar. (Véanse Burr 1995 y MacDonnell 1986 para evaluaciones concisas de los principios básicos y las teorías subyacentes al construccionismo social, especialmente en lo que respecta a las teorías de las relaciones de poder y la identidad). Como debería ser evidente para el lector, mi trabajo en El Rocío, y con la música y el ritual en general, cuestiona seriamente estas premisas básicas. Estoy sugiriendo que los materiales básicos a partir de los cuales se formula el sentido del yo, están arraigados muy por debajo del nivel del discurso social y de las relaciones de poder inherentes que caracterizan la

superestructura social. En cierto sentido, estoy sustituyendo el discurso, por la "formalidad" (tal y como he explorado el tema en la Parte I), como el factor más importante en la formulación del sentido del yo.

el proceso de autoformación, un proceso que precede y condiciona lo que luego se convierte en el discurso de la identidad social.

La aplicación de las teorías del construccionismo social se encuentran en la práctica del *deconstruccionismo social* (Burr 1995, 106-108). A través del proceso de deconstrucción del discurso social (analizando el discurso para revelar la capa de relaciones de poder), llegamos a conocernos como sujetos cuyos contenidos están determinados por nuestro posicionamiento discursivo dentro de la estructura social. Debe entenderse que el deconstruccionismo social es también la metodología del posmodernismo. Sin embargo, autores como John Ellis han cuestionado seriamente que se trate de una metodología: "El construccionismo social parte de una posición *epistemológica*, no de una teoría explicativa. Es un enfoque de la psicología (y otros cuerpos de conocimiento) centrado en el *significado* y el *poder*" (Ellis 1989, 23). Ellis entiende que el construccionismo social toma claramente el estructuralismo y lo restringe a la sociología minimizando la biología. Rom Harré enfatizó esta diferencia: "Hay una ciencia de los significados, las habilidades, las estrategias y las reglas (psicología), y hay una ciencia de las estructuras y los procesos neuronales y las fuentes genéticas de las formas básicas que éstos adoptan (biología)" (1983, 62).

Jerome Bruner se inclina en gran medida hacia lo cultural, pero no tanto hacia lo estrictamente social, en la actual discusión naturaleza-vs. crianza: "Es la cultura, no la biología, la que da forma a la vida humana y a la mente humana, la que da sentido a la acción al situar sus estados intencionales subyacentes en un sistema interpretativo" (1990, 34).

Lo que es importante señalar aquí es que, por cultura, el construccionismo social implica identidades construidas socialmente al servicio de intereses de poder.

La coherencia

La declaración de que el significado, el lenguaje y el posicionamiento social son una y la misma cosa actúa como una barrera ideológica a cualquier otra consideración sobre cómo puede surgir la conciencia o el conocimiento. La circularidad de este argumento se acepta simplemente como un principio básico del posmodernismo y no se profundiza en él, salvo para decir que la realidad es relevante para el caso concreto de la construcción social. El posicionamiento dentro de esa construcción en curso es la matriz crucial en la que el analista puede interpretar el significado y que, según la premisa teórica, el significado se convierte en realidad. Sin embargo, como El Rocío sugiere enérgicamente, hay lugares culturales en los que la postergación del significado, y el aplazamiento del sentido, en favor de la experiencia no mediada es precisamente la cuestión, y es de hecho un arte deliberadamente cultivado en el que emerge la conciencia del yo (y podríamos añadir; una aprehensión más precisa de la realidad). Los límites del lenguaje son bien conocidos, y lo han sido durante siglos, lo que nos lleva a una pregunta pertinente: ¿cómo es posible que nuestra élite "cultura" persista en una premisa teórica que es manifiestamente falsa: si el yo ni siquiera se construye socialmente, ¿cómo podemos decir que la realidad se construye socialmente?

Michel Foucault (1926-1984) es el más convincente de los teóricos posmodernos del discurso y posiblemente el más influyente. Su concepto básico es que estamos constantemente construyendo y evolucionando socialmente nuestras propias realidades sociales. En consecuencia, rechaza la idea de que la epistemología deba basarse en construcciones ontológicas de origen: no avanzamos *hacia* un destino manifiesto: "Una historia de la genealogía de este tipo descompondría las identidades, revelándolas como máscaras o muchos sistemas que se entrecruzan y se

dominan mutuamente, y no como una idea única que lucha por su autorrealización"

(Foucault 1986, 238).

en un argumento contra los valores de la Ilustración y el capitalismo en general. Para Foucault, la interpretación textual (y ésta es una palabra importante: léase, "ver la realidad como un texto") de los actores dentro de su posicionamiento social sigue siempre una trayectoria en la que las relaciones de poder, y su relación con el conocimiento, se convierten en el centro de atención; "El conocimiento es el resultado de deseos en conflicto, caracterizados por la voluntad de dominar o apropiarse. Es inestable y violento..." (164).

Si la realidad social, es decir, una realidad completamente condicionada por las construcciones sociales, es de hecho la única realidad que los humanos pueden experimentar -ya sea relativa (según el postmodernismo) o potencialmente universal en algún nivel estructural de base lingüística profunda (para los estructuralistas)-, la conclusión inevitable sigue siendo que el conocimiento es principalmente un producto político derivado de las actividades generadas por las relaciones sociales de poder y distribuido entre los individuos a través de los diversos medios discursivos sociales. Pero mi trabajo en el Rocío sugiere que los practicantes de rituales se comprometen con la realidad a través de niveles más profundos de experiencia directa y luego distribuyen los resultados de estas experiencias en la superestructura social en forma de estética encarnada. Al hacerlo, se obvia toda la cuestión del lenguaje y, con ello, los principios básicos del construccionismo social. Experimentamos la realidad. Intentamos comprenderla a través de una experiencia más profunda seguida de reflexiones (representación), pero no construimos la realidad de un modo u otro; la realidad nos construye a nosotros, y nuestra tarea como agentes filosóficos es intentar comprender cómo es eso. Nuestro yo sujeto como organismo y nuestra relación con el entorno constituyen la realidad para un ser

humano. El modo en que esa experiencia total puede reducirse a los estrechos confines que no van más allá de nuestras interacciones sociales es ciertamente problemático. Ciertamente, como confirma mi experiencia con los Rocieros, nosotros

podemos distinguir fácilmente entre nuestra condición social y nuestra experiencia total de nosotros mismos como seres humanos dentro de la inmensidad del mundo que nos rodea. Los Rocieros lo confirman con la misma facilidad con que entran y salen de la *communitas*.

Para los estudios rituales, al menos en lo que respecta al ritual sagrado, el posmodernismo es prácticamente un callejón sin salida. Dado que la realidad sólo puede entenderse como una serie interminable de re-presentaciones, las interpretaciones subsiguientes son tan reales como el ritual y, en consecuencia, analizar el ritual como experiencia es innecesario; al final, la experiencia no es más que otra narrativa posicionada que conduce a una serie interminable de reinterpretaciones. Pero, de nuevo, debo subrayar que la experiencia de El Rocío contradice por completo estas afirmaciones; las representaciones, si bien pueden tener sus efectos, esos efectos no se corresponden en modo alguno con las experiencias y su resultante estética encarnada.

Si el proyecto del modernismo era la creación de identidad, el proyecto posmoderno es evitar una identidad fija. Mientras que el aplazamiento del significado en las consideraciones posmodernas del lenguaje puede obtener al menos cierto grado de tracción, la idea de que podemos aplazar indefinidamente la identidad, especialmente si por "identidad" entendemos nuestras percepciones de la realidad, parece problemática. Curiosamente, la *différance* de Jacques Derrida (1930-2004) tiene una extraña relación con el ritual experiencial (1973, 23-30). El argumento de Derrida de que el significado entre el habla y el texto se difiere continuamente -una cierta ausencia inherente y la interrupción del significado- no sólo se basa en el vínculo propuesto por los estructuralistas entre la estructura del lenguaje y la

conciencia, sino que también tiene un paralelismo en el mito separado que se embarca en su propia existencia independiente aparte de su base ritual a través de generaciones de reinterpretaciones.

Sin embargo, como propondré más adelante en este texto, el aplazamiento del significado es en realidad una propiedad de la experiencia directa, un objetivo del ritual experiencial, mientras que el juego de palabras que propone Derrida sólo se hace creíble por el desplazamiento experiencial inherente al símbolo lingüístico (como re-presentación) para empezar.

Pero he aquí una serie de citas extraídas de una crítica de Lois Shawver: "DifferAnce es la... formación de la forma" (1976, 63). Es el "despliegue" histórico y epocal del Ser" (1982, 22 en Shawver 1996). [La ortografía de "diferencia" es deliberada].

Derrida considera que la "forma" es fundamental en el modo en que los seres humanos conceptualizan. Por desgracia, en mi opinión, su fijación en el lenguaje y el texto (1976) limita la aplicabilidad de sus ideas. Los patrones dentro de los cuales surgen los conceptos podrían entenderse mucho mejor en términos musicales y rituales, más que en términos lingüísticos, no sólo como modelos para la concepción, sino como manifestaciones en la biología del comportamiento. Espero haber presentado un conjunto convincente de materiales preliminares en las Partes I y II de este trabajo para sugerir que la forma musical, como estética incorporada, puede desempeñar un papel significativo en la autopercepción humana.

Antecedentes del estructuralismo biogenético

Los principios básicos del estructuralismo biogenético están arraigados en el campo de la etología, en el que se considera que se pueden comprender mejor ciertas formas de actividad ritual humana estudiando determinados comportamientos rituales

de los animales como posibles precursores de la actividad ritual humana o, al menos, análogos a ella. Julian Huxley (1887-

1975) observó que, aunque la mayor parte de la actividad ritual se generaba genéticamente, también había una cierta cantidad de lo que podría denominarse culturalización dentro de los comportamientos "rituales" (Bell 1997, 30). Lo que Huxley observó entonces al observar la sociedad humana moderna fue la aparente ruptura del comportamiento ritual humano, a la que atribuyó la correspondiente ruptura de la comunicación. Sin embargo, también consideraba que el tipo de comunicación que ofrecía el proceso ritual no podía alcanzarse de ninguna otra forma. En este sentido, las funciones de los sistemas rituales no podían ser suplantadas por los modernos sistemas de comunicación altamente simbolizados.

Por el contrario, la naturaleza altamente simbólica de nuestros sistemas comunicativos a menudo hace justo lo contrario: Contribuyen a una mayor falta de comunicación en las interacciones sociales vitales. Esta falta de comunicación hace que infravaloremos las características genéticas de nuestros rituales (Bell 1997, 30-31).

En los últimos años se ha adquirido una gran cantidad de información sobre el funcionamiento del cerebro. En la actualidad se acepta de forma bastante generalizada que nuestras respuestas emocionales más básicas tienen un origen genético, aunque la naturaleza de nuestra respuesta puede verse influida por efectos sociales. Las respuestas genéticas (primarias/universales) incluyen, por ejemplo, el amor, el odio, los celos, la culpa, la ira, la vergüenza, la felicidad, la tristeza, la sorpresa y el miedo (Damasio 1999, 50). Las dos pruebas para determinar si una respuesta es genética son (a) que la respuesta emocional no haya sido enseñada (por ejemplo, incluso observada en bebés y niños pequeños), y (b) si se trata de una respuesta corporal genética automática (no condicionada). Algunos ejemplos son la

felicidad (risa), la tristeza (llanto), etc., pero nuestra respuesta depende en gran medida de nuestra cultura y de las circunstancias concretas.

Que nos riamos es genético; *de* qué nos reímos es, al menos en parte, cultural. Otra

es que en nuestro cerebro existe un sistema especial de procesamiento previo al habla, en el que los pensamientos y reacciones inconscientes se procesan *antes de que se conviertan en palabras*. De hecho, hay una gran cantidad de filtros de nuestros pensamientos inconscientes antes de que se hagan conscientes y se conviertan en palabras (lo demuestran resultados experimentales como el enmascaramiento y la falta de atención).

Erik Erikson (1902-1990) hizo hincapié en el proceso de maduración del individuo en un contexto de relaciones humanas y prácticas rituales. Bell afirma: "En última instancia, la teoría de Erikson hace de la ritualización un vínculo esencial entre el desarrollo del individuo humano (ontogenia) y la evolución de la especie humana (filogenia)" (Bell, 32). Esta teoría también vincula los componentes estructurales biogénéticos del sistema nervioso humano con los estados psicológicos que deben activarse para tener individuos sanos y plenamente funcionales que, a su vez, constituyan la salud y el bienestar del grupo. Podemos ver en el estructuralismo biogénético el "enraizamiento" en el cuerpo de aquellos estados mentales que ocupaban la atención de los fenomenólogos, es decir, la experiencia o experiencias religiosas, pero con las que no podían establecer ninguna relación fiable en la estructura ritual. Al situar la Neurfenomenología entre la fenomenología y los estudios rituales, disponemos de un medio de trabajo enraizado en el cuerpo desde el que establecer relaciones que antes sólo podían ser conceptuales, entre la práctica ritual y los diversos estados de ánimo.

D'Aquili y Laughlin y las estructuras neurológicas subyacentes al "desbordamiento" que engendra la experiencia mística

Cliff Guthrie, en un artículo escrito para el Grupo Ritual-Lenguaje-Acción, ofrece un sucinto resumen del estructuralismo biogenético que comienza con lo siguiente:

"Estructuralismo biogenético" es un nombre desgraciadamente complicado para una prometedora línea de investigación que pretende aplicar el conocimiento de la evolución y la estructura del cuerpo humano a diversos comportamientos humanos o culturales. Se ha centrado especialmente en la experiencia ritual y religiosa para demostrar sus métodos, lo cual no es inesperado dada la fuerte influencia del estructuralismo en los estudios rituales en general y la centralidad del ritual y la religión en la mayoría de las culturas humanas. Aunque lastrados por un nombre y un método poco manejables, los teóricos del ritual están empezando a prestar atención a las interesantes aportaciones que pretende hacer este campo. Junto con la teoría de la performance, Ron Grimes ha calificado el estructuralismo biogenético como una de las "corrientes teóricas más prometedoras en relación con el ritual". Con "Body, Brain, and Culture", Victor Turner concluyó su colección de ensayos en *The Anthropology of Performance* y trató tanto del estructuralismo biogenético como de la teoría del cerebro escindido. Roy Rappaport ensayó algunas de sus afirmaciones en unas pocas páginas de su principal libro, publicado póstumamente, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*" (Guthrie 2000, 1).

La importancia clave del estructuralismo biogenético es que vuelve a situar la experiencia religiosa en el centro de la antropología como un fenómeno importante por derecho propio, independientemente de cómo pueda interpretarse posteriormente. Lo más importante es que los seres humanos *tengan* esas experiencias y, sólo en segundo lugar, lo que esas experiencias puedan significar. Enraizar las experiencias del ritual y otras disciplinas relacionadas, como la meditación, en un marco neurobiológico es el objetivo central del estructuralismo biogenético, un término que apareció por primera vez en *The Spectrum of Ritual* (1979), editado por Charles Laughlin y Eugene d'Aquili, y posteriormente en las variantes teóricas denominadas

neurofenomenología, introducidas por Laughlin, d'Aquili y John McManus en *Brain, Symbol & Experience: Toward a*

neurophenomenology of Human Consciousness (1990) y, por último, en *The Mystical Mind: Probing the Biology of Religious Experience* (1999), de d'Aquili y Andrew Newberg.

La siguiente sinopsis del modelado funcional del sistema nervioso que entra en juego en relación con la experiencia religiosa y otras experiencias afines se ha extraído de tres fuentes clave: Capítulo 2 "The Brain and the Central Nervous System" en *The Mystical Mind*, de Eugene d'Aquili y Andrew Newberg (1999, 21-45); Capítulo 2 "The Nature of Neurognosis" en *Brain, Symbol, and Experience*, de Charles Laughlin, John McManus y Eugene d'Aquili (1990, 34-61); y el "Self-Guided Tutorial" en línea de Charles Laughlin, disponible en la Web en www.biogeneticstructuralism.com/tutorial.htm.

Brevemente, pues, hay dos sistemas que constituyen la parte más básica del sistema nervioso central humano, denominada sistema autónomo. Se trata de la parte del sistema nervioso total que regula las funciones corporales básicas de base y, al mismo tiempo, capta los estímulos ambientales. Es el que regula las dos polaridades de reposo y actividad. El sistema está constituido, a su vez, por dos subsistemas: el simpático y el parasimpático. El simpático es el sistema más importante del conjunto que genera la "excitación" y a veces se denomina sistema ergotrópico. El parasimpático es el elemento más importante de un sistema global denominado sistema quiescente y regula actividades como las funciones vegetativas, como el crecimiento celular, la digestión y el sueño. En la mayoría de los sentidos, el parasimpático funciona como antítesis del simpático, ya que funcionan como inhibidores el uno del otro.

Lo que es importante para el tema de los estudios rituales, sin embargo, es lo que sucede cuando cualquiera de los sistemas es llevado a extremos, es decir, extremos de actividad o extremos de relajación, cada uno de los dos sistemas, en lugar de inhibir al otro, en su lugar, después de alcanzar una cierta etapa, excitará al otro. El estructuralismo biogenético reconoce dos formas rituales generales que afectan a cualquiera de los dos sistemas nerviosos generales. Los "rituales lentos" - como la meditación o la danza extremadamente lenta- estimulan el sistema parasimpático, o quiescente. Los rituales "rápidos" estimulan el sistema simpático, o de excitación, y con frecuencia emplean el ritmo como característica central. Sin embargo, como ya se ha mencionado, cuando se lleva al extremo, un sistema estimula al otro en lugar de inhibirlo (como suele ocurrir), lo que da lugar a cinco estados básicos:

- El estado de hiperquiescencia
- El estado de hiperactivación
- El estado hiperquiescente con erupciones del sistema de excitación
- El Estado de Hiperactivación con Erupción del Sistema Quiescente
- Descarga máxima simultánea de los sistemas de excitación y de reposo

El quinto estado mencionado es el más raro y tiene como resultado una "ruptura de cualquier límite directo entre objetos, como sensación de ausencia de tiempo y la eliminación de la dicotomía yo-otro" (d'Aquili y Newberg 1999, 26). El fenómeno que provoca la estimulación simultánea de un sistema por el otro se denomina "desbordamiento" o "sobrecarga" y es el resultado de que un sistema alcance su capacidad máxima y desencadene el otro. Obsérvese cómo las metáforas empleadas por Otto

décadas antes, de "desbordamiento" y "desbordamiento", para describir la experiencia religiosa hace décadas, antes de que existiera la tecnología con la que explorar el sistema nervioso, son casi idénticas a las metáforas utilizadas para describir un proceso neurobiológico que teóricamente modela esas mismas experiencias. La simetría es, si no otra cosa, provocativa.

Además -y esto es especialmente interesante en términos de mis observaciones y experiencias en El Rocío con respecto a la "sintonización emocional"- bajo el título "Resintonización del sistema nervioso autónomo", los defensores de la neurofenomenología escriben: "La descarga simultánea de los sistemas de excitación y relajación puede conducir a profundas alteraciones de la conciencia (Gellhorn y Kiely 1972) e incluso a una reorganización de la personalidad (ver página 135)" (Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 147).

Además, existen pruebas sustanciales de que las prácticas rituales pueden provocar cambios en el sistema nervioso que son permanentes y, como se relata en la literatura, dan lugar a nuevos "ajustes" o a una "sintonización" del sistema nervioso central: "Los comportamientos de conducción empleados para facilitar el trance ritual son en realidad métodos elaborados de sintonización del SNC [Sistema Nervioso Central]" (Laughlin, d'Aquili 1979, 136).

También es de gran interés el modo en que estas prácticas se relacionan con el proceso de aprendizaje, que a su vez vincula estas experiencias con la adaptación humana y, en consecuencia, con la evolución: "Se reconocen tres etapas de puesta a punto... en estos estados se ha producido el aprendizaje en el sistema nervioso" (137-138, en referencia a los trabajos clínicos de Gellhorn 1970 y Gellhorn y Kiely 1973).

Reflexiones sobre la validez, utilidad y limitaciones de la neurofenomenología

El estructuralismo biogenético explica, desde el punto de vista neurobiológico, una importante observación relativa a las experiencias religiosas: La activación del sistema nervioso hacia las fases de "sobrecarga" y "desbordamiento" - las fases que inician los movimientos hacia la estimulación de una experiencia religiosa y los estados fenoménicos relacionados- puede lograrse mediante dos enfoques aparentemente opuestos: el estímulo sensorial y la privación sensorial.

Al observar que el sistema nervioso está completamente activado al máximo de su capacidad, que es lo que da lugar a la sobrecarga, la brecha y el desbordamiento, secuencia de acontecimientos que conducen a la experiencia de la "mente mística" (d'Aquili y Newberg 1999, 47-56) se da a entender que el individuo está procesando la información al máximo de su capacidad (165).

Si el estado fenomenológico resultante de esta experiencia es un completo autoengaño por parte de la persona que la experimenta, o si la persona está realmente procesando información precisa sobre la naturaleza del yo y su relación con el entorno, está fuera del alcance de este trabajo probar una cosa u otra. Lo importante es reconocer que, dado el papel central que estas experiencias han desempeñado en el desarrollo de la cultura humana, que en su mayor parte es religiosa, es esencial que la antropología intente comprender este fenómeno dentro de la metodología científica.

El modelo ofrecido por las teorías y métodos iniciales del estructuralismo biogenético (Laughlin, d'Aquili y McManus 1979) y su desarrollo posterior

bajo el nombre de neurofenomenología (Laughlin, d'Aquili y McManus 1990) proporcionan al investigador una base teórica y una metodología de trabajo con las que iniciar el estudio. El modelo explica bastante bien la experiencia religiosa y sus muchas variedades, en términos de neurobiología.

Además, es la única teoría de la que disponemos actualmente para acercarnos al fenómeno de la experiencia religiosa. Reconoce la realidad de dicha experiencia, o rama de la experiencia, y da el primer paso hacia la comprensión de aquello con lo que la fenomenología lleva décadas luchando, pero para lo que otras culturas han desarrollado ramas enteras del conocimiento (es decir, el tantrismo, el taoísmo, el cabalismo, el sufismo, etc.; véanse d'Aquili y Newberg 10-16 para las relaciones entre la neurofenomenología y las tradiciones orientales, así como las tradiciones occidentales más antiguas).

Ignorar la experiencia religiosa -y, con ella, el enorme y central papel que estas experiencias han tenido en el curso de la civilización humana- es ignorar el mayor "elefante en el salón" de las ciencias sociales del último medio siglo. Ignorar la experiencia religiosa no es buena ciencia. La ciencia se desarrolla a través de una dinámica de trabajo entre teoría y empirismo que se informan mutuamente.

Los datos, en sí mismos, no constituyen ciencia, ni hay realmente ninguna comprensión útil del concepto de datos sin un marco teórico, o sintético (véase James Lett 1997, 48-57 [Capítulo 3, "El enfoque científico del conocimiento] y Kuznar 1997, 30-39). la neurofenomenología proporciona ambas cosas: datos en forma de observaciones clínicas, y un marco teórico contenido en las teorías de la neurofenomenología tal y como está configurada actualmente (que es una

premisa teórica en evolución; véase el tutorial en línea de Laughlin en "Metodología en el estructuralismo biogenético"). Los datos clínicos proceden de diversas fuentes:

Los trabajos de Ernest Gellhorn (1967), Gellhorn y W.F. Kiely (1972), y Gellhorn y Loofbourrow (1963) tienen que ver con estudios clínicos sobre la neurobiología de las emociones y los estados mentales asociados a la patología. También se citan con frecuencia los trabajos de K.H. Pribram, M.D., Ph.D., de la Universidad de Stanford, y de miembros del personal del Centro de Investigación Cerebral de la Universidad de Radford. Los siete trabajos citados fueron escritos entre 1971 y 1975 y tienen que ver directamente con estudios neurobiológicos de las emociones y los estados de ánimo. Sin embargo, en 1999 fue invitado como ponente principal para el Ministerio de Educación de la República Checa.

La ponencia se titulaba "El aprendizaje como autoorganización y la organización cerebral: La estructura superficial y profunda de la memoria, nuevos hallazgos del EEG utilizando 128 matrices de electrodos densas, el aprendizaje humano como autoorganización y la biorretroalimentación como sistema feed-forward". Otras investigaciones citadas son las de G. Ratcliff (1979), D. Schacter (1977) y R. W. Sperry(1969-1974), entre otras.

Las tecnologías utilizadas son principalmente la resonancia magnética, el electroencefalograma y la tomografía por emisión de positrones. Si bien es cierto que, para una obra publicada en 1990, hay una ausencia llamativa de materiales más recientes que tengan que ver específicamente con el trabajo clínico en la investigación del cerebro y la neurobiología, no obstante, como indica la obra de Pribram, el campo parece estar vivo y en plena forma. En un libro de Michael Murphy y Steven Donovan, *The Physical*

Efectos de la meditación: A Review of Contemporary Research (1999-2004), se citan y analizan docenas de estudios.

Para tratar de establecer la importancia relativa de la experiencia religiosa y su relación con el ritual, es fundamental saber *si la* actividad ritual tiene algún efecto sobre los seres humanos que la practican. En este sentido, el trabajo de Gellhorn y Loofbouroow, citado por Laughlin, parece significativo: "La afirmación de Gellhorn de que durante la abreacción las oscilaciones en el funcionamiento ergotrópico-trofotrópico a menudo conducen a un 'nuevo ajuste del nivel para el equilibrio automático'... un cambio histérico descrito como 'relativamente duradero'" (Gellhorn y Loofbourrow 1963, 297; y en Laughlin 1979, 173) sugiere que la actividad ritual dirigida a las emociones y no necesariamente limitada a los enfoques privados o de privación sensorial del ritual, puede tener resultados significativos.

Estas citas, y otras enumeradas anteriormente, proporcionan la base neurológica para que los defensores de la neurofenomenología sugieran que el ritual sagrado ha sido un aspecto importante de la "mutación de las especies a través del ritual" autodirigida por los humanos (Laughlin 1979, 174).

Es difícil encontrar críticas o valoraciones porque la mayoría de los campos que emplean las neurociencias están más preocupados por la patología en este momento que por la fenomenología. Una crítica positiva de John A. Miles, Jr. apareció en marzo de 1976 en el *Journal for the Scientific Study of Religion* 15 (1): 99-100, mientras que Paul

La crítica de Ballnoff en el *American Anthropologist* 77 (4) de diciembre de 1975: 967-968, aunque no la apoya, se limita a considerar el campo como una: "... contribución no necesaria". Sin embargo, es evidente que esta opinión (como queda

claro en la apertura de Guthrie

observaciones citadas anteriormente), no es en absoluto universal, y algunas personas importantes en este campo obviamente no están de acuerdo, es decir; Victor Turner, Ron Grimes y Roy Rappaport.

En la comunidad científica, el estructuralismo biogenético y la neurofenomenología están más marginados que criticados, y probablemente esto tenga más que ver con el tema tratado que con un problema serio de la comunidad respecto a su metodología o validez. En general, después de revisar una serie de departamentos de neurobiología en las principales universidades de EE.UU., era evidente que sus programas estaban dirigidos hacia la medicina y la patología y no hacia ninguna actividad que pudiera considerarse como un intento de llegar sistemáticamente a una fenomenología de la conciencia.

No obstante, los fundadores del estructuralismo biogenético se han enfrentado a un aspecto obvio de la experiencia humana y, al menos, han iniciado una investigación dentro de las tradiciones científicas y humanísticas occidentales que proporciona (1) un modelo provisional que da cuenta de ciertos aspectos del funcionamiento del sistema nervioso central en relación con la experiencia religiosa (como se ha descrito anteriormente), y (2) una metodología de partida que combina la monitorización del sistema nervioso mediante el uso de tecnologías electrónicas con una disciplina para una introspección controlada (véase el tutorial en línea sobre estructuralismo biogenético en "Métodos Partes 1 y 2" y "Formación para la Antropología Transpersonal").

La neurofenomenología vuelve a situar la experiencia religiosa en el primer plano de los estudios rituales, y al hacerlo no hace sino continuar la inversión de Turner respecto a Durkheim, al dirigir el estudio de la experiencia religiosa de nuevo

hacia el cuerpo humano y alejarlo de las racionalizaciones sociales superficiales.

De este modo, la neurofenomenología también retoma el camino donde lo dejó la fenomenología de Otto. La diferencia es que en lugar de mirar directamente a los rituales para encontrar los corolarios entre la fenomenología de la experiencia religiosa y las estructuras rituales, el estructuralismo biogenético se dirige directamente al sistema nervioso y a partir de ahí trata de establecer los corolarios entre la estructura ritual y los estados fenoménicos.

Limitaciones del estructuralismo biogenético

Estoy en desacuerdo con la neurofenomenología, tal y como está configurada actualmente, en tres puntos básicos. Debo enfatizar que no estoy en posición de argumentar en contra de sus datos neurológicos (o a favor, tampoco); más bien estoy abordando su modelo de la relación entre la actividad ritual, los procesos dentro del cuerpo y sus consecuencias potenciales, especialmente en relación con las teorías del discurso.

El enfoque interdisciplinar que estoy adoptando pretende introducir la experiencia religiosa en los enfoques antropológicos del ritual utilizando los conceptos básicos desarrollados por los fundadores de la neurofenomenología. Mi crítica se refiere únicamente a ciertos énfasis que ellos han puesto en su propio modelo interpretativo, que a su vez son el resultado de conceptos desarrollados en la antropología estructural.

Los fundadores de la neurofenomenología son antropólogos interdisciplinarios. Yo me acerco a su trabajo del mismo modo que Judith Becker se acerca al trabajo de Antonio Damasio; ella emplea el modelo que

Damasio desarrolló como resultado de su trabajo clínico en neurobiología.

En primer lugar, en sus teorías se hace demasiado hincapié en el papel del mito y el lenguaje, lo que parece contradictorio con toda su premisa. La teoría de Laughlin

"penetración simbólica" está, en mi opinión, mal concebida; en parte como resultado de su enfoque en el proceso mental implicado en la práctica ritual meditativa, pero principalmente debido a su dedicación al estructuralismo de base lingüística de Lévi-Strauss (Laughlin 1990, 8, 78- 79).

El hecho de que la gente medite sobre símbolos no se debe, a mi entender, a ninguna virtud del símbolo en sí. El símbolo simplemente sirve como punto focal con el que comenzar la tarea de aquietar la mente y mover el cuerpo hacia la privación sensorial. Es el acto de meditación y las prolongadas horas de inactividad y control mental lo que potencialmente induce los estados resultantes, no el símbolo. El símbolo en particular es relativamente insignificante.

Si bien la "penetración simbólica" puede ser útil en ciertos aspectos de la consideración ritual, como servir para instigar una búsqueda, como traté en el capítulo 8, el símbolo en sí mismo no conduce directamente a un estado físico/emocional, sino que, más bien, sólo puede desencadenar potencialmente materiales que ya están ahí por su poder para referirse a otra cosa, que es exactamente las propiedades del símbolo tal como lo describe Peirce (Peirce 1955, 102; en Turino 1988, 5) -nada menos, pero ciertamente nada más, tampoco. La meditación prolongada es una práctica ritual agotadora, física y potencialmente emocional, independientemente de lo que pueda parecer a un observador. Es a esta fisicalidad a la que la práctica debe su eficacia, y no, creo, a ninguna "penetración simbólica".

Naturalmente, en vista de lo que se ha tratado anteriormente en este capítulo, hay mucho en juego en la propuesta de que el poder de los símbolos, y por tanto del lenguaje en general, puede haber sido muy exagerado por los recientes defensores de las ciencias sociales.

Consideremos que todo el edificio del construccionismo social, incluido el posmodernismo, se basa en el estructuralismo lingüístico; son modelos intelectuales en sí mismos que se apoyan en modelos de cómo funciona el intelecto para su epistemología.

La diada polar de Lévi-Strauss, si bien puede reflejar una limitación del lenguaje y tal vez irritar hasta cierto punto la mente de un intelectual, no refleja necesariamente la naturaleza de la realidad, ni tampoco tiene por qué irritar tanto al hombre corriente. Parecería que el hombre que hace un gesto hacia la confluencia de Hermandades en el camino del Rocío, y que presagia la experiencia de la Salida, no sólo no se siente molesto por el término "caos controlado", sino que, por el contrario, parece deleitarse con él, como los Rocieros se deleitan con el acto de caos controlado que tan bien describe la Salida, pero que ciertamente no contiene ni determina la Salida.

La supuesta angustia creada por las antimonías de la vida entre los humanos es lo que ha llevado a Laughlin y a los demás a postular una serie de "pulsiones" dentro del sistema nervioso como formas de darles sentido. Estas listas de pulsiones (d'Aquili y Newberg 1999, 52) son, en mi opinión, los elementos más débiles de su modelo y no por casualidad los elementos que no han sido apoyados por ninguna prueba neurológica directa. Localizar el lugar donde el cerebro procesa el lenguaje no constituye la localización de una "pulsión" que explique lo que hace el cerebro.

Por el contrario, las pruebas que aparecen parecen contradecir su estructuralismo lingüístico: "Lo emocionante de las nuevas pruebas [trabajos neurobiológicos sobre transformación y estructuras cognitivas] es que parecen indicar... que tales configuraciones de elementos son altamente estables desde el

punto de vista neuronal y cognitivo...".

sistemas, que no cambian fácilmente, pero que no están absoluta y permanentemente fijados ni en sentido ontogenético ni filogenético, como parece implicar la estructura lévi-Straussiana" (d'Aquili y Newberg 1999, 82-83).

No hay suficiente espacio aquí para tratar este asunto en detalle, pero simplemente propondría que la necesidad de resolver paradojas -una característica central del modelo explicativo del ritual de Lévi-Strauss (1963, 80-89)- representa un problema intelectual que puede o no ser real y, lo que es más importante, puede no constituir una motivación significativa para que la gente siga el ritual religioso en absoluto; De ahí que los habitantes de El Rocío parecieran seguir sus rituales con gran vigor e intensidad, pero poco preocupados y mucho menos motivados por una angustia existencial intelectualizada.

En segundo lugar, la hipotética vejación de la mente por los polos opuestos, postulada tanto por Lévi-Strauss (1963, 70-75) como por Eliade (1963) y seguida en consecuencia por multitud de antropólogos y sociólogos, entre los que se incluyen Laughlin et al., impone una estrategia intelectual sobre el comportamiento humano que puede resultar sumamente exagerada. No sólo eso, sino que, como se tratará en el capítulo siguiente y en vista de lo que ya ha sido altamente sugerido por mis observaciones en El Rocío, lo que parece estar emergiendo ahora en el campo de la neurobiología en relación con la música, el ritual y la conciencia humana, sugiere que el intelecto puede ser una herramienta de una evolución emocional, y no al revés.

Desde ese punto de vista, cualquier "imperativo cognitivo" (Laughlin 1979, 161), aunque quizá sea un concepto útil para explicar el comportamiento según un marco preconcebido, puede no tener mucho que ver con la razón por la que los seres humanos se comportan como lo hacen.

Por último, los defensores del estructuralismo biogenético no tienen en cuenta el hecho, como ya he señalado anteriormente, de que muchos rituales no tienen como objetivo la estimulación del sistema nervioso hacia una experiencia mística en absoluto, y además podría decirse que muchos, si no la mayoría de los rituales, lo evitan deliberadamente (por ejemplo, la mayoría de las bodas, funerales y bautizos).

Al no comprender el papel que desempeña la dinámica entre experiencia y representación en el desarrollo de un sistema ritual, los defensores de la neurofenomenología han creado inadvertidamente una noción estática del ritual que no da cuenta ni de la variedad de rituales, ni de la variedad de rituales dentro de un mismo sistema ritual, ni de la propia existencia de sistemas rituales en primer lugar, en contraposición a una colección de prácticas místicas transculturales.

Resumen del tratamiento del mito/ritual en las distintas escuelas de teoría ritual

En el cuadro que figura a continuación, las letras de la tercera columna, R y M, significan ritual y mito. Describen, en forma de relaciones simplificadas, el énfasis proporcional entre los dos elementos de la experiencia (ritual) y la representación (mito), tal y como aparecen en las distintas escuelas de teoría ritual tratadas: Una M grande o una R grande sugieren que el mito o el ritual son el centro de atención; una R grande y una m pequeña sugieren que ambos se tienen en cuenta, pero el énfasis se pone en el ritual y viceversa. Además, si falta una letra, ese enfoque teórico, a efectos prácticos, la descarta por innecesaria. Los corchetes indican que están presentes pero sólo nominalmente, como en el caso de la escuela sociológica.

Postmodernismo	Experiencia y representación son indistinguibles. El ritual como texto	M
Discurso	La realidad como producto del discurso El discurso es una herramienta de las relaciones de poder. El ritual como texto. Autoproducto subjetivo de narrativas socialmente posicionadas	so
Estructuralismo	La conciencia es una función del lenguaje que la realidad en diadas binarias discretas. El ritual es un actividad que intenta reintegrar la conciencia en un todo	fr
Sociológico	Aunque Durkheim devalúa el mito y considera ritual, niega la experiencia religiosa y sustituye la mitología por otro mito: la psicología de la proyección inconsciente.	[R/M]
Psicológico	Utiliza el mito para descifrar la motivación inconsciente del M/r. El ritual pone en práctica las motivaciones del mito.	co
Fenomenología 2Eliade	La xperiencia religiosa es producto del ncuentroM con el Símbolo. El ritual recrea contenido (una re-presentación. El ritual carece de importancia; La mente formula el mito como respuesta al "horror de la historia". Los rituales se suceden como representaciones del contenido mitológico.	: e e
Funcionalismo	El mito es un revestimiento que permite a los rituales regular el portamiento socialR/m; lo importante es el sistema de rituales.	com
Fenomenología	1Buscó correlaciones estructurales rituales con la eriencia religiosa universalRm; "asombro y tremendum" fueron reacciones a la experiencia que el ritual pretendía engendrar.	exp
Escuela de mitosEl mito	permite comprender la "mente primitiva " Rituales son inestables y sin importancia.	M

debate mito/ritual].

Escuela ritual

es la base experiencial que genera representaciones mitológicas R[del mito/ritual

Estas representaciones pueden ser más debate] más confuso que útil.

Biogenética

Estructuralismo

Reconocimiento de la experiencia religiosa como una R/m(?) función semiótica relación reintegradora entre conciencia y el entorno en un todo coherente mediante la manipulación ritual del sistema nervioso. Existe cierta ambigüedad en cuanto al papel que desempeñan el mito y el símbolo en la determinación de la experiencia religiosa.

Resumen: El problema

Teniendo en cuenta el comentario de Bell respecto a la creciente tendencia hacia la abstracción dentro de las humanidades (Bell 1997, 21), si empezamos por la parte inferior de la lista podemos ver esa tendencia reflejada en el patrón de la tercera columna a la derecha a medida que se desplaza hacia arriba. Comenzando con la Fenomenología 2 -la fenomenología de Eliade, que declara la experiencia ritual como el resultado del encuentro simbólico dentro de la mente- hay una clara progresión del énfasis en la abstracción y el lenguaje a medida que la columna se mueve hacia arriba y llegamos a la expresión actual en el postmodernismo en la parte superior, en la que todo fenómeno, toda experiencia, se considera como un texto. La realidad de la experiencia religiosa, o de cualquier experiencia en general, se niega en la parte superior de la lista por estar condicionada por representaciones dentro de la mente, y sin embargo la experiencia religiosa es el objeto central de análisis sólo en la parte inferior de la lista. No obstante, la deriva hacia la abstracción y la simbolización de la experiencia, y lejos de la experiencia religiosa como fenómeno propio, persiste incluso en el estructuralismo biogenético debido a la retención del estructuralismo lingüístico dentro de su premisa teórica básica, como he descrito anteriormente.

Sin embargo, el problema al que me refiero no es la tendencia a la abstracción en sí, sino el hecho de que, cuando se considera el conjunto de las teorías rituales, resulta evidente que las teorías en general están a veces en contradicción directa entre sí. En los dos extremos tenemos las escuelas del funcionalismo y el estructuralismo. En el funcionalismo social, el conjunto de enfoques teóricos analiza el ritual ignorando cualquier contenido mitológico. En el estructuralismo se analiza exclusivamente el mito y se descarta la importancia del ritual.

En la base de este espectro de distinciones teóricas se encuentra el elemento con el que comenzaron los estudios rituales: la propia dinámica mito/ritual en la que, si se enfatiza la importancia del ritual, se resta importancia proporcionalmente a la del mito, y si se enfatiza el mito, se disminuye proporcionalmente el ritual. Esta dialéctica persiste en el estructuralismo biogenético, en el que las contradicciones inherentes se exponen a lo largo de la línea de falla de la misma dinámica mito/ritual: Al comenzar con la neurobiología de la experiencia religiosa (la parte biogenética), los defensores de la neurofenomenología mantienen la centralidad del ritual como el lugar de su manifestación, pero paradójicamente, en la medida en que proponen una teoría concomitante correspondiente de la eficacia simbólica (la parte estructuralista), tienen que postular continuamente una serie de "impulsos" conductuales abstractos que alejan cada vez más la teoría general de la experiencia religiosa en sí, y la introducen en capas crecientes de abstracciones explicativas para las que cada vez hay menos pruebas neurobiológicas. La propia teoría empieza a degenerar en una serie de representaciones cada vez más abstractas de su propia premisa teórica; el impulso 1 se explica por el impulso 2, se explica por el impulso 3, y así sucesivamente (d'Aquili y Newberg 1999, 52), en lugar de permanecer anclada en la realidad de la experiencia religiosa como arraigada en el sistema nervioso central, que era la premisa original. Es como si la teoría en evolución del estructuralismo biogenético siguiera la misma progresión hacia una serie interminable de abstracciones que llevaron al estructuralismo lingüístico al pantano del posmodernismo en primer lugar.

Evidentemente, no se trata simplemente de determinar cuál de las escuelas de ritual estudios han sido completamente correctos o completamente erróneos. Cada uno ha

han aportado ideas útiles al estudio del ritual y, en consecuencia, al estudio de las humanidades en general. Propondré que existe un fenómeno subyacente del que cada escuela de pensamiento ha abordado una parte: un proceso cuyas relaciones estructurales internas cambian a medida que el proceso atraviesa diferentes fases. Propondré que los "marcadores" de ese proceso se encuentran en la relación cambiante entre la dinámica mito/ritual. En el capítulo 13 propondré que la relación proporcional dentro de la dinámica mito/ritual sitúa al ritual dentro de un continuo que caracteriza al ritual como más o menos experiencial, o simbólico, en relación con otros rituales dentro de un sistema específico de rituales (que también se definirá en el capítulo 13). Propongo que las observaciones de los analistas de este proceso tal como se manifiesta en diferentes etapas, es decir, diferentes rituales dentro de un sistema de rituales, sin tener en cuenta su relación con otros rituales dentro del sistema, ha dado lugar a diferentes teorías sobre la naturaleza del ritual.

Por ejemplo, si tomamos las tres categorías de rituales que son centrales en la romería de El Rocío -la Misa, las Procesiones y la Salida- podemos ver inmediatamente que la relación entre símbolo y experiencia es sorprendentemente diferente. Si tres analistas diferentes se hubieran fijado sólo en uno de esos rituales y hubieran formulado una teoría del ritual basada únicamente en ese ritual, fácilmente habrían llegado a teorías completamente contradictorias sobre cuál podría ser el objeto del ritual católico andaluz, y del ritual en general. La diferencia entre esos tres rituales, tal como los describí en la Parte II, es su nivel de experiencialidad. Si empezamos por la Misa, la evidencia nos lleva a concluir que lo que motiva a la gente a realizar el ritual es su contenido simbólico. Pero si empezamos por la Salida, las pruebas sugieren

que es la experiencia del ritual en sí lo que obliga; y con las procesiones, cierta proporción entre ambas.

Lo que propongo es una teoría que ponga en relación las ideas de las diversas escuelas de teoría ritual en un todo coherente que revele lo que tiene valor dentro de cada teoría y cómo esas ideas se apoyan realmente unas a otras. Sin embargo, estoy convencido de que la mejor manera de abordar este problema es a través de la relación entre música y ritual. Como señalé en la Parte II, existe una función semiótica en un ritual musical que apunta hacia un modelo de fenomenología ritual que va más allá de las limitaciones de un enfoque de estructuralismo lingüístico. En el campo de la etnomusicología, un campo que se podría argumentar que también comenzó con el estudio del ritual comparativo, el debate mito/ritual encuentra un análogo directo en el debate música/lenguaje.

Si consideramos el título del libro de William James, *Las variedades de la experiencia religiosa* (1902), y consideramos su tema y contenido como un intento de comprender lo que representan los diversos comportamientos o experiencias religiosas, y luego sustituimos la palabra "variedad" por la palabra "formas" para leer, "*Las formas de la experiencia religiosa*", entonces, dado lo que se ha sugerido en la Parte I respecto a la forma musical, su potencial morfológico y su relación con el ritual musical, podemos encontrar que un mejor punto de partida con el que abordar una teoría del ritual es abordarlo desde la dirección del ritual musical. Las formas del ritual religioso musical, como expresión particular de las variedades de la experiencia ritual religiosa, podrían aportar conocimientos inesperados sobre lo que subyace a la experiencia religiosa. Como se verá en el capítulo 12, lo fundamental en el estudio del ritual musical como estudio de la fenomenología es el énfasis que se

pone en el ritual musical.

sobre las relaciones entre la música, las emociones y el trance, más que sobre la estructura del lenguaje y la cognición. También hay pruebas neurobiológicas que apoyan la íntima relación entre las emociones, la conciencia y la música en las teorías de Nils Wallin, que se examinarán al final del capítulo 12.

En resumen, las viejas ideas y modelos que relacionaban la evolución de la conciencia humana con la estructura del lenguaje y sus funciones cognitivas, teorías que han dominado las humanidades durante la mayor parte del siglo pasado, pueden estar dando paso a una comprensión más amplia de la conciencia como producto de una evolución emocional íntimamente ligada al flujo tonal y a las estructuras musicales. Una vez más, los estudios rituales estarán en el centro, y en el centro de los estudios rituales está el mito/ritual análogo al proceso semiótico básico de la experiencia y la representación.

Capítulo 12: Mito y ritual en la etnomusicología

Música, trance y emociones: Una oportunidad para estudiar la fenomenología ritual

Lo que sigue no pretende en absoluto ser un estudio de la teoría etnomusicológica. La tarea es mucho menos ambiciosa. Lo que me propongo realizar en este capítulo es un breve repaso de cómo se ha visto teóricamente el papel de la música en su relación con el ritual y el trance, como un paralelo a las tendencias que analicé en el capítulo 12 sobre la dinámica del mito y el ritual en términos de experiencia y representación (o experiencia y símbolo). He elegido sólo un número selecto de analistas rituales, que creo que representan las posiciones teóricas básicas sobre el tema de la música, las emociones y el trance ritual. Ciertamente no son los únicos, y quizás algunos lectores sugerirían que no son los más importantes, sin embargo a mi juicio son las mejores elecciones para representar las diversas posiciones sobre los temas que aquí nos ocupan.

El motivo por el que me he centrado en el tema del trance y las emociones es doble: En primer lugar, el trance y su relación con las emociones ofrece a los estudios rituales una confrontación visceral con la fenomenología. El propósito de estudiar un ritual de trance es que, en algún momento de cualquier análisis, el analista debe abordar los aspectos fenomenológicos del trance de un modo u otro. Hacer un análisis de un ritual de trance e ignorar el fenómeno del trance es no haber analizado el ritual en absoluto.

En segundo lugar, el estudio del trance ritual en etnomusicología sitúa la música y el trance

en relación directa. Una vez más, hay que abordar la fenomenología del trance y su relación con la música. Esta relación, como se revelará en el debate posterior, refleja la misma dinámica mito/ritual que opera en el campo general de los estudios rituales y tiene un análogo directo en el debate música/lenguaje (o discurso).

Cuando la música se analiza como vehículo del discurso, como texto

Jean-Jacques Nattiez sostiene en su obra *Música y discurso: Hacia una semiología de la música* (1990) que la respuesta musical se construye socialmente a través del discurso *sobre* la música. La música es portadora de símbolos, pero no tiene esencia más allá de su comunicación simbólica. En otras palabras, la música se considera y analiza como un texto en el que el discurso sobre el texto constituye el *significado de la música* y, a través de su significado, sus cualidades subjetivas como construcción social. De este modo, se puede considerar que la música alcanza una realidad subjetiva a través del mismo proceso utilizado por los seres humanos: un "yo" subjetivo (afectividad musical) a través de su posicionamiento social (asociaciones escenificadas) y su "vida" como una serie de discursos consecutivos y cambiantes a lo largo del tiempo. Lo que Nattiez ha hecho con la subjetividad musical es paralelo a lo que el postmodernista Jaques Lacan teorizó sobre la subjetividad humana (Appignanesi y Garratt 1999, 88-91). Tal vez no sea una sorpresa, si tenemos en cuenta la larga relación (a menudo discutida) entre la subjetividad humana y la estructura musical.

Nattiez propone que el contenido musical es el resultado de una construcción social que, no obstante, es un producto principalmente de la élite privilegiada o

empoderada a través del poder

de la *crítica*. Concede al crítico y al compositor el mismo poder sobre la estética y la poética.

La teoría se basa en dos suposiciones: (1) que la música no tiene un poder inherente para inducir resultados fenomenológicos, y (2) que la creación musical es social más que cultural. Este segundo punto lleva implícita la creencia de que una directriz emitida desde la élite en materia de estética determinará la estética popular.

Utilizando El Rocío como ejemplo, argumentaré que toda la noción de un proceso de arriba abajo originado en la estructura social con respecto a la música y la estética es exagerada por los analistas sociales que parten de esa misma suposición. La música de El Rocío sugerirá que la "música popular" puede verse simplemente como el estado de un arte musical concreto en ese momento concreto y que es más probable que sea un fenómeno de estructura trans-social que refleja una estética compartida que una estética que refleja relaciones de poder (en la Parte I se trató un ejemplo de la creación de la forma musical y su relación con la estructura social).

Parte del argumento reside en el hecho de que la música conlleva una afectividad fenomenológica, y esto es especialmente cierto en el caso de la música que está en proceso de nacimiento o de transformación, como es el caso de los lugares generadores de cultura, como la romería. Si El Rocío es un ejemplo, los lugares de creación musical no están restringidos o condicionados por el posicionamiento social en el grado que sugieren los defensores de las escuelas de pensamiento discursivo, como la de Nattiez.

La fenomenología es un hábito aprendido, construido socialmente, y la música actúa sólo como un signo para señalar el comportamiento ritual

Gilbert Rouget, en su principal obra, *Música y trance: Toward a Theory of Relations between Music and Possession* (1985), se centró en la relación entre música y trance. Llegó a la conclusión de que, aunque la música interviene en la inducción del trance, no tiene ningún poder intrínseco en este proceso. Por el contrario, su función se limita a la de portadora de símbolos: un mensaje codificado, comprendido únicamente por los practicantes del ritual, que desencadena una respuesta a los comportamientos aprendidos. El trabajo etnomusicológico de Rouget respalda la labor teórica de Nattiez, a saber, un enfoque semiológico de la afectividad de la música en el que el efecto musical se considera estrictamente una construcción social.

Rouget también modela la posesión del trance como una identidad construida socialmente con la que el trancer se *identificaría* a su vez. Rechaza por completo la noción de cualquier relación entre neurobiología y patrones de percusión, así como cualquier relación emocional esencial que no sea construida socialmente. Su trabajo sugiere que no existe ninguna relación estructural entre la música y el trance, ni entre la música y las emociones.

Donde la estructura ritual, la estructura sonora y la fenomenología parecen ser isomorfas

Steven Friedson, en su *Dancing Prophets* (1996), sostenía que las propias estructuras musicales son el elemento clave: "Lo que los etnógrafos han pasado por alto una y otra vez en sus investigaciones sobre el mundo de la curación africana

son las dimensiones musicales de la experiencia". (Friedson 1996, 168). Su experiencia entre los

Tumbuka estudió cómo utilizan la música como terapia, en lo que denominó una "tecnología de curación" (165-166). En cuanto al efecto de la música tanto en la curación como en la provocación del trance y estados alterados similares, concluyó que están directamente relacionados con los efectos de los ritmos cruzados de la música sobre el sistema nervioso: "Lo que se explora en la percusión *vimbuza* son las fronteras multiestables entre las configuraciones polifónicas y policinéticas; en la danza en trance de la *vimbuza*, las fronteras entre lo humano y el espíritu: ontológicamente, lo que separa los objetos de los sujetos" (169).

El concepto de fusión entre el yo y el otro es algo que tiene analogías en las relaciones signo/objeto dentro de la semiótica. La relación paralela entre signo/objeto y yo/otro, tal y como se manifiesta en una experiencia musical, se revela maravillosamente en la propia experiencia de Friedson: "Mis límites entre el yo como sujeto y el sonido del tambor como objeto estaban perdiendo su significado..." (161).

El lenguaje siempre está confundido por el colapso sujeto/objeto, representado en la fusión yo/otro porque, por su propia naturaleza, está constituido por la "brecha" entre los dos; el signo y su objeto. Su colapso marca el límite del lenguaje, pero no de la subjetividad ni de la experiencia.

Friedson es muy consciente, sin embargo, de las cuestiones que podrían surgir en torno a su propia subjetividad, y se esmera en analizar sus experiencias y sus observaciones de forma que revelen claramente que constituyen una forma de conocer, una forma de estar en el mundo. Sus conclusiones son tan contundentes como las de Rouget: "Esta realidad clínica musicalmente constituida, que forma parte del sistema sanitario tumbuka, no es una construcción abstracta, sino un proceso

vivo, y como tal tiene más que ver con una ontología de la energía que con una estética de la música" (163). Es evidente que

El autor se basa en sus propias experiencias, pero, como he argumentado en el capítulo 6 a propósito de la juerga, esas experiencias rituales musicales pueden analizarse como un proceso que manifiesta ciertos rasgos observables. Es a este tipo de procesos observables a los que creo que se refiere cuando dice: "Lo que he intentado descubrir en este libro es una etnomusicología de una realidad clínica" (167). Sus minuciosas e íntimas experiencias con estos rituales musicales le llevan a concluir: "La música puede ser, de hecho, un modo privilegiado de ser, una forma de ser-en-el-mundo que está más allá o antes de los fenómenos lingüísticos y, por tanto, es especialmente digna de ser investigada ontológicamente con seriedad. El lenguaje, a pesar de la afirmación de Heidegger, puede no ser la única casa para el Ser. Para invertir la dirección analítica, un análisis de la experiencia musical, el arte temporal por excelencia, puede de hecho hacer una importante contribución a una ontología fundamental cuya esencia misma es la temporalidad"(167).

La posición de Friedson es, obviamente, radicalmente distinta de la de Rouget. Las propias experiencias de Friedson, combinadas con lo que le enseñaron sus informantes, le llevaron a un conocimiento de la experiencia del trance y su relación con la música que relacionaba directamente las estructuras musicales con su estado fenomenológico.

Cuando la estructura musical y las estructuras sensoriales del sistema nervioso son isomorfas

El trabajo de Nils L. Wallin aloja la afectividad de la música en lo más profundo de las estructuras del cerebro que se cree que operan por debajo, o independientemente, de las estructuras actualmente asociadas a las facultades

lingüísticas. Llega a afirmar que nuestras respuestas musicales tienen su origen en nuestra evolución y comparten respuestas comunes a

las que se encuentran entre otros mamíferos. Utiliza el término "isomórfico" para describir el paralelismo estructural directo entre la estructura musical y la respuesta dentro del sistema nervioso.

Una de las contribuciones más provocadoras a *Los orígenes de la música* (Wallin, Merker y Brown, 2000) es un artículo titulado "A Neurobiological Role of Music in Social Bonding", de Walter Freeman (2000, 411-424). Lo más relevante del artículo para este trabajo es la sugerencia de que existe un vínculo directo entre los efectos del vínculo emocional inducido por la música y el desarrollo del intelecto en la evolución humana: "Concluyo que la música y la danza se originaron a través de la evolución biológica de la química cerebral, que interactuó con la evolución cultural del comportamiento. Esto condujo al desarrollo de la tecnología química y conductual para inducir estados alterados de conciencia." (Freeman 2004, 422). Como he dejado claro en las Partes I y II, lo que yo llamo estructuración emocional ocupaba un lugar destacado en El Rocío en relación con las prácticas musicales ritualizadas. Lo que Freeman parece estar explorando es el proceso bioquímico que permite que la excitación emocional y la estructuración a través de la música y el ritual tengan lugar; pero el proceso en sí nace no sólo como resultado de las posibilidades inherentes dentro de la evolución bioquímica en desarrollo, sino a medida que esos potenciales latentes se estructuran a sí mismos a través de comportamientos intencionales.

Donde el desencadenamiento de construcciones fenomenológicas aprendidas desempeña un papel parcial, y la relación entre la neurología y las estructuras sonoras también desempeña un papel

Judith Becker, en estrecha colaboración con el trabajo neurobiológico de Antonio Damasio, escribió la innovadora obra etnomusicológica *Deep Listeners*:

Music, Emotion, and Trancing (2004), que se sitúa en una posición intermedia entre Friedson y Rouget (a ambos se refiere en su obra). El modelo presenta tres características fundamentales:

El proto-yo: procesa la información como perturbaciones o estímulos del entorno, así como dentro de la unidad biológica. Mantiene la homeostasis y no tiene conciencia.

El núcleo del yo: percibe los cambios que se producen dentro del protoyo y establece un "yo" al que estos cambios, o perturbaciones, como imágenes percibidas, ocurren al "sentido corporal integrado", como lo denomina Becker (146).

El yo autobiográfico (el yo como narración): Los cambios, a lo largo del tiempo, recurren a la sensibilidad inmediata del núcleo del yo, y los recuerdos acumulados del cambio almacenados en la memoria autobiográfica producen una narrativa continua del yo que es consciente de sí mismo, pero con hábitos y expectativas.

En términos de semiótica, podríamos ver el *proto-self* como el modelo de la primera etapa del procesamiento de la experiencia por parte del sistema nervioso; el *core-self* como la formulación de la experiencia en signos y símbolos para el self; y el *self autobiográfico* como el usuario de símbolos, el procesador de signos. Podemos sugerir provisionalmente que estas etapas en el procesamiento y la representación de la experiencia corresponden aproximadamente a las tres categorías del ser de Peirce: Primeridad, Segundidad y Terceridad.

El proceso de integración de la comunidad en el ritual a través de la música y las creencias compartidas crea un entorno en el que puede tener lugar la integración comunitaria. Becker utiliza la teoría de la autopoietica de Mataruna y Varela,

extraída de su obra *El árbol del conocimiento* (1987), para explicar la naturaleza de la inducción como un proceso de transformación.

homeostasis practicada por todas las unidades de autocreación y autovigilancia a través de un medio denominado "acoplamiento estructural" (Becker 2004, 121-122). En este modelo, la unidad de autovigilancia (en este caso el ser humano, pero no está claro a qué nivel), las perturbaciones del entorno se evalúan internamente para determinar hasta qué punto la unidad interactuará con las perturbaciones y seguirá manteniendo sus propios límites estructurales: "...el propio organismo 'determina' qué perturbaciones están 'permitidas', cómo y en qué grado se modificará una perturbación. Así pues, las perturbaciones nunca causan los cambios en un organismo; sólo pueden instigar o desencadenar el cambio" (121).

La proposición de que cualquier sistema autoorganizado puede determinar, como elección, de qué manera se verá afectado por el entorno es problemática. Una cosa es decir que una entidad consciente de sí misma percibe un estímulo y lo interpreta como una emoción, y otra que todo estímulo produce cambios sólo en la medida en que se *permite* un cambio. Ciertamente, si la temperatura de una habitación sube a 350 grados, se producirán cambios tanto si la entidad los permite como si no, y lo mismo ocurre con un sonido musical extremadamente alto.

No obstante, el proceso de inducción, en el que la música puede desempeñar un papel dominante, es el medio por el que la comunidad ritual da vida a una segunda narrativa, la narrativa mitológica, que el transeúnte interioriza por completo, y esta narrativa sustituye a la narrativa interior del transeúnte. Becker considera que la distinción que hace Damasio entre el sentido corporal integrado de la conciencia central y la conciencia lingüística del yo autobiográfico "...me permite imaginar mejor la neurofisiología del trance como la sustitución de un personaje de trance durante el trance, un yo de trance autobiográfico alternativo y circunscrito que

representa un papel prescrito...".

dentro de una narrativa sagrada estable" (Becker 2004, 146).

El trance en sí consiste en un desplazamiento del yo autobiográfico, como narración, con una segunda narración: una narración mitológica colectiva.

Además, está la cuestión del cambio: ¿cómo se producen los cambios estructurales para que los transeúntes del ritual balinés *Bebuten*, por ejemplo, no sangren después de apuñalarse? Es de suponer que la narrativa mitológica lo hace posible, pero ¿cómo se consigue? Pero, ¿puede un cambio en *la narrativa*³⁷, provocar un cambio en la estructura biológica? Si entendemos la palabra "narrativa" en el sentido en que Becker y Damasio la utilizan, debemos remitirnos a los principios básicos del estructuralismo de base lingüística y a su evolución en las diversas escuelas del construccionismo social tratadas en el capítulo 11. Lo que estamos considerando realmente es la narrativa. Lo que realmente estamos considerando como la influencia operativa dentro de la "narrativa" es el amplio término *discurso* tal y como lo utilizan los defensores del construccionismo social. Desde el punto de vista de esta aclaración terminológica, podemos ver que tanto Becker como Damasio suscriben, en un grado significativo, algunos de los principios básicos del construccionismo social, especialmente Becker en vista de sus referencias teóricas a Maturana y Varela, como se ha citado anteriormente. Aunque el construccionismo social sigue abarcando un amplio espectro teórico de grados, no obstante el yo subjetivo es visto como un producto del discurso social cuya eficacia operativa es el supuesto poder del lenguaje (Burr 1995, 134-137, 146-153); así el yo *language*³⁸, como una "narrativa". Becker afirma que la capacidad de la persona en trance para evitar la hemorragia tiene más que ver con la narrativa construida socialmente, de la que el yo subjetivo es un producto, que con cualquier relación

inherente entre la música y el estado de trance. Que la narrativa interior de un individuo pueda tener algo que ver

con la determinación de su experiencia tiene que ser cierto en algún nivel. Pero la pregunta sigue en pie: ¿Puede el transeúnte evitar la hemorragia como resultado de su "narración" interior alternativa?

La relación signo/objeto en el lenguaje es una relación arbitraria. Si el lenguaje interior se detiene, sólo para ser sustituido por otro lenguaje interior, aunque diferente del primero, ¿qué cualidades innatas tendría sobre la biología un cambio en las relaciones signo/objeto de la misma categoría? La autonarración, como sistema de signos para el "yo" dentro de un sistema biológico autopoietico, sustituye ese sistema de signos por un sistema de signos que se atribuía a algún otro sujeto, un sujeto constituido como sistema de signos "tú", pero que anteriormente, antes de la sustitución, era un "otro" objetivo constituido dentro del sistema de signos "yo". Lo que antes era un objeto se convierte en el yo subjetivo, sustituido por un sistema de signos "Tú". Mientras que el desplazamiento del sistema simbólico del "yo" (como representación de la mente/cuerpo) por un otro (un orden simbólico "tú" creado a través del discurso social comunitario) parece convincente siempre que se vea como una representación, ¿cómo es que hay un "tú" biológico correspondiente que es significativamente diferente de la biología original? ¿En qué "casa" biológica residía anteriormente, o en realidad estamos hablando de acceder a potenciales ocultos dentro del yo total que estaban presentes desde el principio? En cualquier caso, como representaciones simbólicas del proto-self, las dos narrativas diferentes sólo están representando el mismo continuo biológico. ¿Ha entrado algo más en el proceso? ¿Qué ha cambiado, la narración como orden simbólico o el orden biológico? Está claro que se trata del mismo cuerpo y que sólo ha cambiado el sistema de signos de su propio funcionamiento interno. ¿Es eso suficiente para cambiar las estructuras biológicas?

Becker hace mucho hincapié en la

relación entre la excitación emocional y la escucha profunda y, en consecuencia, para la experiencia de trance: "Dado que la excitación emocional es una condición previa para la escucha profunda y el trance, la música puede desempeñar un papel central como precipitadora del trance, al igual que lo hace como precipitadora de sentimientos trascendentes en los oyentes profundos" (Becker 2004, 147).

En una sección titulada *Trance y lenguaje*, Becker deja claro que considera que la relación entre el trance y la música está casi totalmente mediada por el lenguaje, es decir, que la música funciona como portadora de contenido simbólico: "Las experiencias de trance se construyen socialmente y se experimentan personalmente dentro de una cosmología religiosa particular que fomenta ciertos tipos de sentimientos y actitudes corporales y restringe otros. Los procesos de trance están integrados en visiones del mundo... que son representadas por las personas en trance... son inseparables de las comprensiones lingüísticas" (Becker 2004, 27).

Para Becker, la fenomenología ritual del trance es mucho menos una comunión con la estructura musical (aunque como arrastre comunitario su papel es importante) y mucho más un desplazamiento de una escritura por otra, de un lenguaje por otro, de un orden simbólico por otro. El cambio en el orden simbólico crearía el cambio en las estructuras biológicas, mientras que para Friedson hay una comunión con la energía modelada -un patrón que es isomórfico con los patrones musicales- y estos patrones reestructuran la biología que, a su vez, da lugar a un nuevo orden simbólico como reflejo del cambio en la biología, pero no al revés. El lenguaje sobre la experiencia viene después, no antes. Friedson interpreta el proceso de esta manera: "La estructura existencial de la propia música en la que los profetas danzantes y los espíritus tamborileados son llevados a una presencia fenomenológica encarnada"

(1996, 128).

Lo que sigue, sin embargo, es Becker citando a Damasio en otra cuestión clave que intenta explicar cómo es posible que un cambio de guión, un cambio de narración, pueda crear cambios biológicos. Damasio afirma en primer lugar que la respuesta a posteriori a un estímulo que da lugar a una imagen de dolor es tan función del cerebro como el estímulo original, es decir, son de igual magnitud. Sin embargo, no sólo se refiere a la imagen de dolor, sino también al daño tisular que la provocó. De ahí concluye: "...es un proceso que interrelaciona los patrones neuronales del daño tisular con los patrones neuronales que te representan a ti, de modo que puede surgir otro patrón neuronal: el patrón neuronal de tu conocimiento, que es otro nombre para la conciencia..... Si este último proceso interrelacionado no tiene lugar, nunca sabrás que ha habido un daño tisular en tu organismo..... Si no existieras tú y no existiera el conocimiento, no habría forma de que lo supieras, ¿verdad?". (Damasio 1999, 73; en Becker 2004, 148)

Damasio intenta arraigar en la biología la afirmación de que las representaciones de la experiencia son en magnitud iguales a la experiencia -un argumento que parece subyacer a gran parte de la teoría del discurso en general-, pero en este caso sencillamente no tiene sentido. La construcción social de la realidad es un proceso simbólico y, como tal, se limita a los ámbitos de la actividad humana mediados por el proceso simbólico. Decir que un tejido quemado a 350 grados Fahrenheit es un proceso simbólico que puede ser negado por la falta de representación química y simbólica, ya sea como una "elección" o como una negación a través de una conciencia ausente, es problemático.

También está la cuestión de los límites de la elección en relación con el construccionismo social, el trance y el concepto de sistema autopoietico. Jim Wafer,

en *The Taste of Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomblé* (1991) proporciona una

excelente ejemplo de cómo el trance puede afectar e incluso obligar a las personas. La historia de Wafer trata de su iniciación en *el candomblé* brasileño. Sin embargo, aunque finalmente sucumbió al deseo de experimentar el trance, se resistió a él la primera vez que le sobrevino. Su amigo, un marxista comprometido, se negó a reconocer el trance como real, pero cuando finalmente empezó a sentir que el trance le sobrevenía involuntariamente, detuvo sus investigaciones porque sintió que no podía resistir la compulsión del trance que le asaltaba a través de la música ritual (Wafer 1991, 94-95). ¿Qué dice esto sobre la condición de los sentimientos compartidos comunitariamente y el papel de la excitación emocional que tales sentimientos, unidos a la música, provocan como requisito para el trance?

Mito y ritual entre tres enfoques generales del trance

Para Rouget, el mito y la narración son la única realidad en trance. Para Friedson, el ritual crea la realidad. Aunque Wafer entra en algunos detalles sobre el trasfondo mitológico *del candomblé*, dedica mucho más tiempo a describir los comportamientos de los poseídos en relación con categorías de entidades espirituales. A fin de cuentas, la posesión es mucho más una tecnología que una escenificación, razón por la cual, dentro del sistema ritual general de diversas prácticas en diferentes escenarios, llega a saber que algunos trances son teatrales y otros, como su propia experiencia, definitivamente no lo son. En estos últimos, el ritual crea el mito, y no al revés. Friedson considera la relación entre la música, el trance y el espíritu como relaciones de "energía pautada" que dan lugar a una mayor capacidad para la ontología autoestructurante de la energía" (Friedson 1996, 163). Este enfoque es mucho más parecido a cómo Katz entendía la "ebullición

energía" de los !Kung para trabajar (Katz 1982).

Para Becker el trance es básicamente una escenificación de contenido mitológico que se consigue mediante un desplazamiento de la narrativa individual por una narrativa construida colectivamente. El papel de la música es ambiguo, pero funciona más como un orden simbólico (lenguaje) que como la fuerza pauta que sugieren Friedson y Wafer: Aquí está de nuevo la interpretación de Becker del trance, que cuando se contrasta con las otras dos puede verse como marcadamente diferente: "Las experiencias de trance se construyen socialmente y se experimentan personalmente....Todas las experiencias de trance se realizan dentro del marco de una comprensión particular de lo sagrado, y son interpretadas por el trancer de una manera que es congruente con las comprensiones de su grupo social; son inseparables de las comprensiones lingüísticas" (Becker 2004, 27).

De Rouget a Becker y a Friedman: La procesión del énfasis es contradictoria en los extremos y ambigua en el centro.

Rouget	M	El mito domina.	La música funciona como discurso. El trance está totalmente construido socialmente.
Becker	M/r	La representación mítica impulsa el ritual.	La música funciona como ayuda a la narración. El trance es el discurso como narración mitológica.
Friedson	R	La manipulación ritual crea la fenomenología del trance.	Música y ritual son prácticamente sinónimos.

La relación entre música y discurso es paralela, por analogía, a la relación entre ritual y mito. ¿Podría ser que los tres investigadores estuvieran en lo cierto, pero que estuvieran observando no sólo rituales diferentes, sino también funciones

rituales diferentes? La clave para entender sus diferencias está en la relación entre la música y el mito.

proporciones de la dinámica mito/ritual, o de la relación música/discurso.

Trance simbólico

En esta sección propondré algunas ideas relativas al ritual que espero ayuden a conciliar las posturas de Friedson y Rouget, cuyas posiciones considero otro análogo a la dinámica mito/ritual del proceso de experiencia y representación que tan importante ha sido en el desarrollo de los estudios rituales. La ambigüedad de Becker constituye un excelente punto de partida. Nos da una pista importante al elegir las ilustraciones de *Deep Listeners*.

Una fotografía, de un grupo de *qawwali* (cantantes y músicos de las tradiciones sufíes de Pakistán y el norte de la India), los muestra sentados en lo que parece una especie de palacio o una gran villa, quizá incluso la tumba de un santo, en una posición que sugiere que están dando un concierto.

Otra lámina es una miniatura del siglo XVI que representa a sufíes bailando en el bosque. Uno de ellos se ha desmayado en primer plano y está siendo atendido por otro sufí. Dos músicos tocan la flauta y el tambor, uno aplaude, dos miran (uno con una cuenta de rosa), mientras dos bailan la danza en espiral característica de la secta sufí Mevlevi, fundada por el famoso poeta/sufí Jalaluddin Rumi (1207-1273).

El contraste entre dos tradiciones afines dice mucho sobre la diferenciación ritual. Aunque ambos son ejemplos de música de trance y de tradiciones afines (el sufismo), se interpretan en condiciones diferentes y, en mi opinión, con objetivos distintos. Estos objetivos pueden no ser evidentes a primera vista, ni siquiera mediante una observación directa.

Becker describe los aspectos emocionales/musicales "guionizados" de las actuaciones *qawwali*: "El *hábito* sufí de escuchar una ceremonia musical implica una secuencia de emociones, sentimientos y acciones que podría denominarse "guión" (Schank y Abelson 1977, 36-68; Russell 1991a, 1991b). Los guiones se parecen a las liturgias en que prescriben una secuencia más o menos fija de acontecimientos... para incluir también las respuestas afectivas, fenomenológicas... el efecto del guión, cuando se actúa plenamente, es la alegría última de un conocimiento directo y personal de *Alá*" (Becker 2004, 82).

Este es un argumento a favor de los aspectos culturales y de construcción social de la emoción y el trance que coinciden con los ejemplos que encajan en el escenario representado en la lámina. Ese escenario representa un ritual que está altamente socializado, ya plenamente invertido en el orden social. Pero, ¿podemos creer realmente que cada vez que se "representa" el guión se produce una comunión directa con Dios?

Para un observador de una cultura en la que el trance es relativamente raro (aunque Becker es un excelente argumento para revelar el hecho de que el trance no es tan raro en Estados Unidos como puede parecer), cualquier ritual de trance parecerá experiencial y emotivo. Sin embargo, también sugeriré que la lámina representa algo muy diferente, aunque sigue formando parte del mismo proceso ritual. Los sufíes del bosque están realizando un ritual mucho más cercano al extremo primitivo de un sistema ritual. La representación en el bosque es, en primer lugar, para ellos mismos. Un hombre ya se ha desmayado en primer plano y está siendo asistido. Interpreto esta escena como un ejemplo de ritual en el que la experiencia religiosa, como una especie de "comunión divina", es precisamente la

cuestión. El ritual consiste en intentar una operación que puede o no tener éxito (algo arriesgado si se intenta en palacio), en la que es necesario disponer de mucho tiempo

disponible y una gran cantidad de energía lista para ser invertida.

Ignorar el estado fenomenológico de éxtasis divino, comunión o trascendencia "espiritual" que es el objetivo del *dhykr* sufi es ignorar la característica sobresaliente más obvia del ritual. Pero esperar que la comunión divina o el éxtasis se produzcan en todas las ceremonias es sencillamente imposible. La razón por la que los sufíes representados en el plato se han adentrado en el bosque es para liberarse de las restricciones del ritual simbólico y poder buscar la comunión divina en serio. Sin embargo, también es más que probable que la única razón por la que sabían que tal cosa como la comunión divina era posible era porque habían asistido a rituales simbólicos anteriormente en sus vidas.

El "trance simbólico" no es un oxímoron en una cultura en la que el trance desempeña un papel esencial en muchas ceremonias, ceremonias que deben realizarse dentro de un marco temporal determinado y con fines simbólicos. Tampoco indica "farsa" o fingimiento, sino que indica que hay un papel y un guión, *precisamente* lo que argumentaré que está ausente en diferentes rituales de funcionamiento. Si comparamos la Salida de El Rocío con lo que los sufíes están realizando en el bosque como lo que dio lugar a lo que los *qawwalis* luego realizaron en el palacio, al igual que El Rocío dio lugar a la Misa Rociera como la experiencia en el bosque y su *representación* en el palacio (o Iglesia en el caso de El Rocío). Ambas representan rituales dentro de sistemas rituales, pero cumplen funciones diferentes dentro de esos sistemas rituales. No obstante, hay que identificar el sistema ritual y comprender lo que se está procesando.

Puede que algunas de las observaciones de Becker fueran de trance simbólico. Sugiero esta posibilidad porque los sujetos en trance tendían a operar

dentro de guiones

y una música que funciona principalmente como soporte indiciario de la narración.
(Becker 2004, 77-85)

La cultura balinesa, por ejemplo, está tan en sintonía con el trance que estoy sugiriendo la posibilidad del "trance simbólico", y, de nuevo, con esto no quiero decir en absoluto "falso" como en el engaño, sino más bien que el trance puede simbolizarse dentro de los entornos rituales para seguir adelante con el trabajo de presentar el contenido mitológico del ritual. Uno de los conceptos mitológicos que se somete a la consideración de los participantes en el ritual de trance simbólico es el hecho de que el trance es una realidad que puede experimentarse. Sin embargo, el trance simbólico implica elección y cierto grado de performatividad. Pero tenemos ejemplos en los que la música y el ritual de trance pueden ser apremiantes para el individuo y el grado de elección puede ser limitado.

En *El sabor de la sangre* (Wafer 1991), tenemos un ejemplo de lo que yo llamo trance simbólico reconocido como tal: "El falso trance es un fenómeno familiar en el Candomblé, y se conoce como *equé*, que Taís [nombre de un informante] definió para mí como 'un tipo de teatro'. La existencia del *equé* no significa que no exista el verdadero trance. Pero sí significa que las personas que entran en trance tienen un margen de maniobra considerable" (34).

Hay muchas razones por las que se puede decretar un trance falso, o simbólico, y una de las más importantes es el potencial de fracaso de un ritual experiencial: a veces no funcionan. En el aislamiento de un refugio de montaña, en medio de un desierto o en lo más profundo del bosque, un pequeño grupo de buscadores puede tardar años en alcanzar un determinado estado. Un grupo como los !kung puede disponer de días enteros, si no semanas, para alcanzar un estado

fenomenológico concreto (Katz 1982). Este lujo de tiempo simplemente no está disponible en

el ritual ceremonial. La posesión, como la misa o como una coronación, debe realizarse en el tiempo previsto y según un guión específico para que el contenido mitológico pueda integrarse en el tejido cultural social. El objetivo principal de este ritual es difundir el contenido simbólico, las re-presentaciones, del conocimiento experiencial.

La simbolización de un estado de trance, en lugar de su experiencia real, es algo para lo que no tienen categoría las sociedades en las que el fenómeno del trance se ha suprimido ritualmente. Al representar el estado de trance, su experiencia potencial permanece dentro del repertorio cultural. Una de las razones por las que hoy en día hay mucho menos fenómeno de trance (comparativamente) en las sociedades occidentales es porque el trance no se representa *ritualmente* como institución cultural. Sin embargo, la neurobiología implica en gran medida que el trance es una propiedad del sistema nervioso, por lo que sigue siendo un potencial (como Becker revela en su capítulo sobre la historia del trance en EE.UU. y Europa en su "Interludio" en *Deep Listeners* [2004]).

La Sagrada Comunión es un acto muy simbolizado en las culturas católicas. Por ello, el concepto de una comunión directa con la Divinidad es bastante común, aunque no lo experimenten los millones de católicos cada domingo durante los rituales de la Sagrada Comunión. La representación de esa experiencia potencial es clave para mantener el concepto dentro del repertorio cultural. El milagro de la Transubstanciación de la Sagrada Comunión no se "finge" ni se "representa"; se simboliza dentro de la Misa cada domingo y posteriormente se persigue y posiblemente se experimenta, en la medida en que uno esté dispuesto, fuera de la Misa (como se trata en el capítulo 8). Del mismo modo, no nos sorprendería descubrir

que, aunque el trance es

En las sociedades en las que el trance es habitual, puede haber rituales en los que el trance se simboliza en lugar de experimentarse realmente, mientras que en otros rituales el trance *se* experimenta. Ambos tipos de rituales funcionarían dentro del mismo sistema ritual, pero podrían ser difíciles de distinguir entre sí.

Hay algunas posibles pistas que propongo que pueden servir como claves para indicar un probable grado experiencial:

1. El contexto social: Si el ritual tiene un alto perfil social, es más probable que se trate de un ritual simbólico (alta proporción simbólica/experimental) en el que la experiencia de trance real podría verse desplazada por un trance simbólico.
2. Si el ritual es menos prominente socialmente o tiene lugar en los límites sociales o en el bosque", por así decirlo, puede indicar un ritual más vivencial.
3. El grado de representación mitológica manifiesta indica un énfasis en la experiencia simbólicamente desplazada.
4. El grado y el detalle de una escritura ritual es un fuerte indicador de un ritual simbólico.
5. La sensibilidad temporal del guión: si existe o no una restricción temporal definida en la que deben tener lugar todas las actividades del guión.

Conclusiones preliminares sobre la dinámica mito/ritual reflejada en el trabajo de campo etnomusicológico centrado en la música y el trance.

Aunque en el campo de la etnomusicología se han planteado muchas de las mismas cuestiones que en los estudios rituales, no era la intención de este breve estudio abarcarlas todas. El objetivo, como se indicó al principio de este capítulo, era examinar únicamente la forma en que la etnomusicología y la etnomusicología se relacionan entre sí.

en la que la relación entre música y trance ha sido tratada en términos generales y revelar cómo, al igual que en los estudios rituales (y de hecho desde este enfoque la etnomusicología puede ser vista como unos estudios rituales musicales), la dinámica mito/ritual que subyacía en la forma en que cada teoría sucesiva miraba al ritual, encuentra su análogo en las teorías actuales dentro de la etnomusicología. Pero en etnomusicología la dinámica mito/ritual puede verse más claramente a través de su análogo en la relación entre música y discurso: el ritual se encuentra con el mito en la misma relación que la música con el discurso.

Ambos son análogos del proceso semiótico básico de experiencia y representación. La relación entre música y ritual, especialmente cuando va unida a una elevada excitación emocional, ofrece muchas oportunidades para comprender el papel de las emociones en la conciencia humana. En términos de desplazamiento experiencial, estos rituales pueden ser especialmente valiosos para comprender los parámetros del comportamiento simbólico.

Lo que propongo es que si una teoría aborda la cuestión de la música y el discurso, también abordará la cuestión del mito y el ritual. Comencé una posible solución a ese problema, las aparentes contradicciones dentro de la etnomusicología en lo relativo al trance y la música, proponiendo el concepto de "trance simbólico" en el que afirmaba que el trance simbólico no es menos "real", ni más "falso" que el acto simbólico de la transubstanciación de la misa católica, tal y como se trató en el capítulo 8. El trance debe representarse dentro de la sociedad como un potencial que puede seguir persiguiéndose en otros rituales. El trance debe representarse dentro de la sociedad como un potencial que puede perseguirse en otros rituales, del mismo modo que la comunión con la Divinidad se persigue a un nivel más profundo fuera

de los confines de la misa en rituales como la Salida. En el capítulo 13 desarrollaré la relación entre el ritual simbólico y el ritual experiencial.

Una segunda cuestión importante planteada en este capítulo fue llamar la atención sobre el papel conspicuo que desempeñan las emociones dentro del ritual musical, y especialmente dentro de los rituales que inducen al trance. Pero también llama la atención sobre el hecho de que la erudición actual está iluminando el papel crítico que las emociones desempeñan en la *creación de* la conciencia en lugar de impedirla. La relación entre las emociones, la conciencia y la música se estudiará más a fondo en el campo de la biomusicología.

Introducción a la biomusicología

El etnomusicólogo y biólogo evolutivo sueco Nils Wallin ha acuñado un nuevo término: biomusicología (Wallin 1991). Se trata de un campo interdisciplinario relativamente nuevo que vincula la evolución de la música con la evolución de la conciencia humana de maneras que no son tan paralelas a movimientos similares dentro de las humanidades que se basaban en la lingüística estructural, sino que las suplantó de manera importante en un sentido al tiempo que las amplía en otro. Digo suplantó en el sentido de que si los principios básicos de este campo resultan fructíferos, la preeminencia de la relación entre lenguaje y conciencia que ha prevalecido en las últimas décadas se verá seriamente cuestionada. Pero también podríamos considerar que el campo está ampliando el discurso general sobre el lenguaje y la conciencia. Hay corrientes dentro de este campo, como la representada por el trabajo de Steven Brown, que sugieren un proto "*musilenguaje*" (en Wallin 1991, 271-298), subyacente tanto a la música como al lenguaje, que constituye el proceso evolutivo esencial subyacente a la conciencia

humana.

Me centraré en lo que la biomusicología aporta al debate actual sobre la

relaciones entre la música, el ritual, las emociones y la conciencia humana. De especial interés es el trabajo de campo de Wallin con las llamadas de pastoreo de los pastores del norte de Suecia, llamadas *Kölning* (Wallin 1991, 398). Todas las citas que siguen están tomadas de su obra fundamental, *Biomusicología:*

Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music (1991). Mi objetivo es llamar la atención sobre los puntos que considero más destacados y que parecen reflejarse en mis observaciones en El Rocío.

Su primera tarea, incluso antes de presentar los datos, es situar su obra en un contexto más amplio del fenómeno musical en términos amplios, incluso abstractos: "El cambio implica tiempo y el tiempo es la esencia misma de la música y de la experiencia musical... Sale del silencio y vuelve al silencio... entre estos puntos de nacimiento y muerte hay una fluctuación incesante entre acontecimientos periódicos y aperiódicos. La música está inextricablemente unida en un bucle con tal sistema vivo, a saber, con el sujeto humano en posesión de una conciencia emergente de sí mismo" (xviii).

La propia periodicidad de las romerías se manifiesta como una instancia ritual musical en el tiempo y en el espacio: cada año nace del silencio como *Ida* (la ida), y vuelve al silencio como *Vuelta* (el regreso). Y es sólo una manifestación musical periódica entre otras muchas a lo largo del calendario católico andaluz, y agrícola. A lo que estoy aludiendo aquí es a la posible relación entre la periodicidad de la actuación ritual, la periodicidad inherente de la música, y el corolario potencial que podrían tener para el cultivo de modos de conciencia específicos del sistema viviente humano a través de las modalidades emocionales del sistema ritual andaluz.

El catálogo de emociones como catálogo de estados conscientes

Wallin comienza entonces a centrarse en la neurobiología de esta conciencia emergente:

Su mente-como-consciente, interactuando con poderes condicionantes infraestructurales como el ADN, el sistema nervioso central, etc., selecciona y organiza la secuencia de acontecimientos tonales, creando así sentido a través de la correlación, la asociación y la simetría: un flujo tonal-convertido-en-música... Esto ha quedado implícito en nuestro discurso, por ejemplo, mediante la adopción de la noción embriológica de "cherod" para designar ese momento de una estructura musical en evolución en el que el sistema reacciona ante una fluctuación imprevista, una amplificación o un impulso conflictivo con su fuente en la dinámica de vigilancia emergente en el sujeto, es decir, en el agente que controla el flujo tonal (xviii).

Su concepto de "cherod" parece reflejarse en mis observaciones de resonancia estética dentro de la juega de El Rocío, y que también he presenciado dentro de la juega flamenca. Se registra dentro del grupo que algo ligeramente diferente se manifestó, y su consonancia o disonancia se determina como una crítica reactiva. "Se argumenta además que los orígenes primordiales de tales estructuras tonales deben buscarse.....in "formas genéticas", definidas no por patrones fijos, sino por dinámicas sensomotrices específicas con raíces en sustratos nerviosos, que son similares en los seres humanos y otros animales superiores..." (ibid).

Podemos ver aquí que la forma musical podría haber surgido fácilmente como la primera manifestación de una estética del comportamiento enraizada en estas "dinámicas sensomotrices" que a su vez están enraizadas en los sustratos del sistema nervioso central. La forma musical no es fija en el sentido de que la forma es un vehículo fluido para la expresión emocional que también cambia con esa expresión. El "palo" andaluz puede manifestarse como una estructura tonal en su momento de expresión, pero el contenido dinámico que lo llena está estructurado por

el contenido emocional, un contenido que ya está estructurado dentro del cuerpo.

"Una función de la música podría ser su contribución a conservar, restaurar y ajustar el carácter vital de un individuo, así como ayudarlo a reconocer y manipular las emociones como formas mentales bajo restricciones sociales" (Wallin 1991, 481). Los paralelismos entre lo que Wallin sugiere como el papel de la música en la formación del "carácter vital" de un individuo y lo que he descrito como la emergente "forma de ser" como producto de la estética musical encarnada dentro de los rituales musicales de El Rocío (y de Andalucía en general) son sorprendentes.

"Sin embargo, si en el hombre, la emoción como un subaspecto emergente y dinámico del devenir-mente-consciente también está destinada a actuar en el mantenimiento y desarrollo, respectivamente, de un comportamiento intencional... en el *aprendizaje virtual y funcional* y consciente también, entonces debe existir una especie de morfología específica, ricamente diversificada, no sólo del repertorio de la vocalización como exhibición de la emoción o como liberador de la emoción, sino de la emoción, per se, como proceso neurofisiológico, como "objets menteaux" (482).

El paralelismo es sorprendente también en la cita anterior. La morfología que rastreeé primero en los fandangos, como hecho histórico, pero luego en las sevillanas como proceso continuo relacionado con la estructuración emocional ritualizada, son inconfundibles. Uno de los términos operativos clave es "aprendizaje consciente". Estoy convencido de que, a un nivel profundo, los andaluces que participan en estos rituales son perfectamente conscientes de que están trabajando conscientemente sobre sí mismos, como reconocería la mayoría de la gente religiosa, aunque quizá no articulen y enmarquen lo que están haciendo en términos evolutivos.

"Según estas propuestas, la sintaxis del despliegue emocional en los mamíferos superiores y en algunas especies de aves se consideraría, desde una perspectiva evolutiva, como una cualificación primordial de la sintaxis del repertorio emocional humano... Esta conclusión plantea inmediatamente la cuestión de si existe también -codificada en cada especie- una dependencia e interacción mutuas, no sólo un paralelismo, entre las dos vías evolutivas: entre lo que yo llamaría la fenomenología de la emoción como proceso neurofisiológico y, respectivamente, como despliegue conductual del gesto sonoro y la música" (483).

Podemos ver que aquí también las formas musicales y su morfología en la cultura musical andaluza, en conjunción con las diversas modalidades procesionales, ofrecen ejemplos potenciales provocativos de resultados distantes, a lo que Wallin se refiere. Las formas musicales como repertorio emocional estructurado funcionan como una fenomenología emocional que a su vez puede expresarse a través de la interpretación formalizada como propósito encarnado. Pero exactamente cómo el movimiento procesional como "despliegue de comportamiento" para incluir el gesto sonoro y la música llegó a vincularse con el repertorio emocional emergente podría verse como un ejemplo de las "dos vías evolutivas". La procesión como prototipo ritual; movimiento y despliegue formalizados; y procesión como vehículo para diversos modos emocionales emergentes; proporciona un puente etológico entre la fenomenología de la conciencia emocional emergente, y la práctica ritual consciente deliberada.

"Las gradaciones emocionales más finas; el poder morfodinámico que regula el proceso emocional y la expresión emocional se utilizó para desarrollar y establecer, partiendo de las formas genéticas primordiales, una

especie de "catálogo" de patrones de

emoción.....Un catálogo semiótico codificado de este tipo es un requisito previo necesario para actividades ceremoniales como el rito y la música, donde cada época de la historia humana y cada región de la cultura humana ha utilizado fragmentos arcaicos para construir formas siempre nuevas y variadas" (484).

El refinamiento morfodinámico que postula puede entenderse en términos de la sintonización emocional a la que aludí en la Parte I. Se trata de un proceso morfodinámico continuo que, de hecho, regula y refina el contenido emocional. Del mismo modo, el "catálogo de patrones de emociones" es precisamente como yo veo la variedad de *palos* (o formas) andaluces.

Pero en cuanto a los "fragmentos arcaicos" a los que alude Wallin, veo un ejemplo explícito en la procesión. Explorando los diferentes usos de la procesión podemos ver cómo esta forma o comportamiento ritual se construye sobre los comportamientos básicos del movimiento comunal y la creación de sonidos comunales.

No obstante, hay que señalar que existe un enorme intervalo de tiempo entre la etapa del desarrollo humano abordada por Wallin y el Rocío actual. No obstante, si está en lo cierto en su tesis básica -que la conciencia humana surgió concomitantemente con la producción musical como emoción focalizada-, el hecho de que algo tan básico siguiera expresándose en prácticas rituales hasta nuestros días no resulta tan sorprendente. Además, el kölning, del que hablaremos a continuación, es en sí mismo un vestigio de prácticas que se remontan tan lejos, por no mencionar que el pastoreo sigue siendo practicado por los humanos en todo el planeta.

La llamada del pastor: Ni música ni lenguaje

Aquí, Wallin (1991) nos presenta el canto/llamada de los pastores suecos: *Köla*" significa comunicarse con el rebaño a distancias de cientos de metros o incluso algunos kilómetros mediante *llamadas*: señales acústicas sin palabras estructuradas según un modelo básico, con subcaracterísticas relacionadas principalmente con el tono y la intensidad" (387).

"Las estructuras del kolning no son primaria y básicamente 'música', sino señales acústicas con raíces funcionales y morfológicas en esta cultura arcaica de pastoreo donde sirven como llamadas al ganado domesticado, así como señales entre los pastores" (388).

En la Parte I, Capítulo 2, introduce el potencial de la procesión para funcionar en calidad de ritual de marcaje territorial. Pero las señales musicales, como también traté en los capítulos 2 a 5, que el potencial de comunicación de la procesión a un observador es sólo un aspecto de la presencia física de la procesión. También existe la comunicación dentro de la procesión. Está la intercomunicación del coro, pero también está la función señalizadora del Tamborilero: "Aquí viene el Simpecado" (El Camino), y "Nos preparamos para salir" (Al Alba). Esta señalización se realiza a través de la flauta aguda, una señal para los participantes de dentro más que una proyección para los de fuera.

"Estos tres tipos diferentes de frases se combinan mediante adición libre en cadenas,....si el ganado está cerca, pueden preferirse las frases-canción habladas, mientras que las frases sonoras fuertes y agudas dominan cuando el ganado está lejos.

El último tipo es el kölning propiamente dicho" (391). "Los sonidos del kölning no son fonemas, sino los vehículos de lo que más tarde se convirtieron en fonemas, como la vocal" (412).

Wallin es inflexible al afirmar que los orígenes del kölning no se encuentran en el lenguaje, sino en algo más parecido a lo gestual y vocal (389), más parecido a "señales de campo cercano de advertencia y dominación entre animales" (390), y que la fisiología del sonido en relación con la laringe puede incluso sugerir un aspecto atrofiado de ese órgano hace mucho tiempo (388). Lo compara con el sonido un aullido de lobo que tiene una "clara organización de formantes que acústicamente se aproxima a lo que llamamos "una vocal", y sin embargo no es una vocal (413). Y con ese ejemplo pasa a argumentar que una autoconciencia emergente puede explicarse mejor como una extensión musical de actividades que ya están dentro del potencial del protohumano primitivo, en lugar de intentar vincular la conciencia con un modelo cognitivo basado en una abstracción como el lenguaje que parece no tener base etológica. En otras palabras, el aullido no funciona en absoluto como un proto-lenguaje, pero puede verse como material fundacional para una emoción vocalizada que, cuando se enfoca hasta un grado más fino como *intencionalidad*, podría formularse a sí misma en un flujo tonal controlado. La clave de su argumento (y no es fácil de entender) es que los sustratos neurobiológicos necesarios para crear el flujo tonal intencional son simétricos a la conciencia concomitante que dirigiría ese flujo en primer lugar; de ahí la simetría. A partir de ahí, la emoción como flujo consciente sería capaz de convertirse en el lecho a partir del cual un intelecto, desarrollándose como efecto de la conciencia, podría llegar a formular el tipo de relaciones semióticas arbitrarias que encontramos en el lenguaje; el lenguaje surgiría

en un ser humano ya plenamente consciente, y no antes.

La Fig. 13-1 (en el capítulo siguiente) está tomada de la teoría de Steven Brown de un "musilenguaje" que presenta en "The 'Musilanguage' Model of Music" en *Origins of Music* (Wallin, Merker y Brown 2000, 275) como precursor tanto de la música como del lenguaje en el desarrollo humano temprano. Esta teoría complementa el trabajo de campo de Wallin al proporcionar una base teórica que sugiere un sustrato neurológico más amplio que explica el espectro de funciones que se encuentran en la música. En apoyo de su teoría, recurre a disciplinas como la neurobiología, la fonología, la semiótica musical y la comunicación animal, entre otras.

La flauta del pastor silbador y el lenguaje del pastor silbador: una breve digresión

La "flauta de pastor" no sólo es aguda (Capítulo 4), sino que también se denomina a menudo con una palabra que significa silbar, como la palabra española "silbo" que es uno de los términos utilizados para indicar a un Tamborilero: *silbador*, o silbador. Lo que resulta interesante en relación con la idea de una posible laringe "atrofiada" (planteada por Wallin, más arriba) respecto al desarrollo de la flauta de pastor que se encuentra en toda la cultura europea (tratada en el capítulo 4), es que también hay una serie de "lenguas" silbadoras que aún sobreviven. Uno de ellos se llama "Silbo Gomero" y todavía lo utilizan los pastores de los valles montañosos de las Islas Canarias.³⁹

En la edición de enero de 2005 de *Science*, encontramos los siguientes comentarios en un artículo relativo al trabajo de David Corina, profesor asociado de psicología de la Universidad de Washington, y Manuel Carreiras, profesor de psicología de la Universidad de La Laguna, en Canarias:

"Nuestros resultados aportan más pruebas sobre la flexibilidad de la capacidad humana para el lenguaje en una variedad de formas", dijo Corina. "Estos datos sugieren que las regiones lingüísticas del hemisferio izquierdo están adaptadas de forma única para fines comunicativos, independientemente de la modalidad de la señal". Los que no hablaban silbo no lo reconocían como lengua. No tenían nada a lo que agarrarse, por lo que se activaban múltiples áreas de sus cerebros. Pero los silbadores lo analizaban de otro modo, como una lengua, y activaban las áreas asociadas al lenguaje".

No estoy seguro de estar de acuerdo con su interpretación de los datos y, a juzgar por el trabajo hemisférico realizado por Wallin en su trabajo con el kölning, podría sugerir que Corina está haciendo demasiado hincapié en la dicotomía cerebro izquierdo/cerebro derecho. Como señalé en el capítulo 3, en las procesiones del Rocío el Tamborilero está tocando incluso mientras la gente canta algo completamente distinto. Esto sugiere que un proceso musical puede funcionar en cualquier punto del espectro que va de lo emotivo a lo referencial.

En consecuencia, es la facultad musical la que realiza ese cambio más que la lingüística. Esto parece ser lo que Wallin sugiere en relación con el Kölning. El modelo de "musilenguaje" presentado por Brown (1991, 274-298) explica la forma en que el pastor simplemente se desplazaría a ese extremo del espectro para centrarse en los elementos referenciales del silbo gomer, en lugar de estar dedicándose a una facultad del cerebro completamente separada. No obstante, el legado potencial entre un lenguaje musical híbrido utilizado por los pastores, sus similitudes tonales en el rango con la flauta de pastor actual, su nomenclatura compartida como "silbo", y la posibilidad de una laringe atrofiada capaz en su día de producir tonos mucho más altos entre los humanos, es ciertamente intrigante, especialmente a la vista de la teoría del musilenguaje propuesta por Brown, en conjunción con los estudios de campo de Wallin sobre el kölning. Pero lo que tiene una importancia más inmediata es el hecho de que el estudio demuestra que existe una ambigüedad entre el modo en

que el cerebro procesa la música y el lenguaje, en el sentido de que pueden

se solapan fácilmente y se confunden. Sugiero que, a la vista de todo lo anterior, esta ambigüedad es una manifestación profunda del proceso de experiencia y representación que caracteriza la función del sistema nervioso central, un proceso que se extiende a otros análogos más allá de la música y el lenguaje, hasta la dinámica del mito y el ritual. El cerebro está estructurado para moverse a lo largo de ese espectro a medida que procesa la experiencia como información, cuyo resultado es el pensamiento simbólico. Wallin y sus colaboradores aportan al menos un marco temporal provisional y una teoría explicativa de cómo pudo producirse este proceso. Sus teorías subrayan la importancia crítica que puede haber tenido la estructuración tonal en ese proceso. Lo que yo propondría es la consideración de cómo el ritual musical puede haber sido otra característica crítica de ese proceso.

La procesión como movimiento estructurado: la forma musical como emoción estructurada

El título del capítulo 3 de Wallin (1991, 92) es: "Vigilancia-Motivación-Emoción-Comportamiento Propositivo". Nótese las relaciones entre: marcar (marchar) en procesión, la estructuración emocional inherente a la procesión cantada, y los aspectos de vigilancia que aún son evidentes en la historia de las procesiones andalusíes en lo que se refiere a la guerra de reconquista contra los moros a la que se hace referencia en el Capítulo 2, y los orígenes de los bastones de vigilancia que llevaban los oficiales como se describe en los Capítulos 5 y 9. Wallin hace mucho hincapié en el nicho medioambiental y en la relación entre el comportamiento intencionado y el procesamiento del estímulo auditivo como herramienta primordial para mantener ese "espacio ocupado por la especie" (231). Los actos etológicos, a modo de formación, exhibición y emoción generada no

pueden considerarse

eventos totalmente rituales, sino quizás, comportamientos proto-rituales que formaron los restos "arcaicos" sobre los que surgieron los comportamientos rituales. A partir de los comportamientos arcaicos de producción de sonido, también surgieron comportamientos musicales concomitantes que pueden tener (utilizando el trabajo de Wallin como ejemplo) sustratos neurobiológicos y simetrías como "formas": formas rituales y formas musicales que dan lugar a formas de comportamiento.

La procesión musical bien puede ser uno de los rituales humanos más fundamentales que evolucionan a partir del proceso de vocalización proto-musical, proto-lingüístico, que Wallin identifica como el antepasado del kölning, que a su vez parece haber evolucionado como un corolario físico de la conciencia emergente; la forma ritual/musical. Es decir, el potencial fenoménico de la procesión, que es su capacidad para estructurar las emociones de forma concomitante con el propósito, parece tener una relación fundamental tanto con la música como con el ritual como procesos etológicamente arraigados que Wallin considera que también han sido esenciales en el surgimiento de la conciencia humana: la música (el kölning como ejemplo), el propósito (vigilancia, enfoque emocional) y los movimientos formales de grupo (pastoreo o movimiento en formación): movimiento de grupo con un propósito y un contenido emocional.

La fisiología y el mecanismo anatómico del kölning parecen representar una etapa filogenética de la evolución humana en la que los vínculos con el mundo expresivo del paisaje sonoro de los vertebrados no humanos más avanzados son más prominentes que en la mayor parte de la música actual. Sin embargo, el énfasis en este libro trata precisamente de esta técnica vocal y la suposición de que se desarrolló en simbiosis biocultural con una transición de la caza a la cría de animales de rebaño domesticados, un proceso de enorme impacto en la evolución humana, no indica que sostenga que ésta sea *la* forma en que la música se convirtió en música (509).

Tanto la música como la procesión en los humanos pueden tener una relación ontológica directa con la relación entre el hombre primitivo y ciertos animales de rebaño. No sólo es importante la comunicación entre los humanos, sino también la

comunicación entre los humanos y los animales de rebaño con los que mantenían relaciones simbióticas; primero como depredadores cazadores, luego como manipuladores domesticados. La interacción entre ambos grupos parece haber desempeñado, si Wallin está en lo cierto, algún papel importante en el desarrollo de la conciencia humana. Sin embargo, no está claro cómo o por qué ocurrió.

Aunque la biomusicología aún está en pañales, parece que el estudio del ritual andalusí aporta mucho material de apoyo. Obsérvese cómo, de manera interesante, el trabajo de Wallin llega a principios básicos similares a partir de su observación y estudio de las relaciones neurológicas que subyacen al kölning; pastoreo (movimiento estructurado), música (vocalización; sonido emocional estructurado), individualidad (conciencia estructurada), vigilancia (propósito estructurado), y la marcación sónica del territorio (espacio y tiempo marcados), como he hecho yo, sin los datos neurológicos, por supuesto, relativos a los fundamentos rituales del Rocío : La procesión como marcaje/marcha del territorio utilizando el sonido estructurado y la formación: las formaciones estructuradas en movimiento utilizando el sonido organizado para generar y estructurar estados emocionales; los catálogos emocionales como engendrados de estados fenoménicos particulares, que en el caso del ritual andaluz, incluyen las formas musicales como vehículos de esos estados emocionales y su morfología.

Resumen del capítulo 12

La conciencia y las emociones: Del lenguaje a la música

El papel de las emociones en ser la casa de la conciencia fundamental, o "conciencia central" como sugiere la relación entre las emociones y la

trance, planteada por Becker, Damasio y Wallin (desde distintos campos) es esclarecedora y contraria a las tendencias académicas predominantes hasta ahora: El propio estructuralismo, como énfasis excesivo en el papel que desempeña el intelecto, y con el intelecto el papel que desempeña el lenguaje en la conciencia humana, se ve seriamente cuestionado por el énfasis en la relación entre las emociones, la música y la conciencia que presentan los autores mencionados y sus asociados y colegas. A su vez, este menor énfasis en el lenguaje repercute en cómo vemos el papel de la música, especialmente en términos de rituales y estados del ser.

La biomusicología proporciona una base neurobiológica para considerar la evolución de la conciencia humana como una evolución de las emociones y no como una evolución del intelecto. Además, si Wallin está en lo cierto, entonces la evolución de las emociones y, con ellas, la evolución de la conciencia no está modelada por la música, sino que es *simétrica* con ella. Esta íntima relación entre la conciencia y las emociones expone aún más la distancia entre el lenguaje y la conciencia como una metáfora que durante mucho tiempo se ha confundido con una analogía; los humanos crean rituales para representar sus pensamientos porque los humanos experimentan la vida como pensamiento. Sin embargo, lo que puede estar más cerca de la verdad es que los humanos crean rituales como medios para profundizar en sus experiencias y crean mitos como reflejos de esas experiencias.

Dinámica mito/ritual como música/discurso: Relación simbólica

No obstante, seguimos enfrentándonos a la realidad del ritual simbólico; ¿por qué simbolizar experiencias en un ritual en lugar de intentar realizarlas? ¿Por qué la Misa simbolizaría las emociones de glorificación, dolor y el misterioso asombro, pero

no intentar realizarlos en el ritual? ¿Por qué los bailarines de Gamelan simbolizan el trance en lugar de intentar inducirlo? Obviamente, la música funciona a veces simbólicamente, más como el lenguaje a veces, más como un símbolo para el oyente, como lo hacen las melodías del Tamborilero en el Rocío . El hecho de que un ritual pueda funcionar principalmente de forma simbólica es paralelo al hecho de que la música también puede hacerlo.

Lo que propondré tentativamente aquí es que los tres elementos del ritual tratados en este capítulo; trance, emociones y música, para que el ritual siga funcionando como un ritual coherente que se repetirá (independientemente de los aspectos fenomenológicos), estos tres elementos deben funcionar más o menos al mismo nivel (si no exactamente al mismo) de grados proporcionales de la dinámica mito/ritual. Es decir, en cualquier grado en que la música funcione simbólicamente, también debe hacerlo el trance y la excitación emocional. La razón, tal y como se ha comentado anteriormente al tratar la posibilidad del trance simbólico, es realmente sencilla: la música necesaria para que la posesión se afiance puede requerir una hora un día, pero tres horas otro día. Los niveles emocionales también pueden requerir un tiempo más o menos equivalente. Pero si las actividades simbólicas sólo duran 30 minutos, hay un problema. No se puede contar una historia simbólica de 30 minutos con tres horas de música, o viceversa, ni se puede contar la historia de 30 minutos una y otra vez hasta alcanzar la angustia emocional deseada; o se alcanza o no se alcanza en el tiempo asignado. El tiempo asignado forma parte de la estructura ritual.

Sin embargo, los conflictos potenciales entre la estructura ritual y el efecto ritual no son la razón por la que tenemos rituales simbólicos. Tenemos estos tres elementos de música, emociones y trance, en lo que yo llamo "*congruencia*

semiótica", o en igual "*proporción simbólica*".

deliberadamente porque hay necesidad de rituales simbólicos, y de rituales en diversas funciones simbólicas. El ritual simbólico no es un ritual experiencial fallido, como indica el hecho de que la Misa no fracasa en inducir el trance o en inducir la experiencia de la transubstanciación. Los rituales simbólicos son categorías funcionales del ritual por derecho propio, y satisfacen propósitos particulares dentro del sistema ritual. Los rituales simbólicos forman parte del espectro de rituales que operan a lo largo de un continuo que incluye los rituales experienciales. Sin embargo, en el capítulo 13 se explica por qué existen diversos grados de relación entre lo simbólico y lo experiencial dentro del sistema ritual.

Lo que estoy proponiendo en este momento, en vista de lo que se ha presentado hasta ahora, es que el lector considere que los tres elementos: emoción, música y trance, deben funcionar congruentemente en la misma proporción simbólica para que el ritual tenga alguna coherencia reconocible como ritual en absoluto. La música no siempre funciona de la manera que Wallin o Becker sugirieron, aunque es posible que en algún momento haya funcionado principalmente como experiencia. En el capítulo final, el 13, se presentará una explicación teórica del ritual simbólico y, con él, del trance simbólico, las emociones simbólicas y la música simbólica, en términos del sistema ritual global.

Capítulo 13: Conclusiones y resumen de la teoría of Ritual: Toward a Theory of Ritual Systems

He dividido las conclusiones en dos conceptos básicos que responden a las dos trayectorias expuestas en la Introducción de esta obra: sintonía emocional y desplazamiento experiencial. El resumen y las conclusiones a ambos conjuntos de conceptos básicos incluyen sus hechos observables y mis extensiones teóricas.

El primer concepto, el desplazamiento experiencial de la experiencia religiosa, comprende los rasgos centrales hacia una teoría de las relaciones rituales sagradas y la morfología ritual que yo llamo la "espiral ritual". La sección 1 de este capítulo presenta esta teoría del ritual y, de paso, dos breves resúmenes. El primero es de la experiencia religiosa tal y como la he tratado en este trabajo, y el segundo es una breve explicación de cómo aplico la semiótica a mi teoría del ritual. El resto de la sección introduce los diversos componentes que, en conjunto, conforman la teoría de las relaciones rituales. La sección 2 relaciona los conceptos básicos de la teoría de la espiral ritual con cualquier corolario musical potencial a través de la hipótesis de la congruencia funcional musical y ritual.

El segundo concepto, el de sintonización emocional y su posible consecuencia, la proliferación emocional, se resume en la Sección 3, y es básicamente una construcción teórica también. Sin embargo, el vehículo primario para el proceso que estoy llamando sintonización emocional en el ritual andalusí es la procesión musical/emocional que consiste en el coro cantado, y las juergas estacionarias. Estos dos elementos son hechos observables, como lo es el cultivo de

un único modo emocional por cada procesión ritual. Las estructuras rituales de la procesión y la juerga, en conjunción con

el contenido emocional focalizado (especialmente en la procesión) junto con manifestar una estructuración ritual de las emociones también es observable. Como tal, la estructuración emocional mediante las prácticas rituales constituye la base de datos en la que se fundamenta la teoría de la sintonización emocional.

La sección 3 presenta la sintonía emocional como la suma de los tres elementos básicos que han constituido los objetos fundamentales de análisis a lo largo de esta disertación: la forma ritual, la forma musical y el modo emocional. Lo que se desprende de los dos resúmenes, el primero de la teoría de la espiral ritual y el segundo de la sintonía emocional, es que esta última es un correlato puramente musical de la primera.

En la Sección 4, vuelvo a referirme a las teorías evolutivas de la biomusicología relativas a la música y la conciencia que se presentaron en el Capítulo 12, para sugerir la posibilidad de que todo un sistema ritual pueda consistir en nada más que un sistema de formas musicales que evolucionan constantemente a través del tiempo. Las formas musicales y rituales de El Rocío, y por extensión de la Andalucía católica, parecen apoyar esta idea.

Al final de estas conclusiones sugiero algunas formas en las que la teoría de la espiral ritual podría aplicarse como herramienta analítica útil y práctica sobre el terreno.

Sección 1: La espiral ritual: hacia una teoría de las relaciones rituales

Situar la experiencia religiosa en el centro de los estudios sobre rituales sagrados y considerarla provisionalmente como un estado caracterizado por una conciencia intensificada y un aprendizaje acelerado.

Sólo situando la experiencia religiosa en el centro del estudio del ritual

sagrado, la ubicuidad del ritual sagrado y su persistencia histórica comienzan a hacer

sentido. La experiencia religiosa parece ser exclusiva de los humanos y, en mi opinión, fundamentalmente humana. Teniendo esto en cuenta, hay que reconocer el mérito de la neurofenomenología (o estructuralismo biogenético) por haber dado, al menos, el valiente paso de situar la experiencia religiosa en el centro de los estudios rituales, en un intento de comprender la base neurobiológica de la experiencia religiosa. La neurofenomenología, a pesar de las críticas expuestas en el capítulo 11, inicia la investigación orientando el estudio del ritual sagrado hacia la experiencia de la religión, en lugar de centrarse únicamente en sus subproductos, como las artes de representación, la historia y el dogma.

Sugiero, como una forma provisional y creo que útil, de tratar el fenómeno de la experiencia religiosa dentro de este trabajo, y sin intentar describir más su contenido, como un estado de conciencia elevada y aprendizaje acelerado. Sugiero esto basándome en los estudios del estructuralismo biogenético que indican que la activación de la mente mística sólo se produce cuando todo el sistema nervioso central está completamente activado (Laughlin, et al. 1990, 34-61; d'Aquili y Newberg 1999, 21-45). Esto me sugiere que la persona que vive la experiencia religiosa está procesando la información a su máxima capacidad. Esto, a su vez, sugiere que la persona está aprendiendo, o formulando la información como conocimiento, a un ritmo acelerado. No estoy dispuesto a especular sobre lo que se está aprendiendo ni sobre lo que puede ser ese conocimiento, ya sea universal, cultural o individual. Podemos suponer que, puesto que todos los humanos parecen compartir sistemas nerviosos básicamente similares y que (según los principios de la neurofenomenología) la activación del sistema nervioso hacia el estado místico (Capítulo 11) se produce a lo largo de los mismos procesos estructurales neurológicos

más o menos iguales entre todos los humanos

interculturalmente. Sin embargo, que yo sepa, hasta el momento no se ha realizado ningún estudio que apoye o niegue esta suposición. Lo que es importante señalar es que el sistema nervioso humano, según los neurofenomenólogos, tiene latente en sus relaciones estructurales la capacidad de esta experiencia, por lo que la experiencia religiosa y sus variedades parecen ser un potencial fundamental dentro de todos los seres humanos. Además, la experiencia en sí parece ser una extensión de lo que el sistema nervioso humano está constantemente haciendo para empezar: procesar y modelar las relaciones entre el yo y el yo, y el yo y su entorno, que incluiría tanto el entorno inmediato como el entorno extendido o cosmológico. Si la convicción, por parte de aquellos que han sufrido tales experiencias, que afirman que la experiencia les ha dado una comprensión mucho más poderosa de la realidad es cierta o no, o si se trata de un estado de autoengaño extremo, no es la cuestión aquí. La importancia de la experiencia religiosa en relación con el ritual sagrado es lo que este trabajo pretende subrayar. Propongo que la experiencia religiosa es el fenómeno central más importante que opera detrás de todos los sistemas rituales sagrados. Mi estudio se centra en el ritual, no en la neurología. Pero estoy convencido de que los rituales y los sistemas rituales no pueden explicarse sin tener en cuenta la experiencia religiosa. Los defensores de la neurofenomenología han presentado al menos un modelo, aunque sólo lo aceptemos como una construcción metafórica, de cómo pueden considerarse los aspectos fenomenológicos de la experiencia religiosa en relación directa con las prácticas rituales.

Una vez que aceptamos provisionalmente la experiencia religiosa en sus propios términos y reconocer su centralidad en las prácticas rituales humanas, entonces podemos proceder hacia una teoría de cómo los sistemas rituales sagrados podrían llegar a

existir. Un sistema ritual sagrado, como

se definirá con más detalle a continuación, puede considerarse como un sistema de comportamientos para realizar las tres acciones siguientes: (1) inducir la experiencia, (2) retener y consagrar en la memoria la existencia misma de la experiencia religiosa, y (3) preservar el conocimiento obtenido de esas experiencias a través de diversas etapas de representaciones simbólicas. Propongo, basándome en mi trabajo en El Rocío y en otras áreas del ritual andalusí, que como resultado de estos tres patrones institucionalizados de comportamiento la experiencia religiosa pone en marcha un proceso que genera cultura. Aunque, como relaté en el Capítulo 11, muchos estudiosos de los rituales han sugerido que gran parte, si no la mayoría, de la cultura humana puede considerarse el resultado de procesos rituales, la forma en que estos rituales pueden haber llegado a existir sigue sin estar clara; de ahí las muchas teorías, a menudo contradictorias, sobre los rituales que se han explorado brevemente en los Capítulos 11 y 12. Yo propongo que la cultura religiosa es el resultado de un proceso que genera cultura. Propongo que la cultura religiosa se basa en un sistema de comportamientos rituales relacionados directa o indirectamente con la experiencia religiosa. El objetivo central de la teoría que presento en esta sección es explicar cómo pueden surgir estos rituales para formar un sistema de rituales relacionados.

Breve repaso de la experiencia religiosa

Sólo presentaré aquí una serie de aspectos superficiales de la experiencia religiosa que ya han sido mencionados a lo largo de gran parte de este trabajo, y me serviré del modelo de estructuralismo biogenético presentado por d'Aquili y Newberg. Al postular un continuo de experiencias que se mantienen dentro de los límites neurobiológicos del modelo presentado por los defensores de la

neurofenomenología, podemos identificar un proceso que engendra diversos grados de experiencias que caerían

dentro de una categoría general de "experiencias religiosas". La amplitud de las experiencias, que van desde los estados experienciales menores a lo largo del "continuo unitario" (su término; d'Aquili y Newberg 1999, 97) hasta la expresión más plena como experiencia de comunión directa con un "Ser Unitario Absoluto" (también su término; d'Aquili y Newberg 1999, 98) constituyen para la neurofenomenología el espectro o las variedades de la experiencia religiosa.

Una vez más, no estoy discutiendo si las experiencias religiosas constituyen o no apreciaciones más profundas de la realidad o si son en realidad poderosos estados de engaño y autoengaño en un sentido o en otro. Mi énfasis está en el hecho de que estos estados se producen, que se cultivan históricamente, que han tenido un enorme impacto en la cultura humana y que -lo más significativo para esta tesis- parecen tener una profunda relación con el ritual y la música. Además, como ya se ha dicho, cuando se alcanzan los niveles más intensos de estas experiencias, lo que sea que esté ocurriendo neurobiológicamente requiere la *máxima activación posible del sistema nervioso central*.

La última afirmación, en mi opinión, es un aspecto crítico del modelo presentado por los neurofenomenólogos y es en lo que baso mi sugerencia de que la experiencia religiosa es un estado de conciencia elevada y aprendizaje acelerado. El problema es que, por el momento, la ciencia no tiene forma de evaluar qué es exactamente lo que se ha "aprendido" en ese estado: si se trata de una prehensión más directa de la realidad o de un caso profundo de autoengaño. Pero no se trata de responder a esa pregunta.

La posición que estoy adoptando para avanzar en una posible teoría del ritual es la misma que he desarrollado a lo largo de este trabajo como resultado de mi investigación sobre El Rocío y su relación con el catolicismo andaluz. Estoy proponiendo que los sistemas rituales se basan en experiencias religiosas, en primer lugar, y que cualquier pensamiento o reflexión acerca de esas experiencias está en segundo lugar. Cómo determinar cuáles son las proporciones exactas entre esas experiencias y sus representaciones y reflexiones, con vistas a la eventual formulación de una teoría general del ritual y la religión, constituiría una exploración que iría mucho más allá de los límites de esta disertación. Sin embargo, lo que puedo decir en este momento es que si mi posición es correcta -que los sistemas rituales religiosos se basan principalmente en la experiencia religiosa en sí y no principalmente en los dogmas y reflexiones que le seguirían- entonces el problema de sus proporciones interactivas debe verse como un problema de semiótica arraigado en los procesos neurológicos. Una vez más, el estructuralismo biogenético es un buen primer paso en esa dirección. Lo que sigue, pues, es un resumen de lo tratado en esta obra en relación con la experiencia religiosa:

- (a) La activación más completa posible de las estructuras del sistema nervioso humano da lugar a una experiencia fenomenológica que d'Aquili y Newberg denominan "mente mística" (1999, 79-120). Cada etapa crítica a lo largo del proceso hacia la plena activación del sistema nervioso se caracteriza metafóricamente como un "derrame" o "desbordamiento" en el que uno de los dos sistemas básicos dentro del sistema nervioso central total estimula al otro (tutorial en línea de Laughlin; Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 146-152; d'Aquili y Newberg 1999, 95-102).

- (b) Un aspecto crucial de la plena activación del sistema nervioso es que crea un estado fenomenológico en el que no existe dicotomía sujeto/objeto entre el individuo y el universo en general: la experiencia de un flujo de intercambio semiótico continuo e indiferenciado. Cabe señalar que esto parece ser la antítesis experiencial de lo que propone la postura del estructuralismo basado en la lingüística, en la que el ritual se considera un "acto neurótico" que intenta unir lo que el lenguaje ha fracturado irrevocablemente (Lévi-Strauss en Bell 1997, 43).
- (c) La experiencia religiosa revela un yo subjetivo que no está condicionado ni por el posicionamiento social ni por las limitaciones del lenguaje. El hecho mismo de la experiencia de fusión entre el yo y el otro es en sí mismo una penetración de los límites del lenguaje. Las estructuras del lenguaje -lejos de determinar el alcance de nuestra conciencia, y mucho menos nuestra experiencia de la realidad- forman una barrera que se supera en las etapas iniciales la activación de la "mente mística". *El propio lenguaje no parece ser sino una frontera liminal, entre otras, que la experiencia religiosa penetra.*
- (d) No todo el mundo se siente inclinado o interesado por la experiencia religiosa. La omnipresencia de la religión y los rituales religiosos sugiere, sin embargo, que la mayoría de la gente es sugestionable a su representación en un nivel u otro y que la mayoría de la gente actuará sobre esta sugestionabilidad en un grado u otro. En este contexto, todos los seres humanos se sitúan entre el ateo indiferente y el santo místico.

- (e) La sugestibilidad a la experiencia religiosa parece estar igualmente distribuida entre todas las clases y razas por igual. El trabajo de W. A. Christian Jr., *Local Religion in 16th Century Spain* (1981), es especialmente destacado en este punto. Su estudio de la religiosidad entre la población rural y urbana de la España del siglo XVI indica que las personas son religiosas y no religiosas en proporciones más o menos iguales en todas las distinciones de clase, riqueza y educación. Esto contradice la "sabiduría" intelectual predominante que afirma que la educación conduce a una menor religiosidad, mientras que la pobreza y la ignorancia son el caldo de cultivo de la misma. Este hecho social, la relación entre *communitas* y religiosidad, parece correlacionar a nivel social lo que el estructuralismo biogenético sugiere que es cierto a nivel biológico: que todos los seres humanos comparten un sistema nervioso similar y con él un potencial de experiencias religiosas.
- (f) Según la neurofenomenología, una experiencia del Ser Unitario Absoluto -es decir, la plena activación del sistema nervioso- es rara, aunque las muchas experiencias menores que se relacionan con ella son bastante comunes (d'Aquili y Newberg 1999, 102-103).

La experiencia religiosa no siempre es el objetivo en un ritual sagrado

Si bien estoy proponiendo que la experiencia religiosa (y sus variedades) constituye el fenómeno central en el corazón de cualquier tradición ritual sagrada, también estoy sugiriendo, al mismo tiempo, que la experiencia en sí (la activación de la mente mística a su máxima capacidad) no es el objetivo ritual de cada ritual en un

sistema ritual;

Lejos de ello, la mayoría de los rituales no intentan en absoluto hacer esto. Es más, los rituales más visibles, los más desarrollados y destacados socialmente, están específicamente diseñados para evitar tales experiencias. El *cómo* y el *por qué* de este hecho constituyen la base de la teoría de las relaciones rituales que esbozo a continuación y que denomino espiral ritual. La mejor manera de aproximarse a la comprensión de esta teoría del ritual que propongo es considerar el sistema en su conjunto como un proceso semiótico a nivel cultural que, no obstante, es análogo a los procesos semióticos en el interior de los individuos.

Discusión semiótica preliminar: categorías de desplazamiento S/O en la semiótica peirceana

El primer paso hacia una *biosemiótica* básica (término provisional) que apoye una teoría de las relaciones rituales es adoptar plenamente la tricotomía peirceana de los signos y los tres niveles de procesamiento de los signos (véase Van Baest 1995 para una explicación general exhaustiva del signo peirceano y sus categorías y Turino 1988 para una aplicación de la semiótica peirceana a la música). Lo que Peirce hizo fue proporcionar un medio a través del cual la afectividad relativa de los signos pudiera establecerse como un conjunto de relaciones. Estas relaciones se basan en lo que yo llamo desplazamiento semiótico. Si consideramos los siguientes tres tipos de signos -en una progresión a partir de las categorías de Peirce de Primeridad, Segundidad y Terceridad- el factor determinante es la distancia creciente, o "brecha" en términos de relación inherente, entre el signo y su objeto. Dado que la relación considerada es el signo y su objeto, los tres tipos de signos constituyen la Tricotomía II (en oposición a la Tricotomía III, que considera cómo un signo puede ser interpretado por el lector de signos, y la Tricotomía I, la relación S/O como

propiedades de la realidad). Podemos ver, como se indica a continuación, que el cambio de categoría de

La Primacía a través de la Terceridad, dentro de la Tricotomía II, es producto de un desplazamiento creciente entre un signo potencial y su objeto.

Icono: Existe una relación basada en el parecido. Una fotografía, dos variaciones de la misma melodía. Dos sonidos fuertes de distinta procedencia.

Índice: El signo se relaciona con su objeto a través de la co-ocurrencia en la experiencia real. El humo que puede indicar fuego. Pero también un himno nacional interpretado en distintas ocasiones concretas, como en un desfile, o a una bandera, que puede sugerir cosas distintas a distintas personas según sus experiencias pasadas. La melodía del Tamborilero que se toca en el Rocío frente a la que se escucha en una grabación.

Símbolo: El *Yin-Yang* taoísta, los colores de una bandera nacional, el significado de una palabra y su sonido o expresión escrita.

Como explica Thomas Turino "Los símbolos son signos sobre otras cosas, mientras que los iconos y los índices son signos de identidad (semejanza, comunalidad) y conexiones directas" (Turino 1988, 5). Pero Peirce también tiene en cuenta las relaciones signo/objeto que no implican un interpretante (perceptor) para que esas relaciones existan en la realidad (Tricotomía I). El hecho de que cualquier signo potencial, sin importar en qué tricotomía pueda ser procesado (si es que es procesado por un ser humano), tenga sin embargo un rastro en la tricotomía I, es la forma en que Peirce arraiga firmemente su semiótica en un marco pragmático positivista. Esta característica de su modelo es fundamental para mi teoría de la experiencia ritual por defecto, a la que ya me he referido en el capítulo 8 y que seguiré desarrollando a continuación.

En la Tricotomía III, en la que el interpretante es lo que se considera (la persona que lee un signo), Peirce considera la realidad de una relación signo/objeto al categorizar su efecto potencial relativo; una expresión facial frente a la idea de un unicornio, por ejemplo. Existe el interpretante emocional, como un "sentimiento irreflexivo provocado por un signo" (Turino 1988, 3), un interpretante energético como "una reacción física provocada por un signo, ya sea el golpeteo de un pie al ritmo de la música..." (3), y el interpretante del signo como un concepto de base lingüística (ibíd.).

Cuando cae un árbol en el bosque": El primer paso en el análisis semiótico es determinar cuál es el signo, cuál es el objeto, cuál es el efecto y para quién, en cualquier caso. Aunque aparentemente sencillo, este paso básico suele pasarse por alto, *lo que conduce a la confusión posmodernista* antes mencionada" [cursiva mía] (ibíd.).

Lo que quiero destacar con estos ejemplos es que existe una magnitud relativa de desplazamiento entre el signo y su objeto, algo que no puede medirse, pero que sí puede compararse. El desplazamiento entre el enrojecimiento de la sangre oxigenada y la propia sangre, y el posible significado (dentro de la mente de un intérprete) de la visión del humo a un posible incendio, es considerable. Sin embargo, no es ni mucho menos tan grande como el del "significado" potencial al que se podría llegar (o no) como resultado de la percepción (de nuevo, por parte de un intérprete) del símbolo taoísta y del propio símbolo como una serie de líneas interrelacionadas en un trozo de papel. Estoy sugiriendo que estas categorías de signos aparentemente compartimentadas son en realidad un proceso de intercambio sin fisuras que constituye un flujo semiótico que se mueve con mayor fuerza de un desplazamiento

inferior a un desplazamiento superior que a la inversa, de un desplazamiento superior (simbolización) a un desplazamiento superior (simbolización).

menor desplazamiento (relaciones reales). Por "mayor fuerza" quiero decir simplemente que hay más probabilidades de que el interpretante ponga en relación directa el signo/objeto a medida que se estrecha la "brecha" S/O, en gran parte porque la relación signo/objeto se convierte cada vez más en una propiedad de las circunstancias reales y presentes, frente a las asociaciones arbitrarias y aprendidas de la convención. Mientras que estas relaciones en la realidad siguen siendo una cuestión de grado y magnitudes de probabilidad en cuanto al efecto potencial final que puede o no tener sobre un intérprete potencial, esas relaciones de grado desempeñan, no obstante, un papel importante en la probabilidad de que cualquier signo sea procesado en absoluto, o de una manera particular, que no puede ignorarse. La alternativa es empezar a considerar el entorno como un "texto" construido socialmente en el que todas las categorías de signos y niveles de experiencia se fusionan en la estrecha restricción de los signos intelectuales estructurados lingüísticamente que constituyen los intercambios cognitivos en Thirdness. Creo que ésta es la "fusión posmoderna" a la que se refería Thomas Turino más arriba.

Falta de experiencia y desplazamiento semiótico

Además, como ya comenté en el capítulo 8, cada signo tiene su "huella" dentro de cada "categoría de ser" que se encuentra por debajo de él. Por ejemplo, un hombre que lee sobre la descripción de un incendio humeante está sentado en su silla percibiendo el "entorno operativo" (término tomado de la neurofenomenología) de su habitación y sus propios procesos biológicos, independientemente del grado en que sea o no consciente de ellos, del mismo modo que una persona que asiste a misa experimenta el entorno operativo, independientemente de hasta qué punto pueda

estar procesando el flujo de símbolos procedentes del sacerdote o de la red simbólica integrada en la iglesia.

iconografía. Las operaciones mentales de la Terceridad no pueden producirse en un vacío biológico. En mi concepto de *defecto experiencial*, me baso simplemente en el concepto de Peirce de huella semiótica para sugerir que, independientemente de que los signos de la Terceridad se procesen o no en un entorno determinado, como un ritual por ejemplo, la huella de esos signos en el entorno operativo se experimenta y procesa en cierto grado de conciencia: no por elección, sino por las simples condiciones de la realidad.

El desplazamiento semiótico no sólo está constituido por el grado de abstracción entre un símbolo y su objeto, tal y como lo categorizan las tres modalidades de Primeridad, Segundidad y Terceridad dentro del modelo semiótico peirceano, sino también por su magnitud potencial para entrar en relación. Las categorías peirceanas proporcionan un medio relativo con el que comparar distintos grados de desplazamiento semiótico. Cuando los signos entran en relación a partir de un campo de signos potenciales, como en el efecto de "bola de nieve semántica" descrito por Turino (1988, 12), como una red de signos, su propensión estadística a ser interpretados de una manera u otra se combinan para crear lo que yo llamo un "potencial semiótico", que en el caso de los rituales todavía no debe considerarse en ningún sentido absoluto aislado, sino más bien como un potencial que sólo puede entenderse cuando se compara con el potencial semiótico de otro ritual en el sistema. Cada caso concreto de un ritual constituye una red de signos.

El desplazamiento semiótico también puede considerarse otra forma de ver la dinámica mito/ritual. El grado de representación de la experiencia religiosa es el grado de desplazamiento de la propia experiencia hacia la simbolización. En última instancia, se desplaza hacia el lenguaje y los símbolos.

completamente fracturada en representaciones simbólicas y de la que sólo puede reintegrarse como experiencia con un gran esfuerzo a través de prácticas que han sido consagradas y cultivadas dentro de los numerosos sistemas rituales sagrados del mundo. (Véase en d'Aquili y Newberg 1999, 91-93, un análisis de diversas tradiciones rituales para la inducción de la experiencia religiosa). El ritual, lejos de ser un intento infructuoso y "neurótico" de reintegrar lo que él mismo, el ritual, es incapaz de reintegrar, es prácticamente el *único* medio por el que puede tener lugar dicha reintegración, precisamente porque la actividad ritual que da lugar a la experiencia religiosa condujo a la simbolización del objeto desplazado para empezar; el objeto ausente dentro de un ritual sagrado es la experiencia o experiencias religiosas en sí mismas.

Proliferación ritual, proporción simbólica y sistemas rituales

El proceso de reintegración de lo que ha sido desplazado (el conocimiento directo de la experiencia religiosa) tiene lugar en diversos grados experienciales como rituales derivados, un proceso que yo llamo "*proliferación ritual*". La proliferación ritual comienza cuando un ritual central (como la Misa), en algún momento de su evolución, empieza a derivar en rituales separados de sí mismo en respuesta al creciente desplazamiento de su propio objetivo ritual inicial, que es la experiencia religiosa, hacia grados crecientes de simbolización. Este concepto se desarrolló en la Parte II comparando los antecedentes históricos de la Misa y su relación actual con los tres modos procesionales andaluces, y especialmente su relación con las procesiones formales de El Rocío (Capítulo 9), y la procesión ritual de la Salida (Capítulo 10).

La bidireccionalidad del cambio ritual en relación con la experiencia religiosa -uno hacia mayores proporciones de simbolización y mayor desplazamiento experiencial (*alta proporción simbólica*), y otro alejándose de la simbolización y acercándose a niveles más profundos de reintegración de la experiencia religiosa (*baja proporción simbólica*)- es lo que sugiero que constituye un sistema ritual. Propongo que es debido a estas diferentes proporciones experienciales por lo que los analistas de rituales, al examinar rituales individuales, han llegado a conclusiones tan contradictorias. La corriente "ascendente", de abstracción y simbolización, puede verse como el encuentro con el símbolo en la versión eliadeana del "eterno retorno" (1991), cuyo ejemplo en este trabajo ha sido la misa y es historia, mientras que el movimiento "descendente" hacia la experiencia puede verse como la "procesión de los sátiros" que conduce a la consecución del concepto de "sabiduría trágica" de Nietzsche (Nietzsche [1872-1886] 2000, 38-39), concepto que constituye la base de su "eterno retorno" ([1872-1886] 2000, 307-333). El ejemplo dado en este trabajo para dilucidar la progresión hacia niveles más profundos de experiencia ha sido la progresión de las procesiones dentro de El Rocío, comenzando con la salida tras la Misa en la Catedral y terminando en la Salida. Pero ambos conceptos, el del encuentro de Eliade con el símbolo y el de la procesión de Nietzsche hacia el bosque, pueden ser vistos en realidad como el mismo proceso semiótico de experiencia y representación en diferentes etapas de ese proceso: uno profundizando en la experiencia, el otro profundizando en la simbolización: uno desplazando la experiencia hacia símbolos que, sin embargo, apuntan de nuevo a la experiencia, y el otro reintegrando las experiencias simbolizadas por el primero, y generando a su vez nuevos símbolos. Como una espiral en movimiento, si uno entra en la espiral por el

lado occidental, el movimiento circular parece ir

noreste, pero si entramos por el lado este el movimiento parece ir hacia el suroeste.

Yo sugeriría que el punto a través del cual un analista interviene en este proceso semiótico (qué ritual elige estudiar), tendrá mucho que ver con el resultado del análisis

Discurso, magnitudes semióticas y forja de signos

Sin embargo, también propongo una ligera ampliación del modelo peirceano de los tipos de signos y sus categorías de experiencia potencial. También está la consideración de la "magnitud". La dirección de una corriente semiótica, en términos de fuerza, ha de entenderse como de mayor magnitud (como producto de la probabilidad de que el signo sea procesado en absoluto en cualquier instancia dada) dentro de los niveles peirceanos de Primeridad y Segundidad, en comparación con el nivel de Terceridad. Lo que es más importante, cuando se considera la magnitud de un signo o de una red de signos como constituyendo un potencial que surge dentro del campo de percepción de un lector de signos (interpretante) que consiste principalmente en signos de Terceridad, tal potencial carecerá de la fuerza, en términos de probabilidad de efecto, para superar lo que ya está presente como hábitos y disposiciones del lector. Los signos de Terceridad encuentran su interpretación en el usuario de signos sólo porque el "camino" para su recepción ha sido claramente preparado a lo largo del tiempo (la propia definición de un signo de Terceridad). El proceso de individualización, es decir, el proceso a través del cual el individuo llega a conocerse a sí mismo, es el mismo proceso que prepara los caminos probables para la semiosis (el procesamiento de los signos de la Terceridad). En el capítulo 6, presenté un ejemplo de cómo la estética puede encarnarse a través del ritual musical y cómo

estas prácticas rituales crean a su vez discurso. Sostengo que

que esas disposiciones y hábitos del individuo, personificados por la estética encarnada que exploré en los capítulos 6 y 7, no van a ser efectuados tan fácilmente por los medios discursivos, un proceso que por definición requiere que las predisposiciones ya estén en su lugar para que el proceso semiológico tenga lugar en absoluto: ¿Qué efecto puede tener una frase escrita en una persona que no sabe leer? ¿Qué eficacia puede tener un anuncio de televisión si una persona no puede relacionarse con lo que se anuncia? ¿Qué probabilidad (magnitud del efecto potencial) puede tener un anuncio del vestido del Rocío de este año en una persona de Hanoi, Vietnam, frente a alguien de Sevilla? Sin duda es *posible*, pero ¿hasta qué punto?

La ilusión de que este tipo de signos (o red de signos) puede alterar el comportamiento humano a través del "discurso", yo diría que es exagerada por teóricos del discurso como R. Harré (1983). Como sugiere la historia de El Rocío (por ejemplo), siempre que un discurso originado desde fuera de la experiencia ritual intenta imponer a los practicantes rituales un comportamiento que no está ya en consonancia con su estética conductual, se encuentra con una feroz resistencia y tiene poco o ningún efecto a menos que se ejerza una gran fuerza. En pocas palabras, la doctrina no puede anular la práctica a menos que traiga consigo un grado proporcional de fuerza externa; los símbolos no crean el comportamiento, sino que son el resultado y el reflejo del comportamiento. La estética encarnada forjada dentro de los rituales experienciales por el individuo emergente, como en las prácticas de juergas presentadas en el capítulo 6, va mucho más lejos en la creación del terreno sobre el que surgirá el discurso posterior que el discurso...".

procedentes de la superestructura determinan el comportamiento del individuo surgido como producto de las prácticas rituales.

Una última consideración que me gustaría introducir es el concepto de "forjador" de un signo, por oposición al de interpretante, en el sentido de que una persona que canta, por ejemplo, está forjando signos potencialmente en cada nivel de las categorías peirceanas del ser. Sin embargo, esa persona también está interpretando sus propios signos forjados incluso en el momento de su producción por el hecho de que el acto de forjar signos afecta al propio estado de ser del forjador de signos en un grado u otro: No puede ser de otro modo. Una congregación, o coro, de personas cantando forja signos (para otros posibles intérpretes, pero también para sí mismos) que afectan a su propio estado de ser. El flujo semiótico de los signos se origina claramente dentro de su propia biología y asciende como otros signos *potenciales*, mientras que la recepción pasiva de signos por parte de un público permite, en mayor medida, que cualquier connotación abstracta o aspecto potencialmente simbólico de la música se acentúe. No se trata de una cuestión de esto o de aquello, sino de grado en términos de efectos potenciales, pero sin embargo las condiciones desde el principio no son las mismas: una persona cuando canta no funciona semióticamente (como procesador de información) de la misma manera que esa misma persona funciona cuando escucha cantar a otra persona. La dirección física del movimiento del sonido es diferente y también lo es el flujo direccional de la información. Sin embargo, la magnitud del efecto, aunque aumente por la falsificación, no viene determinada necesariamente sólo por ese hecho. La diferencia en el campo, tal y como se expone en los capítulos 8 y 9 de la Parte II, puede verse como la diferencia entre los rocieros cantando sus propias canciones en procesión camino del Rocío,

frente a esas mismas personas sentadas en la iglesia escuchando el

el canto de un coro de iglesia. Las procesiones y juergas comentadas en la Parte I son buenos ejemplos en los que la participación plena y la forja de signos, a modo de palmas, cantos, bailes, gritos e improvisaciones, es lo que hacen la mayoría de los practicantes del ritual, y estas mismas actividades constituyen el ritual (teniendo en cuenta que las juergas son en sí mismas un tipo de ritual). Los rituales de "energía en ebullición" descritos por Katz (1982) proporcionan ejemplos gráficos en los que no sólo los signos musicales son forjados por los participantes, sino que, según los practicantes, existe la forja de algún tipo de energía perceptible como resultado directo de su actividad ritual musical. Además, cuando un practicante ritual está forjando signos a través de una actividad ritual como el canto y la danza, su experiencia por defecto (como se considerará más adelante) es su propia actuación; es decir, la huella de cada signo que forja está arraigada en su actuación. Al igual que los participantes en la Salida, hay poca diferenciación S/O, poca brecha semiótica. Los signos que se forjan son autorreferenciales. Ésta es una distinción crítica entre un ritual de intérprete/público como la Misa (capítulo 8) y un ritual totalmente participativo como la procesión de la Salida (capítulo 10). La experiencia por defecto del intérprete ritual, como el intérprete de juerga musical, independientemente de si está inspirado o no, o de si experimenta algún tipo de momento espiritual o extático, es a su propia interpretación.

A la inversa, el desplazamiento crítico que tiene lugar en el ritual público/intérprete (y lo mismo vale para cualquier otra interpretación musical) es el desplazamiento de la propia interpretación del público.

Ritual por defecto: Lo que se experimenta como huella, independientemente de la relación del intérprete con el objeto simbolizado dentro del ritual.

Como ya he señalado, el concepto de defecto experiencial se trató en el capítulo 8, dedicado a la Misa, y de nuevo en el capítulo 10, dedicado a la Salida. Lo que sigue es una recapitulación que sirve para presentar el concepto dentro de la teoría general del ritual que estoy proponiendo.

En primer lugar, los rituales que funcionan predominantemente dentro de la categoría de Terceridad Peirceana (es decir, se dirigen a objetos altamente simbolizados caracterizados por un amplio desplazamiento S/O) son, no obstante, llevados a cabo por personas que están en perpetuo intercambio con su entorno operativo. El hecho de que las estructuras rituales proporcionen suficiente apoyo (a través de su duración, intensidad, intencionalidad, etc.) para superar el desplazamiento entre lo que se simboliza (el objeto ausente) y lo que se experimenta en el entorno operativo es lo que determinará la categoría funcional por defecto del ritual, o la estación por defecto, dentro del sistema ritual. La congregación experimenta la Misa como seres físicos dentro de un entorno operativo, y dentro de ese entorno cada símbolo tiene su rastro a través de los tres grados de las categorías peirceanas del ser: Primeridad, Segundidad y Terceridad. Los símbolos altamente abstraídos y los sermones del sacerdote pueden o no ser procesados a un nivel específico de experiencia, pero no obstante, como se trata en el Capítulo 8, la congregación no puede evitar experimentar la realidad de su presencia dentro del entorno. Esa experiencia, independientemente de la intencionalidad que acompañe al ritual y de la red de significados potenciales que contenga el entorno simbólico, constituye la experiencia por defecto del ritual. La cuestión fundamental que se plantea aquí es sencilla: ¿Qué *se* experimenta cuando no hay

¿"experiencia religiosa" dentro de un ritual sagrado? La experiencia del entorno operativo es lo que yo llamo la experiencia por defecto, y esta experiencia por defecto, especialmente dentro de un ritual comunitario altamente simbólico, se convertirá inevitablemente en una experiencia del orden social en la medida en que el orden social esté presente y sea percibido por la congregación. Seguiré sugiriendo, por razones que se expondrán más adelante, que en un ritual altamente simbólico el orden social está inevitablemente presente y, por tanto, es inevitable que se experimente.

La otra cara del concepto de defecto experiencial es la del desplazamiento experiencial. ¿A qué se refiere la red de símbolos altamente abstractos de un ritual simbólico como la Misa que no está realmente presente? Principalmente, a la propia experiencia religiosa. La experiencia se ha desplazado a representaciones simbólicas. La pregunta obvia, por supuesto, es ¿por qué?

Deriva simbólica, proliferación ritual y ritual central

Propongo que las fuerzas que impulsan el movimiento hacia una mayor abstracción dentro de un ritual son dobles: En primer lugar, el propio éxito de un ritual lo introduce cada vez más en la estructura social por la propia presencia del creciente cuerpo de la congregación. A medida que el ritual se integra en las estructuras sociales, la representación y codificación de las implicaciones de la experiencia religiosa adquieren más importancia que la propia experiencia. El ritual, camino de convertirse en una religión, en un sentido muy real se vuelve cada vez más administrativo y el discurso aumenta su prominencia. Esta es la raíz del proceso de desplazamiento experiencial que inicia el inevitable movimiento de un ritual hacia lo

que yo llamo: *deriva simbólica*. Se trata de

esta deriva simbólica que crea el desplazamiento S/O dentro de un proceso ritual que debe ser salvado, ya sea dentro del mismo ritual o en algún otro ritual, para que la experiencia desplazada siga funcionando como una fuente vital de conocimiento para la comunidad en general.

La distancia creciente a lo largo del tiempo entre los signos rituales y sus objetos refleja el desplazamiento cada vez mayor del ritual central de su propia fenomenología ontológica. El hecho de que nuevos rituales parezcan surgir en respuesta a aquellas experiencias que han sido desplazadas simbólicamente apoyaría lo que Nietzsche afirmó por primera vez, y lo que luego fue reafirmado por Laughlin, et al., en términos de estructura neurológica; que el impulso hacia niveles más profundos de experiencia es innato en los seres humanos. Es un potencial latente en todos los seres humanos del que cada individuo, en un grado u otro, puede participar según sus predisposiciones. Lo que resulta de esta tensión acumulada entre lo que está cada vez más simbolizado (deriva simbólica) y lo que ha sido desplazado; el *desplazamiento* semiótico o *experiencial*, es lo que precipita los rituales "derivados" o "rupturistas" que constituyen lo que se denomina *proliferación ritual*. La proliferación ritual se presenta en una variedad de formas e intenciones rituales, como la peregrinación, el ayuno y otras prácticas ascéticas, meditaciones, automortificación, etc. Que yo sepa, la proliferación ritual nunca ha sido identificada ni abordada previamente por los estudios rituales. Mientras que diversos analistas rituales han reconocido que productos representacionales como las mitologías y otras artes han sido el producto o la causa de prácticas rituales (véase el capítulo 11), yo propongo que esos productos culturales son todos ejemplos de la corriente de la experiencia a la representación descrita anteriormente y que se caracterizan por una

búsqueda más profunda de *significado*. Sin embargo, la proliferación ritual

es el resultado del flujo direccional opuesto: de la representación a la experiencia, y se caracteriza por la búsqueda de una *experiencia* más profunda, un proceso que se manifiesta primero como rituales, y sólo después, en su corriente de retorno, como artes de representación.

Estoy sugiriendo que los sistemas rituales comprenden una proliferación de rituales que están interrelacionados por un ritual central común, un ritual central que a través del tiempo y la deriva simbólica creó rituales de ruptura en su estela como practicantes rituales persiguieron niveles más profundos de la experiencia religiosa más allá de los límites estructurales de la evolución, cada vez más simbólica, ritual central. De ello se deduce que el ritual central de un sistema ritual, como la Misa, por ejemplo, tiene que ser el ritual de mayor proporción simbólica debido al hecho de que su creciente simbolización (y socialización) es responsable de que los demás rituales surjan en primer lugar como rituales disociados. Esto, a su vez, sugiere que el ritual central debería ser el más antiguo del sistema y el que ha experimentado el mayor grado de deriva simbólica.⁴⁰ Pero la característica más importante del ritual central, si mi tesis es correcta, es que los demás rituales del sistema se generaron, al menos en parte, si no totalmente, a partir de este ritual generador central, como consecuencia de haber sufrido un amplio desplazamiento experiencial en respuesta a su propio éxito (o popularidad) que le hizo asumir un papel administrativo cada vez más importante dentro de las estructuras sociales que se acumulaban a su alrededor. El ritual debe convertirse, como resultado de este creciente papel social, en más y más simbólico, y con esa simbolización, desplaza proporcionalmente la experiencia y este proceso que yo llamo deriva simbólica, ocurre concomitantemente con el *desplazamiento experiencial de la experiencia religiosa*.

El ritual central reflejará inevitablemente el orden social en un grado mucho mayor que cualquier otro ritual del sistema. El orden social suele representarse y experimentarse cuando la sociedad se reúne para reafirmar los conocimientos que ya se han integrado en las estructuras sociales. Por *defecto*, las estructuras sociales se experimentan dentro de un ritual altamente simbólico porque, inevitablemente, el orden social está presente y manifiesto, mientras que los objetos rituales están, por definición, abstraídos como símbolos y, como tales, están en su mayor parte *ausentes*. La *communitas* no es, en general, una característica del ritual central altamente simbólico. Por el contrario, el orden social está implícito, ya sea abiertamente, como parte del objetivo ritual (por ejemplo, un ritual de coronación) o como una experiencia por defecto (la parroquia católica, y con ella la misa, ya que en la mayoría de los casos sigue reflejando la estratificación socioeconómica). La deriva simbólica, el desplazamiento experiencial y la proliferación ritual son los conceptos centrales de la teoría de las relaciones rituales que presento aquí, y juntos sugieren una forma a través de la cual los rituales nacen y crean un sistema ritual.

Desplazamiento experiencial y ratio simbólica como proceso semiótico continuo: Un resumen de la teoría de la espiral ritual

Cuando los rituales individuales se examinan con interés en cuanto a su estado fenomenológico, se hace evidente que no hay una fenomenología consistente de un ritual a otro, aunque de una instancia de un ritual específico a su ejecución repetida, hay una cierta coherencia observable (es decir: la Misa, cada domingo, en una parroquia específica, tendrá una coherencia muy predecible). Si no fuera así, sería difícil imaginar cómo, o por qué, el ritual se repetiría una y otra vez, o se consideraría un ritual en absoluto. El sitio

Las incoherencias fenomenológicas no se encuentran tanto entre un caso y otro de un ritual concreto, sino entre una categoría ritual y otra dentro de la misma familia de rituales. Las diferencias fenomenológicas entre categorías rituales dentro del mismo sistema pueden ser muy llamativas y, como ya se ha mencionado, pueden ser más diferentes de una categoría a otra dentro del mismo sistema que entre categorías similares transculturales.

La experiencia religiosa (siendo su variedad más fuerte la plena activación del sistema nervioso) y su desplazamiento a la simbolización es lo que creo que es la fuerza que hay detrás de los sistemas rituales sagrados, y propongo que ésta es la explicación más convincente de su tenacidad y ubicuidad de los sistemas rituales a lo largo de la historia humana. Cuando se considera que su grado de desplazamiento es la dinámica operativa dentro de cada ritual dentro de un sistema, entonces pueden conciliarse las diferentes posturas teóricas presentadas en los dos últimos capítulos. Anteriormente, siempre que el analista intervenía en un sistema ritual para su análisis, formulaba una teoría que suponía que se producía la misma proporción de desplazamiento experiencial en todos los rituales dentro de ese sistema.

Transculturalmente, estos errores son fáciles de cometer. Por ejemplo, una comparación de la Misa católica con el Salat musulmán, el Sabbath judío y el Bedaya musulmán/hindú podría sugerir que el ámbito del ritual religioso se limita a los rituales altamente simbólicos y profundamente arraigados e investidos socialmente, lo que sin duda puede ser cierto, como he argumentado a lo largo de este artículo. Pero una comparación de mis experiencias con la Salida de El Rocío con los zykras de la Orden turca Jerrahi, o con los relatos de las prácticas de yoga tántrico descritas por O. Garrison (1983), el ritual africano Vimbuza experimentado por Friedson

(1996, 158-162), y el ritual de la Ebullición de la Sangre (1996, 158-162), no es más que un ejemplo de que el ritual de la Salida de El Rocío se limita a lo altamente simbólico y a los rituales profundamente arraigados e investidos socialmente.

El ritual energético de los !kung, descrito por Katz (1982), daría una imagen totalmente distinta del ritual sagrado. Además, las similitudes interculturales (lateralmente), si se comparan rituales de funcionamiento similar, pueden ser tan sorprendentes como las diferencias entre rituales (verticalmente) dentro del mismo sistema pero cuyas funciones son distintas; es decir, la diferencia entre la Misa y la Salida, tal como se describe en la Parte II de este trabajo, son mucho más amplias que las diferencias entre la Misa y el Salat musulmán, si tenemos en cuenta lo que se experimenta en lugar de lo que se simboliza. Lo que sostengo que explica estas diferencias y similitudes entre rituales son las proporciones simbólicas relativas en las que funciona cada ritual con respecto a la experiencia religiosa. Ya he sugerido en este trabajo que la experiencia religiosa en sí no es lo que se procesa a través de la mayor parte, si no la mayoría, del sistema ritual (los rituales simbólicos parecen dominar numéricamente, al menos este es el caso en el catolicismo andaluz), sino más bien su *representación* en varios niveles de desplazamiento experiencial, que es el objetivo ritual. Estoy sugiriendo que el sistema ritual formula la experiencia religiosa en diferentes etapas y que estas diferentes etapas se manifiestan en ciertos tipos de rituales mejor caracterizados por su grado de proporción simbólica que por cualquier patrón simbólico o conductual específico. En realidad, la mayor parte del sistema ritual representa la experiencia como un medio para difundir e integrar el "conocimiento" en la cultura y la sociedad humanas. El conocimiento, en este caso, es fundamentalmente aquel que se deriva de la experiencia, o serie de experiencias.

Las estaciones rituales como "desbordamientos" del potencial semiótico

Las diferentes relaciones proporcionales de la dinámica mito/ritual de un ritual a otro dentro de un sistema ritual constituyen los diferentes niveles experienciales en los que se experimenta e institucionaliza la experiencia religiosa. Los rituales individuales que constituyen la espiral ritual pueden verse como "estaciones" constituidas por diferentes proporciones de experiencia y representación que determinan las funciones semióticas descritas anteriormente. Cabe señalar aquí de nuevo que puede haber algo más que una relación metafórica entre el desbordamiento de la actividad humana más allá de los límites rituales de un ritual simbólico hacia diversos grados de actividades rituales experienciales, tal como propone esta teoría de la espiral ritual, y el modelo de la propia experiencia religiosa como constituida por un "desbordamiento" entre subsistemas dentro del sistema nervioso humano. Los dos procesos, el sistema ritual sagrado y la experiencia religiosa humana, pueden resultar más una analogía directa entre los procesos semióticos y el comportamiento humano que una relación metafórica.

Esta tendencia de los seres humanos a buscar, en mayor o menor medida, el conocimiento experimental directo, la interpreto en términos semióticos y la veo como un proceso semiótico natural dentro de los seres humanos, tanto individual como colectivamente. Este proceso, a su vez, equilibrado con el proceso simbólico o representacional, es la base de cualquier sistema ritual. Para mí, los sistemas rituales son una estructuración institucional del proceso semiótico, un proceso que, por supuesto, siempre está en marcha en cualquier acto humano, pero que, en el caso de un sistema ritual y sus actos rituales internos, se basa en un tipo particular de experiencia y su serie de representaciones en varios grados de diferenciación

experiencial.

Espero haber presentado un argumento que al menos haga plausibles los principios básicos de la teoría de la espiral ritual: Desplazamiento experiencial de la experiencia religiosa, deriva simbólica y proliferación ritual. La teoría trata de explicar cómo surgen los sistemas rituales y su capacidad aparentemente infinita de engendrar actividad humana tanto a través de las artes representativas como de los esfuerzos experienciales. El Rocío, como revela esta investigación, hace ambas cosas: Ha generado una gran cantidad de literatura, música y especulación intelectual, y ha generado enormes cantidades de actividad humana como respuesta al mero acto de llevar a cabo el ritual.

Si proponemos provisionalmente que la espiral ritual es un modelo explicativo preciso para el ritual católico andalusí, y que el modelo puede ampliarse para dar cuenta de otros sistemas rituales basados en la universalidad de la experiencia religiosa y del ritual religioso, entonces podemos dar cuenta de cómo culturas enteras pueden convertirse fácilmente en culturas religiosas basadas no tanto en creencias compartidas, sino en una actividad ritual compartida a la manera de los sistemas rituales generados por la proliferación ritual. Las creencias generadas por estos sistemas entre una población pueden no ser siempre congruentes entre todos sus miembros, pero no obstante la identidad cultural se mantendrá unida a través de las prácticas rituales y la estética cultural compartida que generan. De ahí que podamos proponer que lo que conecta a las personas dentro de agrupaciones categóricas tan amplias como la cultura cristiana, la cultura musulmana, la cultura hindú, etc., y sus interminables subdivisiones, serán sus sistemas rituales subyacentes y superpuestos mucho más que cualquier superposición doctrinal o administrativa específica.

La teoría de la espiral ritual también proporciona al menos los cimientos de una metodología

con el que llevar a cabo un análisis de rituales y sistemas rituales basado en los principios de (a) la comparación de proporciones simbólicas relativas dentro de un sistema ritual, ya que reflejan grados relativos de desplazamiento experiencial de la experiencia religiosa (b) el grado relativo de falsificación de signos frente a la lectura de signos por parte de una congregación, (c) las implicaciones de la estratificación social frente a la *communitas* dentro de un ritual concreto, y (d) el concepto de defecto ritual, ya que refleja las relaciones S/O dentro de una estructura ritual concreta. Pero de especial interés para el etnomusicólogo, es la hipótesis de la congruencia semiótica ritual y musical, una idea que presentaré en la siguiente sección.

Sección 2: El principio de la congruencia entre música y ritual semiótico

En referencia a la teoría de un musilenguaje, propuesta por Steven Brown (2000, 271-298) en el capítulo anterior, aunque creo que es una especie de oxímoron utilizar la frase "sonido como significado emotivo" para referirse al modo efectivo de la música, no obstante encuentro útil el espectro que describe y pone de relieve, a través de la relación entre música y lenguaje, un análogo al espectro que he estado intentando revelar en el ritual a través de la dinámica mito/ritual. Si colocáramos un ritual en cada marcador a lo largo de su espectro entre "sonido como significado emotivo" y "sonido como significado referencial" (véase la Fig. 13-1), lo que tendríamos es un espectro paralelo desde el ritual como experiencia hasta el ritual como simbólico. El espectro revelaría un movimiento en los cambios del potencial semiótico como un

secuencia de cambios en la relación simbólica. Pero lo que Brown también revela es la ampliación de la brecha semiótica desde lo acústico y emotivo a lo referencial y simbólico.

Lo que es de especial interés es que debe haber una congruencia de funcionamiento a lo largo de todo el espectro; no de absolutos, como que no haya emotividad acústica en el lenguaje, ni simbolismo posible en la estructura sonora emotiva, sino que el grado de cada uno es lo que determina la función categórica. No hay una cosa o la otra, sino proporciones de relaciones simbólicas; una retrocede a medida que la otra avanza. Propongo que en cada etapa, para que haya una etapa reconocible, como en la diferencia entre "discurso elevado" y "leitmotiv", por ejemplo, la función relativa de las cualidades referenciales o experienciales de la música (o a la inversa, del lenguaje) debe ser congruente.

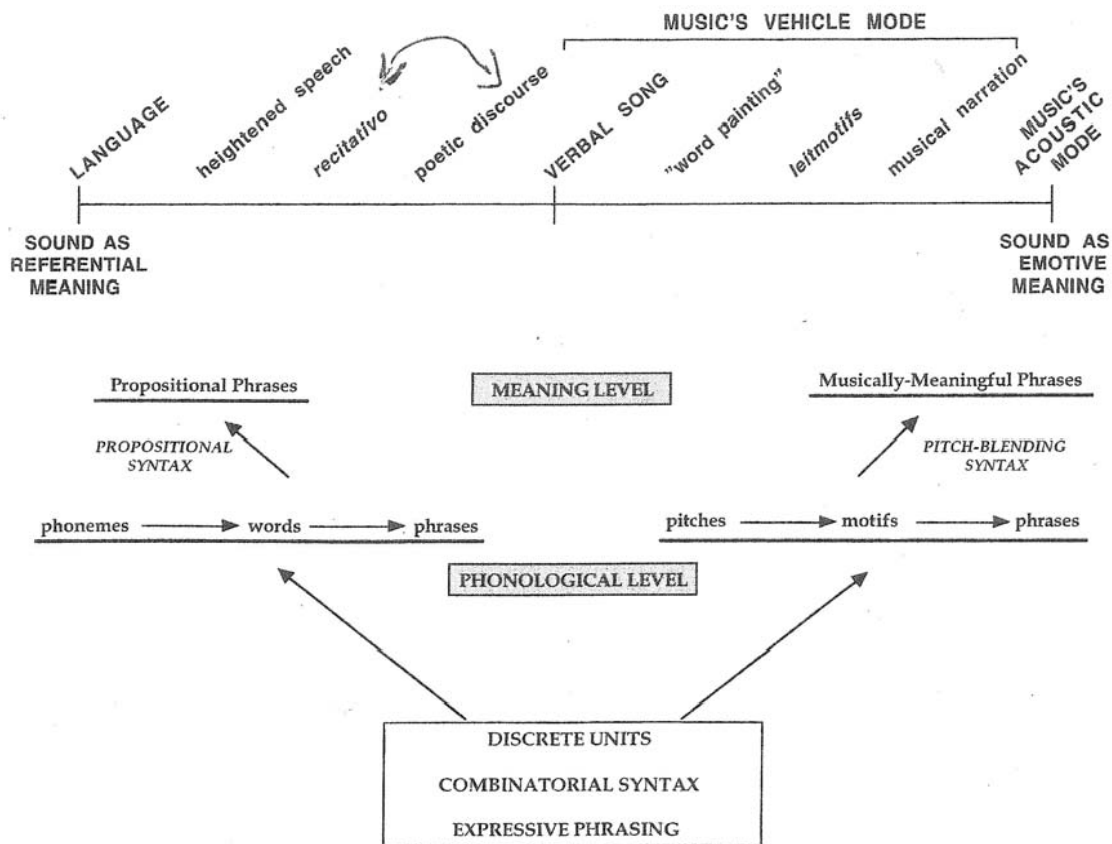


Figura 13-1 Diagrama de Steven Brown de su teoría del "musilenguaje" (Wallin, Merker y Brown 2000, 275)

En otras palabras, la música no puede funcionar como un recitativo en su relación referencia/emotivo y seguir considerándose un leitmotiv. En este último caso, la proporción *debe* ser diferente: no puede ser de otro modo. La proporción tiene que cambiar. Cuando esa proporción cambia, las estructuras musicales, de alguna manera, cambiarán con ella.

El grado de desplazamiento experiencial dentro de un ritual en relación con otros rituales del sistema crea una relación semiótica que, a su vez, determina su función semiótica relativa dentro del sistema ritual. Si un ritual funciona con una proporción altamente simbólica, la música de ese ritual también debe funcionar con

una proporción altamente simbólica si el ritual

es funcionar como ritual en absoluto. La música en la Misa, no puede funcionar en la misma relación semiótica que las funciones de las Sevillanas Rocieras dentro de una juerga en el Rocío. La función semiótica de la música, dentro de un ritual que emplea música, debe funcionar en la misma relación semiótica que el ritual está funcionando dentro del sistema ritual del que forma parte. Si la música se empleara en una función semiótica diferente, cambiaría la función del ritual. Si, por ejemplo, el canto extático (y, con él, la "danza" de empujones y gritos) y el incesante repiqueteo de campanas que caracteriza a la Salida se realizaran en la Misa, en las mismas secuencias de duración e intensidad, sencillamente no habría Misa. Podemos tener una Misa, o podemos tener una Salida, pero no podemos tener ambas al mismo tiempo y en el mismo lugar. El sonido estructurado de la Misa debe ser congruente con su fenomenología ritual estructurada, y lo mismo ocurre con la Salida. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el contenido simbólico. Como se explica en la Parte II, el contenido simbólico puede ir de lo simple a lo complejo y esotérico, pero por sí solo no determinará el potencial semiótico del ritual. La Salida dura 14 horas. La salamandra y la luna creciente bajo la imagen (descrita en el capítulo 3) están ahí todo el tiempo. Pero, al igual que el cambio de vestuario que ha sufrido la imagen a lo largo de los años (Apéndice B), estos símbolos tienen un efecto mínimo sobre el ritual en comparación con la actividad experiencial; actividad que, como se describe en el Capítulo 10, no tiene representación simbólica alguna (es decir, los "crujidos" descritos en el Capítulo 10). La actividad musical, incluso en el estado deconstruido que encontramos en la Salida, es esencial para el trabajo del ritual; porque *tiene que serlo*. Nosotros, es decir, yo y los demás participantes en la Salida, no podríamos haber cantado la Misa de Mozart en la Salida. No habría sido cuestión de si era o no

permitido, habría sido sencillamente *imposible*. No obstante, los grados de proporcionalidad (la relación simbólica) de la dinámica mito/ritual (en funcionamiento dentro de la función musical) son relativos; no hay valores absolutos. Sólo comparando un ritual con otro *dentro del mismo sistema* podemos llegar a un sentido de proporciones experienciales relativas.

Un término sencillo con el que denotar el grado de desplazamiento experiencial en un ritual en comparación con otros rituales del mismo sistema (la espiral ritual) es el término; proporción simbólica que ya he presentado en esta sección de este capítulo. Lo que el término significa en relación con la música y la congruencia ritual es que en la medida en que un ritual funciona más como un sistema de lenguaje en el que se refiere a objetos fuera de sí mismo, es su grado de relación simbólica. Del mismo modo, en la medida en que una actuación musical determinada funciona más como un lenguaje en el sentido de que también se refiere a objetos distintos de ella misma (en ambos casos, a un objeto ausente), también funciona con una elevada proporción simbólica. Lo que propongo con respecto a estos dos casos de relación simbólica, la interpretación musical y el ritual, es que siempre que un ritual tenga un componente musical, sea cual sea el grado de relación simbólica al que funcione el ritual (y esto es una cuestión de su función relativa con respecto a los demás rituales del sistema del que forma parte), la relación simbólica de la música dentro de ese ritual debe ser casi, si no exactamente, la misma que la del ritual. Esto es lo que yo llamo congruencia semiótica entre música y ritual.

Mientras que lo anterior es bastante obvio en las expresiones extremas, estas proporciones se vuelven más sutiles en las etapas rituales de nivel medio, en algún lugar entre lo altamente simbólico y lo altamente experiencial. En las procesiones

formales, la relación semiótica de las sevillanas rocieras funciona a un nivel ritual más restringido que el de las sevillanas rocieras.

lo hacemos en la juerga, pero mucho menos que en la Misa Rociera (Capítulos 7, 8 y 9). Pero también tenemos la función altamente simbólica del Tamborilero, cuya música sirve de heraldo para el paso del estandarte de la Virgen (Capítulo 4). En este momento no puedo proporcionar ningún tipo de fórmula matemática para expresar estas relaciones proporcionales, y ni siquiera sé si tal cosa es posible. Dejo el tema por el momento.

Mi primera hipótesis es la siguiente: La proporción funcional semiótica (proporción simbólica) de la música en un ritual debe ser congruente con la función semiótica del ritual dentro de su sistema ritual.

Mi segunda hipótesis es la siguiente: Si analizamos la función semiótica musical dentro de los rituales de un sistema y los comparamos, determinaremos las funciones semióticas relativas de esos rituales entre sí (su relación simbólica).

Mi tercera hipótesis es la siguiente: La función semiótica de la música dentro de un ritual musical indicará el grado en que la experiencia religiosa (como autorreferencialismo musical) ha sido desplazada dentro de ese ritual en relación con los demás rituales del sistema. El grado en que la música se refiera a algo fuera de sí misma, a un objeto ausente, será paralelo al grado en que el propio ritual se refiera a su objeto ausente: la realización o experiencia de la experiencia religiosa.

En resumen, la función simbólica del ritual en su conjunto será congruente con la relación simbólica de su componente musical. La relación entre los tres elementos básicos: música, emociones y ritual, debe mantenerse en una proporción simbólica congruente de ritual a ritual dentro de un sistema. Pero cuando la congruencia entre música y ritual es

aún más evidente es dentro de la morfología de un ritual. A medida que un ritual cambia en respuesta a esas fuerzas socioculturales que he resumido antes como constituyentes de su deriva simbólica, las proporciones simbólicas de los tres elementos, estructura ritual, estructura musical y contenido emocional/experiencial, deben cambiar proporcionalmente. Una vez más, estoy proponiendo, pero en este momento no puedo probar: que no puede ser de otra manera.

Los límites del análisis simbólico en relación con la música y el ritual

Un corolario de las hipótesis anteriores y que puede parecer muy contraintuitivo para las corrientes académicas actuales es éste: No es necesario analizar los símbolos de un ritual en absoluto, ni es eficaz. La presencia, o la no presencia, de cualquier símbolo o símbolos particulares dentro de un ritual no dice mucho al analista sobre el ritual, ni en un sentido ni en otro. Esto es cierto incluso para un ritual altamente simbólico. Los símbolos de un ritual simbólico siempre apuntan *fuera de* la estructura ritual. El analista debe recorrer el mismo camino que los practicantes del ritual y seguirlos fuera del ritual simbólico hasta los rituales experienciales, ya sea a la universidad (para buscar un significado más profundo), al monasterio (experiencia más profunda) o a la Salida (experiencia comunitaria más profunda). Ni el misterio de la Transubstanciación puede comprenderse plenamente, ni la experiencia de la Sagrada Comunión puede experimentarse únicamente yendo a Misa y escuchando el discurso o examinando los símbolos. Hay que buscar el objeto ausente fuera de las estructuras rituales, que es exactamente el sentido de un ritual simbólico; apunta a otra parte. A la inversa, para comprender la Salida, el analista *no debe salir de las estructuras rituales*, ya que eso le conducirá fuera del ritual y lejos

de su experiencia. No es que los símbolos de la

Misa no revelan nada sobre la Misa y el catolicismo, *lo* revelan *todo* sobre ambos. El problema es que ninguno de los dos se revela plenamente en la Misa; como símbolos apuntan a otra parte. Para entender la Misa, el analista debe ir a otra parte. Y a la inversa, para entender la Salida, el analista *no* debe *ir a* ninguna otra parte.

El concepto anterior tiene su paralelo en el componente musical de un ritual. Para comprender el elemento musical de la misa, su composición estructural y su función dentro de la misa, hay que buscar fuera de la música y en la coreografía subyacente de la misa y en sus limitaciones doctrinales. Pero para entender la música de la juerga, el analista no debe salir de la juerga; la música de la juerga y la juerga misma como ritual, son ambas el mismo fenómeno.

La espiral ritual y el estructuralismo biogenético

Al estructuralismo biogenético le he sugerido una adaptación básica y tres extensiones en mi formulación de la teoría de la espiral ritual. La adaptación que hice consistió en restar importancia al papel del estructuralismo lingüístico y, con él, al concepto de "penetración simbólica" (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 189-197). En su lugar introduciría los tres conceptos siguientes:

- (1) La forma musical interiorizada como práctica ritual (capítulos 5, 6 y 7).
- (2) Los conceptos de desplazamiento experiencial y proliferación ritual (capítulo 8, y capítulo 13, más arriba), y como resultado de esos dos
- (3) La proliferación de formas musicales y rituales musicales (capítulo 5) y, con ello, la proliferación de sus modos emocionales concomitantes (capítulos 5, 6 y 8).

Este último concepto puede englobarse dentro de lo que yo llamo *sintonización emocional*, un concepto basado en mis observaciones en Andalucía en general y en El Rocío en particular. La sintonización emocional, entendida como trabajo ritual que opera directamente sobre las emociones humanas, junto con el elemento constitutivo de la experiencia emocional caótica, añade otra dimensión a lo que sigue siendo el principio básico del estructuralismo biogenético: que el sistema nervioso humano puede ser "sintonizado", es decir, manipulado, e incluso en algunos grados significativos alterado permanentemente, a través del trabajo ritual (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

Sección 3: Sintonización emocional, proliferación emocional y la espiral ritual

La sintonía emocional y la procesión

La procesión musical, consistente en una única emoción focalizada, es en el ritual católico andaluz un hecho observable. Basta con participar en el recorrido para darse cuenta de que el cultivo de esta modalidad emocional es todo el propósito de la romería. Sin embargo, para comprender el esquema estructural general del sistema ritual en su conjunto, es necesario tener en cuenta las otras procesiones rituales de Andalucía, porque la comparación revela cómo las diferentes tradiciones procesionales rituales cultivan modos emocionales contrastantes. La sintonía del individuo con la procesión interior, su intención comunitaria interior (Capítulos 9 y 10) parece ser una consecuencia natural de las prácticas rituales en lo que respecta a la estructuración emocional. Aunque no utilicé ningún instrumento neurobiológico para recopilar datos (ni hubiera sido apropiado un enfoque de este tipo), sin embargo

hay un

Hay varios factores que se pueden señalar en apoyo del proceso de sintonización emocional. En primer lugar, están mis propias experiencias, tal y como las presenté en las tres viñetas del Preludio. En segundo lugar, está la mera duración de la peregrinación; el modo emocional único que se genera constantemente entre los practicantes crea una resonancia ritual (véase el capítulo 6). En tercer lugar, la pura intensidad de muchos momentos del Rocío es igualmente ineludible si se participa plenamente. Estas tres características: concentración, duración e intensidad, me atrevo a afirmar, hacen inevitable la sintonía emocional como suma total de resonancia estética y arrastre grupal por parte de cualquier individuo participante. Y lo que es más importante, su eficacia como proyecto comunitario es incontestable. Que la mayoría de la gente, la mayor parte del tiempo, se sintoniza emocionalmente con el modo emocional predominante "de Gloria" es observable y puede considerarse como la razón dominante para la realización continuada del ritual.

Sintonía emocional y estética corporal

Sin embargo, tal vez el argumento más sólido a favor de la sintonía emocional sea el que apunta a las manifestaciones observables en el comportamiento, lo que en Andalucía se denomina la "forma de ser" de un individuo (capítulo 6), o el "modo de ser", y lo que yo llamo estética encarnada. Ciertamente esto necesita más trabajo, y por el momento la idea tiene que ser avanzada tentativamente, pero los comportamientos rituales y musicales que han sido notados históricamente, y son todavía observables hasta el día de hoy, como la naturaleza "barroca" de la estética andaluza (como se presenta en los Capítulos 5, 6 y 10), tiene que ser visto, argumento, como un producto de estas prácticas musicales rituales en las que la

exteriorización emocional de las formas musicales interiorizadas es una característica tan prominente.

Además, la *communitas* inherente a estos rituales (Capítulos 2, 6 y 7), también sirve de vehículo para impartir la estética cultivada a todos los niveles del orden social (véase el Capítulo 6; la juerga como *communitas* musical). La afinación tiene lugar, tal y como observé, dentro de las dos estructuras rituales básicas de procesión y estación. La procesión, en particular, centra y cultiva un único modo emocional (como se ha argumentado a lo largo de la Parte I), y las formas musicales desempeñan un papel clave en ese proceso (Capítulos 5 y 6).

La forma musical andaluza

El papel y la naturaleza de la forma musical que en Andalucía se denomina "palo" (Capítulo 6) ha de considerarse, en conjunción con la procesión ritual, como otra realización clave a la que se ha llegado a través del trabajo de campo, especialmente en lo que se refiere a la sintonía emocional. Las características combinadas de la integridad formal del palo, su capacidad para ser un vehículo de gran expresión emocional, y la propia plasticidad de sus componentes estructurales en relación con su integridad formal, permite que el palo cambie en relación con la morfología ritual y emocional (Capítulos 5 y 6), y hace de la forma musical andaluza un poderoso componente ritual, así como un poderoso vehículo para la difusión y manifestación de la estética cultural en toda Andalucía (Capítulo 7).

Además, las dos prácticas de comportamiento: las estructuras musicales interiorizadas y su exteriorización como comportamiento musical (Capítulos 5 y 6), cuando se aplican a la formación estructurada comunitariamente que es la procesión ritual, y a su configuración estacionaria, la juerga (Capítulo 6), comprenden la base del ritual católico andaluz. Estos tres elementos, la forma musical, la procesión, la

juerga estacionaria,

y sus interrelaciones son observables en El Rocío. Juntos constituyen los elementos rituales clave de: estructura (o forma) ritual, estructura (o forma) musical y estructura (o forma, o modo) emocional. La exploración de estos tres elementos tal y como se manifiestan en El Rocío constituye la Parte I de esta disertación.

La sintonía emocional y la procesión caótica

El cuarto elemento es un fenómeno sumamente interesante: el elemento de lo caótico, elemento representado por la Salida (Capítulo 10, en la Parte II). La procesión caótica ha sido señalada históricamente (Capítulo 2), pero nunca explicada. Ningún observador que yo haya conocido ha llegado aún a una explicación para este curioso comportamiento ritual andalusí. Yo propongo provisionalmente una posible explicación que no sólo me parece plausible, sino que parece derivarse tanto del trabajo de Nils Wallin (presentado en el capítulo 12) como, en cierta medida, de los defensores de la neurofenomenología (presentados en el capítulo 11). Tal y como presenté el fenómeno en el capítulo 10, y de nuevo en el capítulo 13, el impulso hacia lo caótico es la culminación de lo que hasta ese momento había sido un cultivo constante del modo emocional único; el de "de Gloria" (definido en el capítulo 8).

Propongo que la procesión caótica tiene tres características básicas que son altamente sugestivas de su eficacia potencial dentro del sistema ritual en su conjunto, y que también pueden sugerir que es un elemento crítico dentro del proceso de sintonización emocional.

La primera característica es que la experiencia caótica reintegra el cultivo de emociones estructuradas específicas en una indiferenciación generalizada

experiencia emocional que puede considerarse una "antiestructura" emocional (tomando prestado un término de Victor Turner). Al llevar al extremo cualquier modalidad emocional predominante, la emoción concreta se funde con sus emociones opuestas y con cualquier otra emoción que pueda surgir en ese estado intensificado de amplificación emocional (Capítulo 10). En este momento no puedo decir si una emoción en particular, después de intensificarse más allá de un cierto punto, converge con todas las demás emociones, o si todas las emociones surgen cuando una sola emoción se intensifica más allá de un umbral en particular. En cualquier caso, lo importante es que, dentro de la procesión caótica, la emoción estructurada cultivada comienza a desestructurarse en algo plástico e indefinible.

De este modo, se produce una segunda característica, la proliferación emocional, paralela a la proliferación ritual (en la que los rituales se separan de un ritual central para cultivar niveles más profundos de experiencia; véase el capítulo 13). Cada emoción cultivada cambia, aunque sea ligeramente, con cada actuación ritual, de modo que cualquier categorización cognitiva posterior siempre irá por detrás de las experiencias reales. De este modo, surgen nuevas emociones o, al menos, variaciones continuas de una emoción concreta y, con esas variaciones, surgen nuevos "modos de ser" o "modos emocionales" como estética encarnada.

La tercera característica se revela cuando consideramos la experiencia de la procesión caótica culminante como una variación dentro del continuo de experiencias religiosas, una que, por su propia naturaleza, es tanto una experiencia comunitaria como individual (capítulo 10). Considero la procesión caótica como una variación de la experiencia religiosa desde dos puntos de vista. El primero es histórico. El coro procesional extático que culmina en un acto histórico/caótico está bien documentado

como

formando parte de las prácticas religiosas de varias religiones, entre las más conocidas se encuentran los rituales de Dioniso de Oriente Medio y la Grecia clásica (Otto 1996) y los de Shiva que aún se practican en la India actual (Daniélou 1992). La procesión caótica, cuando se ve como un medio hacia la intensificación, expansión y proliferación emocional, sugiere un poderoso papel por parte del elemento caótico en el fomento del desarrollo de la conciencia humana, cuando se considera que la conciencia humana consiste en la suma de las muchas modalidades emocionales o "modos de ser". La idea es especialmente provocativa cuando se tienen en cuenta las teorías de la relación potencial entre la conciencia central y las emociones (Damasio 1999, 134-143) y en conjunción con las teorías de Nils Wallin sobre el repertorio emocional ampliado, la autoconciencia y la capacidad cerebral (Wallin 1991, ii-vii, 129, 482-485). Además, el trabajo de otros neurobiólogos como Robert Zatorre sugiere que la música, al igual que la emoción, penetra en niveles mucho más profundos del cerebro que el lenguaje, mientras que el trabajo de Laughlin, d'Aquili, et al., afirma que las experiencias religiosas, y ciertas técnicas rituales, pueden provocar cambios permanentes en el sistema nervioso, cambios a los que Laughlin se refiere como "afinar el sistema nervioso" (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

Dentro de ese sistema ritual, la presencia de la procesión caótica sugiere un elemento crítico dentro del proceso ritual que he descrito como sintonización emocional y que, dentro de ese proceso, la experiencia caótica funciona como una variedad de la experiencia religiosa que puede contribuir a una expansión de las categorías emocionales. El potencial para ampliar las categorías emocionales constituye un potencial para modificar el sistema nervioso, incluso si esas

modificaciones consisten sólo en leves...

cambios graduales. Esos cambios, por pequeños que sean, con el tiempo pueden contribuir a profundizar en la autoconciencia individual, o "conocimiento del yo". Este conocimiento puede observarse en la estética encarnada de los practicantes de rituales, como demuestra la cultura andaluza en general.

Sin embargo, aunque la procesión caótica es sin duda la expresión más dramática de las variaciones de la experiencia religiosa en el ritual andaluz, las pequeñas experiencias cumbre asociadas con el *Duende* flamenco, o la *Devoción* de las romerías (ambas constatadas por el extenso trabajo de campo de los autores en Andalucía), y las manifestaciones experienciales de los "pelos de punta", la "piel de gallina" o los "orgasmos cutáneos" (término de Judith Becker para fenómenos similares en Indonesia y otros lugares [2004, 63]), constituyen momentos de resonancia estética que son sucesos comunes en la cultura musical andaluza (Capítulo 6). Esos momentos experienciales extremos caracterizados por culminaciones rituales caóticas como la de la Salida en El Rocío, no son, sin embargo, experiencias categóricamente diferentes de las experiencias musicales cotidianas comunes en la cultura andaluza. Esas convergencias caóticas de las emociones en escalofrantes y espeluznantes cargas emocionales son sólo extremos en grado de experiencias que en grados menores de intensidad son bastante comunes. Lo que estoy afirmando aquí es que esos momentos de resonancia estética que pueden experimentarse en las juergas del Rocío (e incluir las juergas flamencas seculares fuera del Rocío) no son categóricamente diferentes de las experiencias más extremas de las procesiones caóticas. Estoy sugiriendo que, como sistema total de sintonización emocional, existe una transición sin fisuras de lo sagrado a lo secular en términos de estética encarnada que poco tiene que ver con posturas políticas,

ideológicas o doctrinales, sino que procede

principalmente del lecho ritual cultural. (Considérese mi argumento, presentado en los Capítulos 5, 6 y 7, de que el flamenco y otras tradiciones "folclóricas" de Andalucía también están fuertemente invertidos en el sistema ritual e incluso pueden ser productos del sistema ritual). La estética encarnada andaluza es el resultado de un sistema de sintonía emocional en continua evolución que se manifiesta como cultura popular. Las sevillanas rocieras, tratadas ampliamente en los capítulos 5, 6 y 7, son sólo un ejemplo de ello. Los andaluces utilizan el término "formalidad" (tratado en los capítulos 6 y 10) para resumir lo que es su estado de normas de comportamiento, normas que en un momento histórico concreto se manifiestan a través de la estética encarnada de su cultura popular.

Sección 4: La morfología del modo musical y la emoción focalizada de la procesión ritual consideradas en relación con la biomusicología

Una posible relación entre la forma musical y la teoría de la conciencia emergente de Wallin

Como comenté en el capítulo 12, Wallin y otros biomusicólogos han relacionado la conciencia emergente en los primeros humanos con la formación de un flujo tonal que habría servido como vehículo a través del cual enfocar el contenido emocional. Esta teoría arraiga la conciencia emergente a la producción musical como originada en lo más profundo de las estructuras biológicas del sistema nervioso humano (Wallin, Falk, Merker, Jerison, Todd, en Wallin, Merker y Brown 2000). Si este planteamiento teórico resulta válido, entonces proporciona una base biológica y evolutiva para que la forma musical haya surgido como posible consecuencia de la conciencia emergente a lo largo del tiempo concomitantemente con una mayor

concentración emocional, que a su vez podría haber catalizado más

diferenciación de las emociones. El proceso inicial, una vez puesto en marcha, conduciría a una mayor diferenciación, a un mayor aumento de los grados de enfoque emocional/intelectual, y así sucesivamente, en una espiral autoperpetua continua de proliferación emocional y conciencia emergente. La forma musical, o su prototipo como vocalización, habría evolucionado simultáneamente con la evolución emocional y la intensificación de las emociones; el repertorio de formas sonoras se expande con el repertorio emocional como vehículos de voluntad focalizada, y con ellas, según Wallin, evoluciona potencialmente una expansión de la capacidad cerebral (Wallin 1991, 129, 483-485).

La procesión y la estación en un marco evolutivo

La procesión puede verse como el heredero ritual de una serie de impulsos etológicos para moverse y emitir sonidos en formación comunal; ya se trate de marcaje territorial mediante gestos y sonidos (Ujhelyi 2000), exhibiciones y llamadas de apareamiento (Merker 2000; Miller 2000), formaciones y llamadas de caza (Kunej y Turk 2000), etc.

Las raíces etológicas de la procesión son muchas. En la organización animal de las actividades sonoras y comunales, la congruencia de los elementos de creación sonora e intención no es una opción: la conciencia como modo de ser es la consecuencia del propio acto. Las procesiones humanas de hoy en día, como lo demuestra la práctica actual y la historia de El Rocío, muestran una congruencia análoga a su posible herencia etológica, excepto que muestran una gama más amplia de diseño y elección consciente, y con el tiempo han desarrollado un repertorio mucho más amplio; un repertorio que, como sugiere este trabajo, está todavía en continua evolución

(Capítulo 5). Pero lo que opera dentro de la procesión, la emoción focalizada, no puede separarse de su organización.

componente sonoro. Yo diría que lo que hoy llamamos canción, himno, o incluso canto fúnebre, pudo tener su origen en una forma musical específica y en su práctica ritual procesional (o estacionaria). Consideremos también el verbo marchar, o *marcar*, como en marcar territorio, que se presentó en el capítulo 2 en relación con la peregrinación procesional y el camino. Lo interesante es que si las procesiones del Rocío cultivaban una emoción de glorificación, también marcaban territorio a lo largo del camino, cruzaban fronteras y, finalmente, llevaban hasta el límite incluso la emoción definitoria de la procesión en la Salida (capítulo 10).

De forma similar, el cultivo emocional que era un elemento esencial en las paradas estacionarias a lo largo del camino, las juergas (presentadas en el Capítulo 6), eran también rituales musicales en el campamento, alrededor de una hoguera, y finalmente un altar, el Simpecado. La progresión de la juerga, la hoguera, el hogar y el altar, en relación con el ritual musical, también puede considerarse dentro de un marco evolutivo (véase Frits Staal *Rules Without Meaning* 1989, para un estudio en profundidad de los rituales védicos del "Altar de Fuego" y su relación con los mantras y su tesis de que son los más antiguos de los rituales védicos).

Vemos que la procesión, como emoción única y focalizada, y la estación, como lugar potencial de una serie, o incluso de una "procesión" de varias emociones, están íntimamente ligadas no sólo en su evidente alteración de una a otra a lo largo del peregrinaje, sino también en su mutua dependencia de un elemento invisible, pero esencial: la forma musical.

La forma y la morfología musicales como creadoras de proliferación emocional y, posiblemente, como único componente esencial de un sistema ritual.

La morfología de la forma musical, especialmente dentro del marco de la procesión ritual y la estación, como se evidencia en El Rocío, y se trata en profundidad en el Capítulo 5, podría verse como una continuación de, o un componente co-evolutivo de, la morfología de los estados conscientes enraizados en adaptaciones evolutivas y comportamientos etológicos que es teorizada por Wallin, Merker, Falk, y otros dentro del campo de la biomusicología (Wallin, Merker, y Brown 2000). Además, la forma vocal musical podría constituir la base de lo que en el ritual musical, se convierte en la congruencia ritual, musical y emocional que he presentado a lo largo de este trabajo. La interiorización y exteriorización a través de la interpretación de la *propia forma musical* constituye una práctica ritual que obvia la necesidad de un medio intermedio entre el cuerpo y el ritual. La interpretación de la forma musical *es* el ritual. Tampoco requiere nada más que el cuerpo: ni herramientas, ni imágenes, ni símbolos artificiales. La forma musical, cuando se considera a la luz del trabajo de Nils Wallin y otros investigadores en biomusicología, puede verse como parte del proceso que formularía una voluntad estructurada para crear el ritual en primer lugar, es decir; una disposición emocional hacia una mayor intensificación emocional. La forma musical perpetúa su propio nacimiento; cuanto más se interpreta, más genera un enfoque y una estructura emocionales. Esas estructuras emocionales pueden conllevar una autorreflexividad que, a su vez, podría obligar a seguir practicando la música, y así sucesivamente, y podría concebirse que se pusiera en marcha una espiral ritual musical. Ciertamente, se trata de una noción hipotética, pero en la práctica podemos ver la circularidad de la intensificación

emocional a través de la externalización de formas musicales interiorizadas que conducen a una mayor interiorización, más

exteriorización, mayor intensificación emocional y posterior morfología de las formas musicales y las prácticas rituales observables a través de las interpretaciones musicales y su estética encarnada, como las que se presentan en los capítulos 5, 6, 7 y 10. Consideramos que esta relación evolutiva entre el origen musical y los estados emocionales que operan en El Rocío es un proceso ritual natural. Vemos esta relación evolutiva entre la música y los estados emocionales que operan en El Rocío como un proceso ritual natural. La morfología es en sí misma una forma de expansión o proliferación emocional que conduce a una intensificación de la autoconciencia individual a través de la consiguiente estética encarnada. La relación teórica entre la conciencia emergente y el flujo tonal emocionalmente enfocado formula un prototipo etológico para los tres elementos en relación dentro de los rituales actuales, como se evidencia en El Rocío: forma ritual, forma musical y forma emocional (o modo). La forma musical, por tanto, como ya se ha mencionado anteriormente, puede resultar ser la primera forma real en la que se relacionan los rituales.

ritual humano, o proto-ritual que tiende un puente entre las teorías de Wallin sobre el flujo tonal y la conciencia emergente, y los rituales plenamente institucionalizados, plenamente conscientes, de procesión y estación. Creo, pues, que no es demasiado especulativo reiterar la sugerencia de que un sistema ritual compuesto enteramente, o casi enteramente, de formas musicales podría haber sido el primer sistema ritual que evolucionó.

Etnomusicología, la experiencia religiosa como sintonía emocional y biomusicología

La plausibilidad teórica de que la conciencia humana sea en gran medida un

producto de la diferenciación de las formas musicales como componente coevolutivo concomitante a una diferenciación de los modos emocionales, ambos cultivados como prácticas rituales, contribuye en gran medida a explicar los posibles orígenes de la inmensa proliferación de rituales musicales que se encuentran en todo el mundo. Además, la vinculación de

El hecho de que la conciencia sea en sí misma un producto de una proliferación ritual de "modos" emocionales que coevolucionan con los tres elementos del ritual musical: la forma musical, el modo emocional y la forma ritual, tiene importantes implicaciones para el papel que sigue desempeñando la etnomusicología como ciencia social y antropológica.

Posibles usos del modelo teórico del ritual en espiral sobre el terreno

El modelo de espiral ritual proporciona un medio de orientación a los investigadores sobre el terreno en su intento de sortear el laberinto de rituales que a menudo constituye un sistema ritual religioso. La lista que sigue presenta lo que creo que son actualmente los usos prácticos clave de la teoría para el investigador sobre el terreno.

- (1) Al ser consciente del espectro de rituales dentro de la espiral, el investigador sabe que debe comparar los rituales dentro del propio sistema para seleccionar aquellos en los que decidirá centrarse y que, a su vez, se ajustarán mejor a sus objetivos. En este sentido, la espiral ritual promueve una comparación ritual intrasistémica en lugar de una comparación transcultural.
- (2) Si el investigador elige un ritual experiencial, debe esperar que la doctrina y el dogma desempeñen un papel correspondientemente menor. En ese sentido, el investigador no debe sorprenderse de presenciar actos que puedan parecer contradictorios con las doctrinas o dogmas que se profesaban en el ritual central. No se trata de si los actos son o no contradicciones deliberadas, sino más bien de que esas actividades rituales bien podrían ser la fuente de esos

dogmas, para empezar, y de hecho es desde dentro de ellas desde donde los
símbolos y dogmas podrían ser

porque los rituales dan lugar a los símbolos y mitos, y no al revés.

- (3) Parece inevitable que cuanto más experiencial es el ritual, más prevalece la *communitas*. Contrastar el nivel y el compromiso con una *communitas* puede resultar un marcador importante en cuanto al tipo de ritual con el que se está tratando. Los símbolos de los rituales vivenciales de *communitas* no proporcionarán marcadores fiables de las intenciones o experiencias de los intérpretes del ritual, y menos aún del discurso social predominante. Lo que los rituales experienciales revelarán al investigador son los lugares en los que mejor puede explorarse la estética cultural plasmada en el comportamiento. Esto es así porque estos rituales son la fuente cultural de esos comportamientos. Se revelarán los comportamientos sociales, más que el discurso social. Cuanto más "religiosa" o ritualmente integrada esté la sociedad, más coherentes serán los comportamientos a pesar de las contradicciones y ambigüedades que inevitablemente serán una propiedad del discurso social.
- (4) Un sociólogo podrá obtener mucha más información útil de los rituales simbólicos, especialmente del ritual central (si sólo hay uno), si la estructura social y las relaciones sociales son el objeto de estudio. Sin embargo, las observaciones tomadas del ritual simbólico no deben examinarse de forma aislada. Deben tenerse en cuenta algunos conocimientos de los rituales vivenciales a través de la observación participativa, del mismo modo que la investigación de un ritual vivencial debe tener en cuenta los símbolos y dogmas presentados

en el extremo simbólico de la espiral. Si las disparidades son demasiado grandes, puede ser inminente algún tipo de conflicto social.

- (5) Un neurobiólogo podrá interpretar los datos con mayor precisión, independientemente del tipo de ritual que elija, si es consciente de la diferencia de proporciones simbólicas entre los distintos rituales. Los rituales experienciales (menor proporción simbólica) deberían reflejarse en una actividad cerebral que comprometería capas más profundas del cerebro, mientras que los rituales simbólicos (mayor proporción simbólica) deberían revelar una actividad más limitada a las capas más nuevas y superficiales del cerebro: es la diferencia entre el procesamiento musical (cuando se procesa más como *música*) y el procesamiento del lenguaje (o el procesamiento musical cuando funciona más simbólicamente). Los resultados obtenidos de una comparación de los rituales intrasistema en todo el espectro dentro de la espiral deberían proporcionar la información neurológica más valiosa. Deberían revelar diferencias según qué partes del cerebro se activan más intensamente en función del lugar de la espiral en el que se manifieste el ritual.
- (6) Si el estudio pretende centrarse en la experiencia religiosa en sí, lo más probable es que el investigador tenga que fijarse en los rituales realizados en los márgenes sociales, pero no necesariamente en los geográficos. Sin embargo, cuanto más profundamente se cultiven estas experiencias religiosas, más probabilidades habrá de que se encuentren, de hecho, tanto en los márgenes sociales como en los geológicos.
- (7) Comprender la forma musical y su potencial morfológico será de gran

ayuda para el etnomusicólogo que estudie el ritual musical, especialmente si existe una relación con la cultura popular. Comprender que las canciones fijas, o

piezas musicales, interpretadas en momentos y durante periodos preestablecidos, y sus correspondientes estructuras rituales paralelas preestablecidas, indicarían claramente la existencia de un ritual simbólico, por muy "extática" que pudiera parecer la interpretación. Canciones fijas y piezas musicales fijas pueden ser lo que emerja en la estructura social, pero con toda probabilidad, es la forma musical la que prevalecerá dentro de los rituales experienciales. La razón es sencilla: no se puede predecir cuándo se producirá un efecto. La música de un ritual musical debe ser abierta y adaptable al desarrollo de la situación. Asimismo, la música debe ser lo suficientemente plástica como para absorber los cambios, especialmente, como he argumentado, los cambios del tercer elemento ritual clave: la morfología emocional. La morfología emocional exige morfología musical y el resultado es una nueva música. Esa nueva música se convierte en música popular e introduce una nueva estética en la estructura social.

Espero que estas aplicaciones resulten de hecho útiles al investigador de campo. Si es así, estoy seguro de que habrá cambios y adiciones, que también espero que así sea.

Notas finales

¹ En el *American Heritage College Dictionary*, la palabra "etología" se define de dos maneras: (a) su definición comúnmente entendida como el estudio del comportamiento animal, y (b) relacionada con el estudio del ethos (carácter) humano y su formación. De este modo, el término tiende un puente entre la consideración de lo que es fundamentalmente humano, ya sea en un individuo o en un grupo, y lo que también es fundamentalmente animal en términos de orígenes conductuales. Un término alternativo para el campo de la biomusicología es "musicología evolutiva" (Wallin 2000, 3), y *The Origins of Music* (Wallin 2000) presenta una serie de comportamientos animales que son comparables, o al menos sugieren estar relacionados, con los comportamientos musicales humanos. En este sentido, empleo el término "raíces etológicas" en relación con la procesión ritual humana.

² Para las ocasiones en que han surgido ambos tipos de conflictos en relación con El Rocío, véase Ap. A, "1932" y "1956".

³ "Exteriorización emocional" no es un término técnico que se encuentre en la literatura antropológica. Los andaluces utilizan el término para referirse a su tendencia a la expresión altamente emocional en sus interpretaciones musicales, prácticas artísticas y rituales, pero no necesariamente en su comportamiento cotidiano. Allen Josephs, en *The White Walls of Spain* (1983) dedica un gran análisis al rasgo cultural de los andaluces de, como él dice, "interpretarse a sí mismos" (P. 73).

⁴ Cuando presenté mi vídeo *Semana Santa en Granada: Imágenes disonantes en las estructuras de la pasión*, para la Sociedad de Etnomusicología en 2003, varias personas se me acercaron después y me comentaron que ellos también habían presenciado sucesos similares. Describieron sucesos que al principio creían que eran momentos de auténtico pánico y pandemónium, pero que en retrospectiva, como me había dado cuenta tras repetidas exposiciones, eran en realidad actuaciones. Fueron *representados* pero no *dirigidos* por ningún guión oficial.

⁵ No pretendo entrar en una discusión infructuosa sobre una posible corriente subterránea entre el marianismo y un culto a la diosa mediterránea precristiana. Está claro que, independientemente de las reinterpretaciones que se hagan de los símbolos y contenidos mitológicos, los practicantes actuales son ferozmente católicos y realizan rituales católicos, aunque a menudo hayan absorbido elementos de tradiciones anteriores. La noción popular actual de atribuir a las prácticas marianas una especie de "retorno de la Diosa" no es más que otro ejemplo de cómo las representaciones mitológicas de un ritual pueden ser más engañosas que reveladoras cuando su interpretación se hace desde fuera de la actividad ritual.

⁶ Estas relaciones también llevan a reconsiderar la supuesta relación entre la llamada métrica poética, como el "pie" poético, y el verso poético. Es muy posible que el ritmo del verso derivara de los ritmos de danza y de las múltiples formas de "marcar" el tiempo y el espacio.

⁷ Se podría argumentar que éste sería el caso de cualquier ritual, pero a lo largo de este trabajo rebatiré que éste no es precisamente el caso de los rituales más complejos que denomino ritual "simbólico". La Misa, por ejemplo, tiene una serie de modalidades por las que transita, desde la penitencial hasta la de /glorificación

⁸ En el momento de escribir estas líneas, me han informado de que la Hermandad iba a elegir un nuevo Hermano Mayor en octubre de 2006.

⁹ Cabe destacar que en esta zona se crió el famoso caballo andaluz (Muñoz 2004).

¹⁰ Aunque no llevé a cabo una investigación formal sobre la representatividad de los miembros de la Hermandad, mi profunda implicación a lo largo de los últimos años confirma lo que era evidente desde el primer Rocío: hay miembros extremadamente ricos y miembros con recursos económicos muy limitados. No obstante, no se muestra ninguna deferencia hacia nadie en función de su estatus social, y los cargos de la Hermandad, si acaso, representaban a la parte media y baja del espectro más que a la alta.

¹¹ No es necesario citar páginas concretas, ya que toda la obra trata en ambos casos de la historia de las "Transladas" procesionales de la Virgen.

¹² Que el flamenco evolucionó por el mismo camino -empezando por las reuniones familiares, juergas, bodas, bautizos, etc., hasta llegar al escenario profesional- es indiscutible, y no hace falta citar ninguna referencia en particular, ya que todos los estudiosos de la historia del flamenco (por no hablar de todos los que lo interpretan) se han limitado a afirmar lo obvio. La única cuestión es dónde, cómo y cuándo surgió el flamenco profesional. Esta cuestión es objeto de un acalorado debate, pero excede con mucho los límites de esta disertación. Sin embargo, la posible relación íntima entre el flamenco y el sistema ritual andaluz puede considerarse en cierto modo paralela a la de las Sevillanas Rocieras y el Coro Rocieros. Pero ésta no es, por el momento, una opinión aceptada por ningún consenso mayoritario. Sólo Arrebola (1988; 1995) y Steingress (1994) han presentado argumentos sustanciales a favor de las raíces religiosas del flamenco, y Pohren sólo hace una vaga sugerencia de que quizá la religión gitana tuvo mucho que ver con su contribución (la de los gitanos) al flamenco (Pohren 1999, 39-40),

¹³ En conversaciones con el etnomusicólogo y orientalista Dr. J. Pacholczyk, supe que en las celebraciones del norte de África islámico las mujeres solían estar separadas de los hombres. Como él había descubierto, las celebraciones de las mujeres eran mucho más festivas y vivenciales que las presentaciones musicales más oficiales a las que se asistía.

por los hombres. Las celebraciones masculinas contenían mucho más de la dicotomía intérprete/público que las celebraciones femeninas. Los hombres escuchaban la larga cadena de canciones que constituyen las naubas tradicionales, mientras que las mujeres hacían su propia música entre ellas sin recurrir a músicos profesionales. En una analogía flamenca, los hombres asistían *al tablao*, mientras que las mujeres creaban la *juerga*. Pero lo anterior, aunque de apariencia aparentemente oriental, tuvo lugar en algún lugar de la actual Huelva, en Andalucía (España), no en el norte de África islámico ni en ningún otro lugar cercano a Oriente. Refleja, a un nivel mucho más íntimo y apartado, la segregación sexual que parece prevalecer en las tradiciones de muchos rituales públicos en toda España, como las procesiones de la Jota y el Fandango, pero que tienen sus raíces tanto en Europa Occidental como potencialmente en Oriente. ¿Podrían tanto las prácticas islámicas como las católicas revelar elementos de una tradición anterior a ambas?

¹⁴ La "comunidad tamborilera" está formada por un círculo informal autoorganizado de aficionados y profesionales. No existe ningún organismo oficial. Mi información procede de diversas páginas web, como las de Juanma Sánchez, y de correspondencia privada a través del correo electrónico con varios Tamborileros. La categoría de "sin fin" para muchas de las melodías Tamborilero es una categoría generalmente aceptada.

¹⁵ Las "Cantigas de Santa María" son una colección de canciones dedicadas a la Virgen María del siglo XIII, recopiladas por el rey Alfonso Sabio. Hay tres colecciones, la mayor con más de 400 entradas, y van acompañadas de hermosas ilustraciones en miniatura a todo color.

¹⁶ "Nota sobre el texto electrónico: este texto [de Renaissance Editions](http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html) fue transcrito por R.S. Bear, en julio de 2000, a partir de la reimpresión de Bodley Head de 1923. El texto original es el de la Bodleian Library, Art. 4º . L. 62; se han mantenido las correcciones de erratas realizadas por G. B. Harrison en 1923. Cualquier error que se haya deslizado es culpa del editor actual. El texto es de dominio público. El contenido exclusivo de esta presentación es copyright © 2000 de la Universidad de Oregón. Sólo para usos educativos y sin ánimo de lucro. Envíe sus comentarios y correcciones al editor". <http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html>

¹⁷ Esto es realmente curioso si tenemos en cuenta que el cazador/pastor de la leyenda del Rocío ha sido reconocido, incluso por la Hermandad de Almonte, como natural de Villamanrique, si es que no era almonteño. En realidad, no se trata de una disputa, sino más bien de un testimonio de la estrecha relación que existe entre las dos localidades en relación con El Rocío. Villamanrique es parada obligada de todas las Hermandades (ver miércoles en agenda) y es la Hermandad más antigua, sólo superada por la propia Almonte. Si se tiene en cuenta que el conjunto de las leyendas de las estatuas recibe el nombre de "Ciclo del Pastor", debido al papel central que desempeña el personaje del pastor como descubridor de las imágenes; al hecho de que el Tamborilero está estrechamente vinculado a los pastores; a que su flauta es la flauta pastoril de tres agujeros; y a que tradicionalmente ha encabezado todas las procesiones religiosas, entonces las relaciones se vuelven definitivamente intrigantes.

Además, la relación entre los límites de todo tipo, las procesiones y el Rocío es un tema recurrente y constante. Nótese que la propia historia del Rocío comienza con la resolución de un litigio entre Huelva y Sevilla (Apéndice A). Siempre me ha parecido desconcertante que el Rocío esté en Huelva y que la música de Sevilla domine la romería.

¹⁸ Cabe destacar que el título de la obra de Molina (que coescribió el libro con el famoso cantaor Antonio Mairena), lo tituló: *Mundo y Formas del Cante flamenco*" (cursiva mía).

¹⁹ La ciudad de Sevilla (Sevilla) es una ciudad muy importante en Andalucía, entre otras cosas por su importancia musical (Molina 1963, 36-40). El barrio de Triana ("Tres Anos"), tema de muchas de las sevillanas rocieras, está situado al otro lado del río Guadalquivir, frente a Sevilla. Su proximidad al Rocío (mapa , Apéndice B) ha desempeñado un papel importante en la historia del Rocío desde el principio, como puede verse en la cronología del Apéndice A.

²⁰ Los escritores españoles con los que me he cruzado no hacen distinción entre unos Fandanguillos cualquiera y unos Fandanguillos procesionales. La razón es que cada pueblo de Andalucía tiene sus propios Fandanguillos y sus propias procesiones donde se cantan. Aquellos Fandanguillos que no son procesionales no se consideran un género aparte. Tuve que revisar el material para darme cuenta de que la mayoría de los Fandanguillos eran, de hecho, procesionales. Pero lo más importante es que los procesionales no sólo son los más antiguos, sino que son con diferencia los más importantes. Por ejemplo, cada vez que Merchante se refiere a un fandanguillo típico de un pueblo determinado, casi todos los ejemplos son, de hecho, canciones procesionales.

²¹ Esto me sugiere, además, que aunque los españoles pueden ahora, más o menos, marchar/bailar con la misma forma musical básica, no lo hacen con la misma melodía. Como cualquiera que esté familiarizado con este país se dará cuenta, mantener y cantar sus propias canciones no es un asunto menor. Es muy revelador el dicho que repiten a menudo los españoles: "Estados Unidos es una nación compuesta de muchos estados, pero España es un estado compuesto de muchas naciones".

²² Simplifico la confusión en aras de esta disertación denominando a los fandangos rítmicos que relaciono con los fandangos procesionales como los Fandanguillos, y a esta última variedad más personal como los Fandangos. Sin embargo, en la provincia de Huelva, al no existir distinción entre ambos, a la hora de tener que hacer una diversas fuentes darán definiciones contradictorias. De hecho Merchante los define al revés de como yo los estoy definiendo (1999, 16). Sin embargo, una vez fuera de Huelva, las definiciones se vuelven más estables porque entre los flamencos, todos los autores llaman Fandangos Grande a la variación que cantan ellos, y relegan a Fandanguillos al que consideran "folclórico", que es el que estoy relacionando directamente con la procesión.

²³ Aunque Merchante y otros afirman que el *Tarantos* es una variedad de los fandangos, estoy convencido, por varias razones, de que no lo es. En primer lugar, no hay similitud en la característica clave: el contorno melódico. Segundo, el papel de la guitarra en el establecimiento de la tonalidad es demasiado central. En tercer lugar, los *Tarantos* se pueden considerar mucho mejor como derivados de la *Tarantella* italiana en primer lugar e influidos por el estilo de canto de los Fandangos Grandes sólo en segundo lugar. Este argumento, sin embargo, no entra dentro de los límites de esta disertación y habrá que esperar a que se desarrolle en otro lugar.

²⁴ Utilizo aquí el término "sintonización" dentro del modelo neurobiológico de la neurofenomenología de Laughlin, McManus y d'Aquili, tal y como se define en el tutorial en línea de Laughlin: www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm. Aunque los autores se ocupan principalmente de prácticas rituales formalizadas y de su capacidad para "sintonizar" el sistema nervioso dentro de ciertos parámetros, yo considero que la juerga funciona en gran medida como un ritual, dentro del ritual general de las romerías andaluzas (de nuevo, El Rocío es sólo una de las muchas romerías). La juerga también puede verse como un comportamiento formal ritualizado dentro de la sociedad andaluza en general, con su jerarquía entendida de valores y protocolo. Tanto si tiene lugar en la calle de un pueblo como en un escenario, la estética del comportamiento de la juerga está bien definida y es bien comprendida por los participantes. Y lo que es más importante, sus efectos -la creación de una estética comunitaria que luego se plasma en el comportamiento- siguen de cerca el modelo que Laughlin, McManus y d'Aquili presentan como potencial y objetivo del ritual.

²⁶ Este poema fue enviado anónimamente a Rocío.com por un rociero. El sentimiento expresado es común entre los rocieros y se encuentra en varias canciones. He elegido este poema como ejemplo precisamente porque nunca ha aparecido en una grabación de ningún cantante conocido.

²⁷ Un ejemplo de ello son los archivos y publicaciones de las Hermandades. Los miembros de las hermandades conservan, investigan y publican estos documentos históricos.

²⁸ Aunque no lo sé de primera mano, a menudo he oído decir a aficionados a las corridas de toros que las palmas rítmicas espontáneas son un elemento del espectáculo. Esto situaría el número de personas que aplauden rítmicamente de forma espontánea en un nivel comparable al de un partido medio de la NBA o de la NFL. Creo que el lector estará de acuerdo en que si este es el caso, que miles de personas pueden aplaudir un patrón rítmico (por simple que sea) al unísono, con los acentos correctos, y sin ningún agente sincronizador externo (sin director de orquesta) es de gran interés para el campo de la etnomusicología.

²⁹ Lo que más llama la atención de esta cifra es que en realidad es una media en sí misma. Representa el BPM medio al que cantaban los Rocieros cuando entraban en la ciudad. Sin embargo, tomé las medidas a partir de mis grabaciones de las distintas

carretas, *una a una*, a medida que pasaban por el campo de mi cámara. Cada carreta tenía

de tres o cuatro a ocho personas cantando desde la parte trasera de los carromatos. Tenía que esperar a que pasara una carreta para ver a los cantantes de la parte de atrás y luego girar a mi izquierda para ver a los conductores de la siguiente carreta que se acercaba y que a veces también cantaban. Lo interesante es que cada vagón cantaba la canción que le tocaba. No había forma de sincronizarlas. Por otra parte, la coherencia del tempo tampoco puede ser casual.

³⁰ A cualquier argumento que pueda sugerir que el Tamborilero funciona de forma similar a un director de orquesta, la respuesta es rotundamente *no*. El Tamborilero no es en absoluto un requisito para la interpretación musical. Puede que toque para las danzas de parada procesional, o puede que no. No importa de una manera u otra, los Rocieros, como he sido testigo una y otra vez, tanto en muchas paradas procesionales, como por supuesto en la juerga, donde rara vez había un Tamborilero presente, bailan, cantan y aplauden sin directriz y sin necesidad de ningún acompañamiento instrumental. El hecho de que el Tamborilero funcione musicalmente casi en su totalidad de forma simbólica es parte de su enigma: ¿Qué simboliza exactamente? Otra forma de plantear esta pregunta es: *¿Qué ha sido desplazado por su función simbólica?*

³¹ Aunque la letra pueda parecer un poco trillada y excesivamente sentimental a primera vista, considere lo siguiente: El nombre original de la Virgen "Virgen de las Rocinas" (López Taillefert 2002, 22) tenía que ver con las Yeguas, o Nags, cuyos orígenes para el término "pesadilla" se utilizan en referencia a una antigua diosa femenina asociada con los caballos (Graves [1948] 1975, 383-385). La zona de la Doñana es famosa por su historia de cultura ecuestre (Muñoz Bort 1993)

³² De nuevo, a menos que consideremos el hecho de que allí expresaba su propia relación con la cultura del caballo. Hubo muchos incidentes en los que se aludía muy directamente a herencias culturales más antiguas. Así que no sería nada sorprendente descubrir que la señora estaba siendo muy abierta sobre su propia relación con esas herencias. Como revela Allen Joseph; Andalucía es una cultura muy antigua y muy profunda que ha absorbido mucho, pero ha cambiado poco.

³³ Es de dominio público entre los Rocieros que los miembros de este famoso grupo son miembros de su Hermandad. No obstante, la información también está disponible en este sitio web biográfico <http://www.ediciones-senador.com/biografias/bioagines.htm> Sin embargo, lo que también revelan su biografía y sus letras, es un alto grado de conciencia social y activismo social. La canción "El Adiós" presentada más arriba y en ST -13, aunque reconocida por el Papa Juan Pablo II (ver biografía), no es abiertamente religiosa y se convirtió en un éxito internacional. Este grupo, aunque muy católico, es también muy socialista en sus opiniones políticas, y muy activo. Este es uno de los muchos aspectos de la cultura andaluza que resultan paradójicos para muchos sociólogos, atrapados en sus propias teorías doctrinales y dogmáticas, y que, sin embargo, resultan tan naturales y comunes cuando se entienden desde la base ritual; la *igualdad se cultiva* dentro de los rituales.

³⁴ Este es otro caso de cómo las terminologías con respecto a las prácticas rituales andaluzas pueden ser muy inconsistentes. Lo que he encontrado es que en general hoy en día, independientemente de las fuentes que he citado, las Hermandades son indicios de una romería, y las Cofradías suelen indicar una hermandad de Semana Santa. Sin embargo, como hay excepciones. Las hermandades de la romería de la Virgen de las Cabezas, a las que se hace referencia en el capítulo 2, por ejemplo, se denominan Cofradías. No obstante, lo importante es la delimitación de la modalidad emocional que caracteriza su expresión ritual, y éstas son consistentes: "de Gloria" para la glorificación gozosa, y "de penitencia" para las prácticas penitenciales.

³⁵ Estas observaciones son mías. Habiendo sido criado como católico, he participado en la Misa toda mi vida. Sin embargo, la liturgia de la Misa es verificable en abundantes fuentes, incluyendo la *Nueva Enciclopedia Católica Adventista*.

³⁶ App. B incluye el calendario y los mapas que hacen referencia a las entradas que figuran a continuación.

³⁷ El concepto de narrativa como constituyente básico, del que un individuo deriva un sentido del yo, está bien desarrollado en la literatura del construccionismo social, y bien entendido por la mayoría de los lectores de humanidades. He aquí sólo un ejemplo de su ubicuidad: Burr (1995) ya citado varias veces en este trabajo tiene como título para el capítulo 8; "What does it mean to be a Person; The self as constructed in language" (125), en el que hay un subcapítulo titulado: "Harré and the grammatical self" (125), y otro como "The Self in Narrative" (134). Para bien o para mal, estos conceptos forman ya parte de la literatura de la L profunda y se inscriben en el proyecto general del estructuralismo iniciado por F. Saussure y C. Lévi-Strauss, como comenté en el capítulo 11. Del mismo modo, la jerga que lo acompaña, como "language", como en "language self", también está, para bien o para mal, bien instituida en la literatura, de ahí el uso del término por Becker. Sólo cabe esperar que, al igual que muchas otras palabras de moda del pasado, con el tiempo caigan en desuso. Sin embargo, por el momento forman parte del vocabulario de trabajo.

³⁹ Curiosamente, el "lenguaje" del Silba Gomero utiliza sólo cuatro consonantes y a cada una de ellas se le asigna un tono. Como se describe en el capítulo 4, la flauta de pastor tiene cuatro tonos fundamentales. Estoy comparando las relaciones interválicas entre ellos, pero aún no he llegado a ninguna conclusión.

⁴⁰ Aunque no estoy preparado para argumentar este punto en este momento, puede probar que el pensamiento simbólico en sí mismo es un producto del desplazamiento de la experiencia religiosa en símbolos; es decir, la deriva simbólica.

Apéndice A: Leyenda y cronología

Esta leyenda y cronología del Rocío es la relatada por la Hermandad *Matriz* en su "*Regla Directiva*" publicada en 1758, y reimpressa en facsímil en 2003 por el Ayuntamiento de Almonte. La primera parte del relato es una breve y poética narración de los antecedentes históricos de la leyenda. He traducido y resumido la secuencia de los acontecimientos tal y como aparecen en la narración en seis puntos principales, que se enumeran a continuación.

Se volverá a hacer referencia a estos elementos en el esquema histórico documentado que sigue a la traducción de la leyenda propiamente dicha.

- 1) Cómo Dios, en su providencia, permitió la conquista de la tierra por los sarracenos en el terrible siglo VIII.
- 2) Huyendo del repentino avance de los sarracenos, para que las reliquias y estatuas no fueran profanadas, se ocultaron en la naturaleza. Con el paso de los siglos cayeron en el olvido.
- 3) Con el avance de los cristianos, estatuas y reliquias resurgieron como "Flores nunca antes tan apreciadas en esta tierra". Se nombran ocho, entre ellas la Virgen de esta Hermandad (Almonte), que es la Virgen del Rocío.
- 4) Los españoles disfrutaban ahora de una "inocente" libertad tras la "limpieza" de Andalucía del yugo tiránico de los "impuros" sarracenos.
- 5) Dios puso entonces una "Casa de Refugio" y una "Piscina Mística" donde los españoles recién liberados pudieran ser limpiados de las enfermedades del espíritu y del cuerpo, y un árbol abundante a cuya sombra pudieran encontrar "descanso de las luchas y trabajos del mundo."
- 6) En este "paraíso", llamado entonces Las Rocinas, se encontraba la milagrosa estatua de Santa María de las Rocinas, objeto de su devoción y de la que "no hay otra tan agradable a Jesucristo".

En la siguiente traducción de la leyenda real, he mantenido las mayúsculas que aparecen en el texto porque creo que las palabras se escribieron así

para llamar la atención sobre sus referencias simbólicas. Las palabras entre paréntesis son los términos originales en español, y las palabras entre paréntesis son mis propios comentarios o explicaciones.

Entrando ya en el siglo XV desde la Encarnación del Mundo Eterno, un hombre que o bien llevaba caza (o apacentaba Ganado), o bien salía a cazar, se adentró en los límites de la Villa de Almonte, en una zona llamada La Rocina ["el culo de la oveja"?] [lugar donde la espesura de la maleza lo hacía impracticable para los humanos a pie, y sólo accesible a aves y animales salvajes] y se percató, por los ladridos vehementes de los perros, de que algo oculto en la espesura excitaba su respuesta instintiva. Se abrió paso en la espesura, aunque le costó mucho esfuerzo, y en medio de las Espinas descubrió una Imagen de aquel Lirio sagrado, intacto de las espinas del pecado, vio dentro de aquella Zarza Mística en medio del calor del pecado Original vio una Imagen de la Reina de los Ángeles de altura natural sentada dentro del tronco seco de un Árbol. [Aquí la palabra "tronco" se escribió como "trono", pero el error se señala al final del libro dentro de una lista de errores]. Tenía las dimensiones y la belleza de una peregrina. Estaba vestida con una túnica de lino blanco y verde, y su maravillosa belleza atraía incluso a la imaginación más libertina.

Un descubrimiento tan precioso como no había esperado encontrar, le llenó de una alegría inimaginable, y deseoso de revelar esta maravilla a todo el mundo, tomó la imagen sobre sus hombros y se abrió camino con extremo esfuerzo a través de la espesura hasta llegar por fin a un claro. Como era su intención instalar el bello simulacro en la Villa de Almonte a tres leguas del lugar, siguiendo sus piadosas intenciones se durmió por el camino a consecuencia del cansancio y la fatiga. Pero al despertar se encontró desprovisto de la sagrada imagen, y traspasado por el dolor, regresó al lugar donde la había visto por primera vez, y allí la encontró como antes. Fue a Almonte donde relató todo lo sucedido, y con esta noticia salió el clérigo, y el alcalde (cabildo) de la villa, donde descubrieron la imagen de Nuestra Señora tal y como el hombre la había relatado, observando la belleza intacta a pesar del largo tiempo que la imagen había estado expuesta a las inclemencias de los siglos, lluvias, rayos de sol y tormentas. Poseídos de devoción y respeto, la sacaron de entre las zarzas y la colocaron en la iglesia principal de dicha aldea mientras erigían su templo en el monte.

Hicieron, en efecto, una pequeña Ermita de diez varas de longitud, y allí se construyó un Altar en el que colocar la Imagen de tal manera que el tronco en el que había sido descubierta pudiera servir de pedestal (peana). Allí se la veneraba con el nombre de La Virgen de las Rocinas [cuyo título fue cambiado con el tiempo, y no sin admirable alusión mística, a la

Rocío] sin perjuicio de que en el hombro del simulacro esté escrito Nuestra Señora de Los Remedios.

José Trujillo Priego relata que otras crónicas y tradiciones orales dan una variante ligeramente distinta. (En esta versión, el cazador es alertado por los perros del vuelo de una paloma blanca que se refugiaba en el hueco del tronco de un árbol. El cazador esperó a que el ave saliera, pero cuando pasó el tiempo suficiente y ella no emergía, intentó espantarla, pero esto tampoco funcionó. Finalmente, metió la mano en el hueco del tronco y en lugar de encontrar al pájaro, sintió la figura de una estatua. El resto de la historia suponemos que es igual. (Trujillo Priego 1995, 47).

Lo que sigue a continuación es una recopilación de datos históricos relativos a la historia documentada de la Virgen del Rocío. Sigo el esquema básico expuesto por Trujillo Priego (349-353) y he añadido elementos y comentarios de las demás fuentes rocieras.

Medieval

Siglo XIII

1262

El rey Alfonso X "El Sabio" toma la ciudad de Niebla. En un pequeño templo morisco de los almohades, el rey hace colocar una estatua de la Virgen.

1270

"Documentos históricos y actas" dan razón de que en este año se había terminado una pequeña ermita que Alfonso X había mandado construir previamente a partir de un templo morisco reformado en una zona llamada Las Rocinas donde se instaló una estatua gótica que pasó a llamarse Nuestra Señora de las Rocinas.
[Rocinas puede traducirse como "jamelgo", caballo de labor.]

1280

Pastores y cazadores de los pueblos de Muras y Almonte visitan regularmente la ermita y dan fe de su existencia.

1282

Alfonso X es destronado.

Siglo XIV

1335

Se celebró una reunión entre representantes de Sevilla y Niebla, en la taberna de Joaquín Fraile, cerca de una iglesia llamada Santa María de Las Rocinas, con el fin de fijar los límites entre ambas.

1340

La ermita de Santa María de las Rocinas se menciona varias veces en el libro de caza del rey Alfonso XI .

1349

La señora Urraca Fernández, de Niebla, tiene dos maravedíes para la construcción que se está llevando a cabo en la ermita de Santa María de las Rocinas.

1388

Fundación de la Hermandad de Cazadores de Santa María de las Rocinas.

Siglo XV

1400

Se celebra otra reunión entre representantes de Niebla y Sevilla para arreglar ciertos litigios fronterizos. Esta reunión tiene lugar en la Iglesia de Santa María de las Rocinas.

[Fecha desconocida]

Surge la leyenda de un cazador o pastor que encontró la imagen de Nuestra Señora de Los Remedios.

[Fecha desconocida]

El duque de Medina Sidona compra la villa de Almonte y su término, que incluye la ermita de Santa María de las Rocinas.

Siglo XVI

1548

Existe una asociación en Almonte con su reglamento que acabará convirtiéndose en la organización de la que surgirá la actual Hermandad de Almonte.

1550

También existe en la cercana localidad de Villamanrique algún tipo de organización que pudo ser el antecedente de la actual primera Hermandad filial.

1551

También en el pueblo de Pilas, hay un grupo de personas que se reúnen para asistir a la Ermita, y son los antecesores de la actual Hermandad.

1571

Un noble de la ciudad de Niebla y el duque de Medina Sidonia reacondicionan la ermita que había caído casi en la ruina y la dotan de un capellán.

1574

En Almonte, el convento de *la Victoria* es fundado por monjas franciscanas del pueblo de Mínimos. Las monjas del convento se convierten en las custodias de la ermita durante los siguientes 20 años. En la ciudad de Sevilla, miembros de la ermita de

el Maeztrazgo de Santiago también actúan como custodios de la ermita y cuidan de la imagen.

1580

Hay referencias que indican que en este año, debido a los estragos de la peste, la Virgen de Santa María de las Rocinas es llevada a Almonte. [Esto habría sido un acto rogativo aunque Ella no sea oficialmente la patrona del pueblo].

1586

En la localidad de La Palma del Condado, se forma una asociación que visita a la Virgen y que con el tiempo será el origen de la actual Hermandad

1587

Baltasar Tercero llega de Lima, Perú, y dota a la ermita de la Virgen de Santa María de las Rocinas con 2.000 pesos de oro para mantener a un capellán a perpetuidad para que rece misas y oraciones especiales en su nombre. [Baltasar III fue uno de los conquistadores del Perú (Taillefert 1991, 51)]. Baltasar III fue uno de los conquistadores del Perú (Taillefert 1991, 51). Esta práctica es un ejemplo de la quintaesencia de la "misa simbólica", en la que no es necesario que esté presente nadie más que el sacerdote oficiante.

Siglo XVII

1607

Hay constancia documentada de que en este año tuvo lugar una "Venida de la Virgen" a Almonte [más que probablemente otra procesión rogativa, pero no se sabe con certeza los motivos].

1638

Se cambia el nombre de la Virgen de Santa María de las Rocinas, por el de *Virgen de El Rocío*, y se rebautiza la ubicación de la ermita con el nombre de *El Rocío*. [No se sabe con certeza quién ordenó la realización de estos actos. La Jerarquía ratifica estas decisiones pero no las instiga].

1640

La imagen antigua se transforma para ajustarse a los "postridentistas" o conceptualizaciones teológicas entonces vigentes. [El término hace referencia al Concilio de Trento (1545-1563), en el que, entre otras muchas cuestiones políticas y teológicas importantes, se debatió y codificó la decoración adecuada de las imágenes. Hasta entonces, la imagen había estado vestida con una túnica blanca y verde, lo que le daba un aspecto más bíblico, diferente del actual estilo gótico que todavía luce].

1648

Una epidemia de peste desola Europa y especialmente Andalucía. Milagrosamente, Almonte está libre de la plaga.

1653

La Virgen del Rocío es proclamada patrona de Almonte. Los almonteños juran a su Señora defender su Inmaculada Concepción. [Nótese que la doctrina de la Inmaculada Concepción, que no se refiere a María sino a su madre Santa Ana, es sostenida con fuerza por muchos europeos, incluidos los andaluces, y sin embargo no fue aceptada como doctrina de la Iglesia hasta 1853 (Nuevo Adviento)].

Por segunda vez, la imagen se transforma según las nuevas doctrinas teológicas de los "postridentistas".

La asociación existente toma el nombre de *Cofradía de Nuestra Señora del Rocío de Almonte*. [Se trata de la primera Hermandad oficial, aunque las distinciones de "de Gloria" y "de Penitencia" aún no están delimitadas por el nomenclátor. Esto puede deberse también a que, en este momento, Ella tiene mucho de patrona y rogativa, ya que la romería a la imagen no se ha instituido realmente].

1677

Los *carboneros* de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda que frecuentaban *Doñana* (la gran reserva forestal de caza al sur de El Rocío) forman un grupo interesado y visitan a la Virgen de El Rocío en su ermita. Como en el resto de Hermandades, éste es el origen de la actual Hermandad.

Siglo XVIII

1718

En el pueblo de Moguer, se inicia lo que hoy es su Hermandad.

1730

A causa de la enfermedad y la sequía, la Virgen es trasladada de la ermita a Almonte. Llega cubierta, a las 8 de la mañana, a la Ermita, donde el alcalde la descubre. Milagrosamente llueve el último día de la novena que el pueblo le había dedicado para que les aliviara de sus sufrimientos.

1738

En tres ocasiones distintas, debido a la grave sequía que asola Almonte y la comarca, la Virgen es trasladada a la ciudad.

1755

El "Terremoto de Lisboa" destruye la ermita y posiblemente causó algunos daños menores a la imagen, que fue restaurada posteriormente. La virgen es trasladada a Almonte donde se celebran las fiestas de Pentecostés en los años 1756 y 1757.

1758

El vicario general del Arzobispado de España aprueba las *Primitivas Reglas* de la Cofradía existente en Almonte desde 1548.

Siglo XIX

1810

Los hombres de Almonte se niegan a formar una milicia cívica, tal y como había ordenado el príncipe de Artemburgo, comandante francés del ejército de ocupación napoleónico, que en aquel momento tenía su cuartel general en la ciudad de La Palma.

1810

Tras la muerte del capitán francés Dosau a manos de los hombres de Almonte, el mariscal Soult envía un pequeño contingente de caballería para saquear la ciudad, arrasarla y ejecutar a todos sus habitantes. Milagrosamente, los 800 soldados de infantería que acompañaban a la caballería nunca llegaron, por lo que el comandante sólo pudo saquear la ciudad y detener al alcalde y a su ayudante, tras lo cual los dejó sueltos en la ciudad de Hinojos. Cuando el comandante fue avisado de que la infantería se encontraba en la localidad de Pilas, ordenó su retirada y se marchó sin cumplir las órdenes de sus superiores.

En respuesta al milagroso acontecimiento, Almonte realiza actos formales de agradecimiento y oficia que el 19 de agosto de cada año se realice una Misa Solemne cantada.

1812

Se celebran actos de agradecimiento por la expulsión de los franceses y la liberación de Andalucía.

1813

En recuerdo del *Voto eterno* para los actos de acción de gracias, el 19 de agosto se inicia el primer *Rocío Chico*.

1887

El Rosario nocturno se introduce en los rituales de Pentecostés por iniciativa de Francisco Bedoña, Hermano Mayor de la Hermandad de Villamanrique, que lo había propuesto a la Venerable Hermandad de Almonte y a las demás Hermandades.

En agradecimiento por haber liberado a su población de la epidemia de cólera, la Virgen es trasladada a Almonte. Es recibida por ellos con un arco de triunfo y fuegos artificiales.

Siglo XX

1913

El primer centenario del [*Voto de acción de gracias*], el Rocío Chico, se celebra con una lápida conmemorativa colocada a lo largo del muro izquierdo de la ermita.

1915

Para la restauración de la ermita, las Vírgenes se trasladan a Almonte.

1919

Coronación Canónica de Nuestra Señora del Rocío y Niño.

1920

El Sumo Pontífice, Benedicto XV, concede el título de Pontificia a la Hermandad de Almonte.

1932

El pueblo de Almonte traslada a la Virgen a Almonte como acto de rebeldía contra el ayuntamiento por haber retirado una imagen de cerámica de la Virgen de una pared del Ayuntamiento. El pueblo no lo tolera, hay detenciones, pero ante su determinación, la cerámica es devuelta a su lugar original.

1948

En la localidad de La Palma del Condado, se funda la única *Hermandad del Pastorcito*. Esta hermandad está bajo la tutela de la Hermandad de La Palma.

1949

La Virgen es trasladada a su pueblo para la celebración de la restauración de su iglesia parroquial. Aunque ya se venía haciendo, se fijan las fechas de sus traslados a Almonte para que tengan lugar cada siete años.

1956

El Arzobispo de Huelva se opone a los traslados de la Virgen a Almonte. Los almonteños no lo aceptan y el prelado se ve obligado a acudir a Almonte para comunicar su autoridad al pueblo

1963

Se derriba la antigua ermita y se traslada a la Virgen a Almonte por la ruta de *Los Llanos*.

1964

Se inician las obras del nuevo santuario que se construirá en estilo barroco. Colocación de la primera piedra por *don* Pedro Cantero Cuadrado, arzobispo de Huelva.

1969

Bendición del nuevo santuario por don José María García Lahiguera, arzobispo de Huelva.

1975

La muerte de Franco inicia el crecimiento exponencial de El Rocío conocido como la "Masificación" (Murphy y Faraco 2000).

1984

Se levantan vallas y alambradas, se parcelan los terrenos y se cierra el camino de Los Llanos. Sin embargo, los almontienses pasan con la Virgen, cortan las alambradas y al final se reabre el camino.

1990

Una riada destruye los tirantes del puente *de Olivares*, por el que habitualmente pasa la Virgen en sus "venidas a Almonte".

1992

Al *santuario* acuden las cabezas reales de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, para asistir a los actos de clausura del Congreso de Marianismo y Marianología. También asiste a la ceremonia Su Eminencia, el representante pontificio.

1993

Su Santidad el Papa Juan Pablo II visita el *santuario*.

1994

Se celebra el LXXV aniversario de la Coronación Canónica de Nuestra Señora del Rocío, así como el XXV aniversario de la Bendición del Nuevo Santuario.

199?

Contaminación del río Quema, según relatan las señoras de la *carreta* "La Curra".

2004

Puente Ajoli es derribado por un coche arrastrado por una riada.
Hay una muerte. Me lo contó Sebastián. Puente nuevo construido por el cuerpo militar de ingenieros.

Apéndice B: Itinerario y mapas

La peregrinación completa puede durar cuatro días para algunos, casi dos semanas ida y vuelta para otros, dependiendo de la distancia y del itinerario concreto. La Hermandad de Granada, con la que hice la peregrinación, tarda un total de 13 días de ida y vuelta. Lo que sigue es el itinerario básico de la ruta realizada en 2003. He incluido también algunos comentarios de la ruta de 2004, ligeramente diferente, cuando algo era especialmente digno de mención. La línea roja de la Fig. B-1, el mapa de Andalucía, traza la ruta tomada por Granada. Cada día del itinerario comienza con un mapa en el que se traza en azul la distancia recorrida ese día.

Figura B-1 Mapa general de Andalucía

La línea roja traza la ruta seguida por la Hermandad de Granada. Sólo hay 120 millas desde Granada a Sevilla. (Todos los mapas han sido facilitados por el Centro de Estudios Rocieros, Almonte, Huelva, España)



Figura B-2 La ciudad de Santa Fe
La primera parada (2003) está a sólo 16 millas al oeste de Granada.

Primer día

Sábado, 31 de mayo de 2003

- a. 11:00** Misa a las 11 "Solemne Misa de Romeros" Iglesia de San Pedro y San Pablo, cantada por el "Coro Rocieros".
- b. 14:00** La Hermandad sale en procesión: 47 *carretas* engalanadas tiradas por tractores, unas 20 personas a caballo, y el resto caminando por las principales calles de Granada, para llevar flores a la patrona de Granada, "la Santísima Virgen de las Angustias". El canto de la *Salve María* y la salida.
- c. 15:30** Parada para descanso y comida en el campo (*explanada*) del Polideportivo.
- d. 17:00** Salida por carretera (*vega*) hacia Santa Fe. Nuestra primer experiencia de la familia Caballero cantando y bailando. Escena muy reveladora y poderosa.
- e. 19:00** Llegada a Santa Fe, recepción por parte de la Cofradía de Santa Fe, y ofrenda floral a su patrona. Canto de la *Salve María* (La *Salve*).
 La iglesia y la plaza. Sebastián .

La hermosa procesión de ambas hermandades reunidas bajo el arco. Mi primera impresión de la música de los Tamborileros. Dos músicas diferentes acercándose. Los pétalos de rosa cayendo.

Llevo la pancarta del Simpecado hacia el campamento.

- f. 20: **00Llegada al camping** La gente viene a despedir a los amigos. Llegan mis nuevos amigos americanos.

Toda la noche cantando los dos Coros Rocieros (yo no lo sabía en ese momento), de sevillanas y rumbas principalmente. Música excepcionalmente buena.

- g. 24: **00Canto del Rosario** Pasó un tiempo antes de que me diera cuenta de que esto tenía lugar todas las noches.



Figura B-3 El campamento del día 2 estaba en las afueras de Osuna.

Segundo día

Domingo, 1 de junio de 2003

- a. 08: **30Salida de Santa Fe en dirección a La Roda.**
- b. 12: **30Llegada a La Roda.** Ofrenda de flores a la *Virgen de los Llanos*. Paseo por detrás del Simpecado por primera vez, con la gente cantando y dando palmas por sevillanas. Oír por primera vez a Juan Crespo. El cante para el *asilo de ancianos*, músicos y gente llorando, luego para las monjas (*Siervas de Evangelio*).

- c. 14:30 Llegada al camping. Almuerzo.
- d. 16: 00 ¿Salida de Osuna-problema de tractor?
- e. 20:00 Llegada a Osuna-camping y parada para repostar. Las señoras de "La Curra" nos invitan a acompañarlas en su carreta. Elvira canta su "mi borrachera", y tenemos nuestra primera experiencia realmente íntima cantando sevillanas. Sebastián también está con nosotros. Entra el travesti que va al bautizo. **[Rocío I, #1, 04:55:11]**. Paseamos de noche y pillamos a la gente cantando al Simpecado.



Figura B-4 Los principales caminos de peregrinación en su confluencia hacia El Rocío



Figura B-5 Sur hacia Sevilla, a través del río Guadalquivir, y hacia Coria
Seguimos la autopista hacia el sur hasta Sevilla (sin paradas) y luego nos dirigimos
hacia el sur para ser trasladados en ferry a través del río Guadalquivir hasta la ciudad
de Coria.

Tercer día

Lunes, 2 de junio de 2003

- a. 08:00 Salida hacia "La Corchuela".**
- b. 12: 00 Llegada a la Corchuela para comer y descansar.**
- c. 15:30 Llegada al Embarcadero de Coria. Cruce del Guadalquivir.**
 - Veo el Simpecado y los bueyes por primera vez. Los dos transbordadores llevan dos carretas a la vez a través del Guadalquivir. Un gran carguero avanza río arriba. Evidentemente, el río es muy profundo.
 - Un grupo baila y canta mientras esperamos para cruzar. Lleva todo el día.
 - Al otro lado esperamos el descanso, explorando la ciudad. El cruce del ferry lleno de Jinetes.
 - La travesía del Simpecado es un acontecimiento muy importante. Multitud densa y muchos aplausos y música.
 - La procesión a la Iglesia de Coria y a la Cofradía. La hermosa escena allí en la plaza ante la puerta de la Church.

La procesión hasta el camping. La familia aparcada junto a los Caballeros nos invitó a su mesa mientras cantaban y comían.

(Tercer día, 2004)

Nos vimos atrapados en un "atasco" de hermandades que iban delante de nosotros y que aún estaban en la Iglesia. Paramos varias veces por el camino y la gente bailaba y cantaba.



Figura B-6 Ruta de Coria a Juliana

El día 4, salimos de Coria caminando por los arrozales situados justo al oeste de la misma y luego nos unimos a las rutas principales de las otras Hermandades fuera de la zona llamada Juliana.

Cuarto día

Martes, 3 de junio de 2003

a. 08: 00 Santa Misa

b. 08:30 Salida de la acampada de Coria dirección camino de los arrozales y venta el Cruze. Observando por primera vez la ganadería. El camping es en realidad una pequeña plaza de toros. El paseo por las calles de Coria. Caballos, carretas, peregrinos a pie. Las botas nuevas de Lisa y los comentarios del viejo.

Caminando por los arrozales, pensé que eran pantanos. Ni de lejos tan atractivo o romántico como el hermoso episodio de Santa Fe, y el cruce del Guadalquivir. Los aviones agrícolas aterrizando y despegando, sobrevolando las cabezas. **[arriba**

en Video Rocío I, #2]

c. 12.: 00Rezo del Angelus. Rengue ofrecido por la carreta de las "Curras".

Caluroso y polvoriento. Me sentí un poco fuera de lugar. Aun así, fue muy interesante. Las tapas y la cerveza fueron un bienvenido respiro.

El terreno cambia a matorrales y árboles y el camino de tierra se vuelve un poco arenoso.

Lisa aparece montada en un pequeño carruaje con un saleroso muchachito llamado Antonio y su aguerrido caballo *Guapa*. Buena suerte. Sufre con el calor y las botas nuevas se lo habrían impedido de todas formas. Habría tenido que ir en la carreta todo el camino. Tengo libertad para moverme, filmar y hacer fotos.

d. 14:00Llegada a Dehesa del Abajo, "donde se volcó el Simpecado".

Comida y sesto. [Parece ser que hace unos años el Simpecado se volcó y cayó por un barranco. Desde entonces marcan el lugar en las procesiones].

e. 17: 00Salida dirección Tornéro y acampada en ruta ecológica "Pata del Caballo."

f. 18: 00Caminando junto al Simpecado rezo del Santo Rosario.

Se trataba de un claro en lo alto de una colina donde las carretas estaban dispuestas en un gran círculo con el Simpecado en el centro del campo.

Esa noche hubo un Rosario cantado que fue muy bonito. Coro y solistas cantando fragmentos de la Misa Rociera.



Figura B-7 Desde Juliania hasta el río Quema y Villamanrique

El día 5, en el cruce del río Quema, tuvieron lugar los bautismos. A continuación nos detuvimos en la importante localidad de Villamanrique de la Condesa, donde nuestra Hermandad se unió a otras para presentar sus respetos. Acampamos a lo largo de la ruta, no muy lejos al sur de Villamanrique.

Quinto día

miércoles, 4 de junio de 2003

a. 08:30 Santa Misa. La misa se celebraba sin música; sólo cohetes para puntuar los "momentos importantes". Era curioso. A los caballos no pareció importarles.

b. 09:30 Salida acampada dirección "Vado del Quema"

El campamento empezó a levantarse por la mañana temprano, con los caballos enganchados a los carruajes o montados a sus anchas. Relinchos y cantos de gallo, motores de carreta en marcha, Simpecado enganchado a los bueyes.

Día caluroso y seco. Parada en el primer abrevadero de caballos. Simpecado y largo tren de gente y carretas detrás.

c. 11: 30 Paso del Quema, rezo Angelus y bautizo rociero a neófitos.

La llegada al Río Quema (en realidad Río Guadalimar), es espectacular. Fue uno de los momentos más inspiradores de todo el Rocío . La confluencia de Hermandades me permitió ver por primera vez diferentes Simpecados y diferentes modos de viajar: la caravana. Sevilla Sur (estoy bastante seguro), estaba delante de nosotros y los vi cruzar. La otra orilla del río estaba cubierta de gente cantando y dando palmas por sevillanas. Era ruidoso y glorioso. El Simpecado de Sevilla Sur era plateado con flores rojas tipo pom- pom. También tenía "promesas" agarradas a él.

La caravana de carretas que se extendía ante el Simpecado a través del río y hasta la orilla más lejana era blanca con ribetes amarillos y verdes (como nuestra carreta; parece un color habitual en el Rocío). Las carretas eran tiradas por yuntas de vacas, algunas con sus terneros atados a ellas. Altos toldos para guardar cosas y dormir en el segundo piso.

Los pétalos de las flores fluían corriente abajo cayendo de los lomos de los bueyes [todos los Simpecados son tirados por bueyes].

Los caballos en el río chapoteando durante el canto de la "Salve".

Nuestro Simpecado desciende al río con Tamborilero tocando y jinetes delante por los bordes del río como habían hecho los jinetes de Sevilla. Los peregrinos con *promesas se* agarraban detrás del Simpecado y otros peregrinos les seguían.

Lisa y yo fuimos llamados a ser bautizados. Nuestro bautismo por Sara fue muy hermoso. [Ella fue responsable de él al igual que lo fue de que yo llevara el estandarte en Santa Fe, y más tarde en Rocío...].

Siguiendo al Simpecado a través y fuera del río después de la "Salve". Mi invitación por el amigo del Compadre, y posterior faux-pas.

Rengue al salida del Quema ofrecido por la Carreta "Los Preocupados," "La Granaina," y "La Azalea." Esta fue otra parte de este día tan memorable. El rengue fue un bello ejemplo de canto, baile, pompa (el cruce) y devoción religiosa. Los danzantes bailando en filas parejas que se extendían entre el Simpecado y el camión de la cerveza.

La chica guapa que canta mientras baila. El poeta fuera de cámara.

La señora "promesa" haciéndome la demostración de baile. Como me enteraría el año siguiente, era la mujer del médico.

El campo de girasoles.

Entrando en el hermoso

bosque.

d. 14: 00Comida en Pinares de Villamanrique

Camping muy agradable. Gran almuerzo. El tipo que me invitó a la copa está cocinando. Le explico por qué no fui a tomar algo con él pero no se tranquilizó del todo aunque sus hijas eran muy simpáticas.

Uno de los bueyes no se ve bien.

Dejamos el campamento en La Curra. Carolina canta maravillosamente.

e. 16: 30 Llegada a Villamanrique y presentación del Simpecado ante su Hdad. (Las carretas se desviarán a la plaza del polideportivo, esperarán al Simpecado y seguimos a la acampada por el camino de las "Chumberas.")

Como iba con Sebastián , no le pareció interesante la procesión de Villamanrique y no me bajé en el sitio adecuado. Me perdí todo menos la procesión saliendo de la iglesia y volviendo a las *carretas*. Aún así, hice buenas fotos, y Lisa captó el gran momento en la iglesia desde un balcón que dominaba la escena. [Una lección sobre qué es importante para quién, cuándo, etc.]

Al año siguiente me propuse participar en toda la procesión hasta el pueblo de Vilamanrique. Muy concurrida. Varias Hermandades presentando sus respetos a la Hermandad y a su santo patrón pasando por el ritual de hacer que los bueyes tiren de su Simpecado (el de la Hermandad visitante) por la rampa de madera hasta la entrada de la iglesia. Largos trenes de carretas y los animales que tiran de ellas serpentean por las calles. Los miembros a caballo de cada Hermandad alineados en la plaza frente a la iglesia. Repique de campanas, multitud de gente aplaudiendo rítmicamente y gritos de "¡Viva! Todo un espectáculo.

f. 18: 30 Caminando rezo del Santo Rosario. Caminando y rezando el rosario.

g. 20: 00 Llegada a acampada de Triana. (Llegada al camping de Triana)

El Simpecado tarda horas en ponerse al día. Uno de los bueyes cayó enfermo y no pudo seguir tirando. Los peregrinos presentes tuvieron que sustituirlo y tirar de la carreta por la arena profunda. El compadre estaba muy emocionado.

Lisa cantó en el Rosario esa noche.

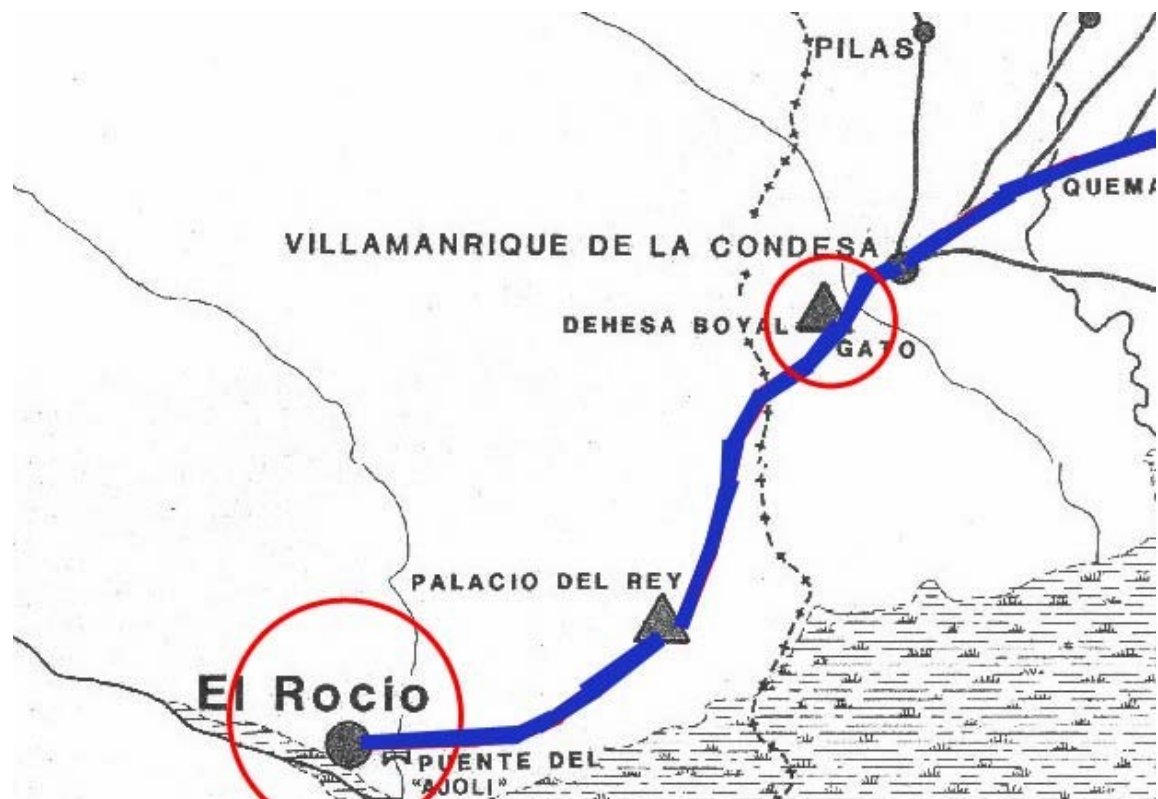


Figura B-8 De Villamanrique a El Rocío
Descendimos por la Dehesa Real hasta el Palacio del Rey, cruzamos el río Ajolí y llegamos a El Rocío.

Sexto día

[Nota: Incluyo aquí los dos años del Día 6 porque tenían contrastes interesantes dentro de las similitudes].

Jueves, 5 de junio de 2003

- a. 08: 30 Santa Misa**
- b. 09: 00 Salida de acampada dirección Palacio Real [Leave camp].**
- c. 12: 00 Llegada a Palacio, rezo del Angelus y rengue.** [Largo paseo por el polvo del camino arenoso dentro del bosque. Calor pero sombra].
- d. 14: 00 Llegada a "Las Tejoneras". Comida y sesto.** [Llegada al paraje dentro del bosque para comer y descansar].
- e. 17: 00 Salida de las Carretas con dirección a Lentisquilla.**
- f. 19: 00 Paso emotivo del Puente del Ajolí, salve y plegarias, llegada a la Casa de Hdad.**

Cruce del Ajolí. Carolina cantó espontáneamente para el cruce del Sinpecado sobre el Ajolí. Se descompuso y no pudo cantar. La morena cantó por ella (no pude verla; sólo oírla a ella y luego a la amiga. Canto muy intenso para unas sevillanas). Este evento en general parece ser muy emotivo para todos.

Jueves, 27 de mayo de 2004

a. 08: 30 Santa Misa. Asistí. Aproximadamente el consistente 8-10 por ciento.

b. 09:00 Salida dirección Palacio Real. Buen metraje de altos pinos con copas de racimo, ruta polvorienta con otras Hermandades en el camino. Hermoso Sinpecado de madera con laterales pintados (más adelante). **[Bellas imágenes del Sinpecado de Granada y peregrinos, Video Rocío II, # 6, 0:06]**. Cabalgo brevemente con "Guapa" y filmo desde el carruaje. Señora en carruaje canta unas Sevillanas a sus amigos, señora a su lado habla por el móvil. **[II,5, 0:07:34]**. Carreta atascada **[0:08:49]**. Montada en carreta "De mi Hermano" **[10:39:25]**. Casi me atropella el caballo.

c. 12:00 Llegada a Palacio, rezo del Angelus y rengue ofrecido por las carretas 'La Zambra,' "La Caña," y "La rocina." Joven sacerdote da el Rosario (?). Coro acompañando. Dos Sinpecados cerca el uno del otro. Ambas Hermandades cantan y bailan. Solistas. Uno de otra Hermandad. Compadrae canta solo.

d. 14:00 Llegada a "Las Tejoneras", comida y sesto. A un lado del camino de tierra, a la sombra después de mucho andar, Pepe Cabellero está histéricamente divertido contando historias y poniendo caras. De camino aquí es cuando hablo con el tipo que me habló por primera vez de la Enciclopedia de las Sevillanas, y que días después me sobresaltó entre la multitud en la Salida de la Virgen con su mirada enloquecida-y al que al principio no reconocí.

Las que vayan al área reservada por la Hdad. (a 175 m. de Lantisquilla) también saldrán al orden que le designe el Hermandad.

e. 19:00 Paso emotivo por el Puente del Ajoli, salve y plegarias, llegada a la casa de Hdad. Enfrentamiento con otra Hermandad por el cruce. Compadre canta "Salve" y les deja pasar primero. Esperamos y algunos vuelven a cruzar. Granada se posiciona. Buen canto antes de cruzar. Después de pasar brevemente al otro lado, estaba Sebastián sentado en una roca junto al río. Me contó el accidente que había ocurrido cuando el río se desbordó y metió un coche en el puente viejo y lo derrumbó. Murieron algunas personas

en el vehículo atrapado, y el núcleo español de ingenieros tuvo que sustituir el viejo puente de madera por uno militar nuevo. Volví a cruzar el puente, y entonces Granada fue convocada de nuevo porque a la otra Hermandad le dijeron que fuera primero de todos modos.

El nuevo sacerdote es reconocido como "Cura Rociera". **[Nótese el uso de la palabra *cura* (sanador) en contraposición a *padre* (padre)].**

Cruce. Besos, abrazos y emociones. La gente es muy emotiva. Conversación con el médico en el camino hacia la casa de la Hermandad en el Rocío . [ver notas]. "Ya seguro que has notado que la gente te trata diferente esta vez..." [sube un desconocido a darme la bienvenida...]. "La Virgen te engancha...experiencia de halgo mas que humano'.

Llegada a la Hermandad. Campanas ,canto, Compadre, cumpleaños, solistas y Coro.

Séptimo día

[Se incluye una breve entrada de 2004].

Viernes, 6 de junio de 2003

- a. **Las calles de El Rocío** Abrumado por la cantidad de caballos y carruajes y la música constante por todas partes a pesar del intenso calor.
- b. **Masa Rociera**
- c. **El Hermitage** Ver la imagen de la Virgen por primera vez. Muy barroca, muy bella e impresionante.
- d. **La llegada de Huelva.** El número de caballos y jinetes era increíble, se rumorea que había más de 1.000. El número de carros cubiertos llenos de gente cantando era igualmente impresionante.
- e. **En el Recinto [Lentisquilla]** Otra iniciación travesti para un carreta. Esta vez fue para el Ajolí, la carreta en la que entré.

Viernes, 28 de mayo de 2004

Celebración en la Hermandad. Diferentes grupos de cantantes en la misma sala. Estridente y ruidoso. Primera aparición de "El SEvillano" animando al público sobre todo con rumbas. El **Compadre baila** una sevillana.

Ceremonia con el nuevo Sacerdote ante las cámaras con un anillo y una dama. **El Padre Pedro baila una rumba.** Muy bien también.

Octavo día

Sábado, 7 de junio de 2003

- a. **La Procesión de los Simpecados.** El acto procesional más elaborado de la romería. Durante todo el día las Hermandades, por orden de antigüedad, procesionan ante las puertas de la Ermita en homenaje a la Virgen donde los reciben los oficiales de la Hermandad de Almote. Hay cámaras de televisión instaladas en un lugar especial de la azotea de un edificio situado frente a la ermita.
 - i. **La llegada de Triana** Son la única Hermandad, desde que llegan ese día, que sale en procesión con su caravana.
 - ii. **¿El aniversario de Triana y Gines?**
 - iii. **Los albanicos de Granada**

Granada realiza una interesante innovación al cantar en procesión. Durante los estribillos de las sevillanas, todas las damas agitan sus abanicos en el aire. Los colores brillantes dan la impresión de una masa de mariposas.

- b. **Las Dos Casas del Charro** Maravilloso cante y baile. Una señora me dedica unas sevillanas, las terceras de la romería
- c. **La segunda noche en el Compound** Más buena música. Una de las mejores músicas de toda la romería. Toda interpretada por miembros ordinarios de la Hermandad.

Canto intenso de *fandangos* por una joven y dos jóvenes intercambiándose.

(Sábado, 29 de mayo de 2004)

Las procesiones ante la Virgen del Rocío . Lo que más llamó la atención este año fue la presencia de la policía, incluso a caballo con las procesiones (atentados de Madrid).

Noveno día

Domingo, 8 de junio de 2003

Misa de Tamborileros. Había unos 20 Tamborileros. El sonido era maravilloso, pero a veces las sevillanas que tocaban no eran del todo claras. A menudo había una introducción en solitario seguida de

el resto a ritmo. Todos se unieron para cantar la "Salve Olé" (la misma melodía que tantas veces escuché en otros momentos de la romería. Terminaron la misa, no con el "Id en paz", sino con la letanía "¡Viva!". El gentío que entraba y salía era tan numeroso como el que asistía.

Misa del Obispo. Destacaron los Fandangos Grandes y hubo muy buenos cantantes. Transmitido en voz alta. Había mucha gente en las calles, pero aunque la plaza estaba llena, proporcionalmente era poca.

Rosario. Alrededor de las 9 de la noche los cohetes comienzan a estallar en el cielo nocturno señalando la llamada al Rosario en los terrenos frente a la casa de la Hermandad de Granada.

Procesiones por toda la ciudad acudiendo al rosario.

Granada utiliza bengalas verdes al partir y de nuevo al regresar. Hay bengalas y cohetes por todas partes, así como cientos de caballos y carruajes por las calles.

Salida de la Virgen. La Hermandad de *Almonte*, para la que la Virgen del Rocío es su patrona, sale en procesión para llevar a la Virgen sobre la 1:30 de la madrugada. Nada de lo que ha pasado antes le prepara a uno para la Salida. Las campanas, el físico, la intensidad emocional, etc.

(Noveno día, 2004)

Sigo la procesión casi hasta el amanecer. Experimento los mismos "crujidos" de la multitud que el lunes de Semana Santa en Granada. Pero aquí la intensidad es mucho mayor; puede llegar a asustar. Me derriban varias veces. Las emociones están a flor de piel. Una masa humana que se mueve por las calles.

Décimo día

Lunes, 9 de junio de 2003

A las 10 de la mañana sigue la Salida. Los niños pasan por encima de las cabezas de la multitud para ser colocados en el palanquín y tocar brevemente a la Virgen. Algunos apenas son niños. Se podría pensar que se les va a caer; pero no es el caso de ninguno.

Lisa canta un "Ave María" para una Hermandad que patrocina Granada.

Lisa y yo cogemos un autobús para Sevilla. Hace un calor sofocante.

Bibliografía

- Adams, Doug, y Diane Apostolos-Cappadona, eds.
1990 *La danza como estudio religioso*. Nueva York: Crossroad.
- Aguilera, Francisco Enrique
1990 *El Pueblo de Santa Eulalia: Ritual Structure and Process in an Andalusian Multicommunity*. Prospect Heights, IL: Waveland Press.
- Allen, N.J., W.S.F. Pickering, y W. Watts Miller, eds.
1998 *Sobre las formas elementales de la vida religiosa de Durkheim*. London: Routledge.
- Albayzín, Curro
1991 *Cancionero del Sacromonte*. Granada, España: Editorial Ave María.
- Alper, Matthew
2001 *La parte "Dios" del cerebro: Una interpretación científica de la espiritualidad humana y de Dios*. Brooklyn: Rogue Press.
- Álvarez Gastón, Rosendo
1999a *Sevillanas rocieras o el alegre espíritu del Rocío. Cuadernos de Almonte*, no. 36. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
1999b *Almonte y El Rocío: Esperanzas de un pueblo Andaluz. Cuadernos de Almonte*, no. 56. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Andresen, Jensine, y Robert K.C. Forman, eds.
[2000] 2002 *Modelos cognitivos y mapas espirituales: Exploraciones interdisciplinarias de la experiencia religiosa*. Vol. 7 de *Journal of Consciousness Studies*. Charlottesville, VA: Imprenta Académica.
- Anglés, Higinio
1944 *La música de la corte de Carlos V*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- Appadurai, Arjun
2001 *Modernity at Large: Dimensiones culturales de la globalización*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun, ed.
2000 *Globalización*. Vol. 12, nº 1, de *Public Culture*. Durham, N.C.: Duke University Press para la Society for Transnational Cultural Studies.

- Appignanesi, Richard, y Chris Garratt
 1995 *Introducing Postmodernism*. Cambridge: Icon Books.
- Arrebola, Alfredo
 1988 *La espiritualidad en el cante flamenco*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
 1995 *La Saeta: El cante hecho oración*. Málaga: Algazara.
- Arom, Simha
 2000 Prolegómenos a una biomusicología. Cap. 2 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Asensio, Eugenio
 1958 *Poética y realidad en el cancionero de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Associated Press, El
 2003 Revive un lenguaje silbado casi extinto. CNN.com, 18 de noviembre; disponible en <http://www.cnn.com/2003/TECH/science/11/18/whistle.language.ap/>.
- Ayuntamiento de la Villa de Almonte
 [1758] 2003 Regla *directiva, y constituciones de los Empleos que tendrán los Fieles que se Uniesen en fraternal amor a la Hermandad de Nuestra Madre y Señora del Rocío*. Publicado originalmente en *Reglas de la Hermandad de Ntra. Sra. Del Rocío*, s.f. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Bakan, Michael B.
 1999 *Música de muerte y nueva creación: Experiencias en el mundo del gamelán balinés Beleganjur*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ballonoff, Paul
 1975 Una no-contribución necesaria. Reseña de *Biogenetic Structuralism* por Charles D. Laughlin Jr. y Eugene d'Aquili. En *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77 (4): 967-68.
- Báñez Aragón, Antonio
 1999 *Eres mi Fe y mi Verdad*. Almonte: Mira Doñana.
- Baran, Henryk, ed.
 1974 *Semiótica y estructuralismo: Readings from the Soviet Union*. White Plains, N.Y.: International Arts and Sciences Press.

- Barnhill, David Landis y Roger S. Gottlieb, eds.
 2001 *Ecología profunda y religiones del mundo: New Essays on Sacred Ground*. Albany: State University of New York Press.
- Bateson, Gregory
 1958 *Naven*. 2ª ed. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Becker, Judith
 [1993] *2004 Gamelan Stories: Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java*. 2ª ed. Tempe: Arizona State University Press.
- 2005 *Oyentes profundos: Música, emoción y trance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Begg, Ean
 1996 *El culto de la Virgen Negra*, ed. rev. y ampliada. Londres: Penguin Arkana.
- Behrend, Heike, y Ute Luig, eds.
 1999 *Posesión del Espíritu: Modernity and Power in Africa*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Beidelman, T.O.
 1974 *W. Robertson Smith y el estudio sociológico de la religión*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bell, Catherine
 1992 *Teoría ritual, práctica ritual*. Oxford: Oxford University Press.
- 1997 *Ritual: Perspectivas y dimensiones*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Bellah, Robert N.
 1973 *Émile Durkheim: Sobre la moral y la sociedad, Escritos escogidos*. Chicago: University of Chicago Press.
- Berger, Peter L., y Thomas Luckmann
 1966 *La construcción social de la realidad: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Berliner, Paul F.
 1978 *El alma de la mbira: Música y tradiciones del pueblo shona de Zimbabue*. Chicago: The University of Chicago Press.

Betanzos Palacios, Odón

- 2001 *Crónica de El Rocío. Cuadernos de Almonte*, no. 58. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.

Blacking, John

- 1967 *Canciones infantiles venda: Un estudio de análisis etnomusicológico*. Johannesburgo: Universidad de Witwatersrand

- 1974 *¿Cómo de musical es el hombre?* Seattle: University of

- Washington Press. 1982 "Canciones y danzas del pueblo venda". En

Music and Dance, ed.

David Tunley. Cuarto Simposio Nacional de la Sociedad Musicológica de Australia. Perth: Universidad de Australia Occidental, Departamento de Música.

Braojos Garrido, Alfonso

- 1995 *El Rocío: memoria de un siglo*. Sevilla: Fundación El Monte.

Briones Gómez, Rafael

- 1999 *Prieguenses y nazarenos: ritual e identidad social y cultural*. Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba.

Brooke, Christopher

- 1971 *Iglesia y sociedad medievales*. Londres: Sidgwick & Jackson.

Brooks, Lynn Matluck

- 1988 *Los Bailes de las Procesiones de Sevilla en el Siglo de Oro español*. Kassel: Edition Reichenberger.

Brooks, Lynn Matluck y Juan de Esquivel Navarro

- 2003 *El arte de la danza en la España del siglo XVII: Juan de Esquivel Navarro y su mundo*. Lewisburg, Pensilvania: Bucknell University Press.

Brown, Karen McCarthy

- 1991 *Mama Lola: Una Sacerdotisa Voudoun en Brooklyn*. Berkeley: University of California Press.

Brown, Steven

- 2000 El modelo del "musilenguaje" en la evolución de la música. Cap. 16 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bruner, Jerome

- 1990 "Folk Psychology as an Instrument of Culture". En *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Buehler, Arthur F.
1998 *Herederos sufíes del Profeta: The Indian Naqshbandiyya and the Rise of the Mediating Sufi Shaykh*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Burr, Vivian
1995 *Introducción al construccionismo social*. London: Routledge.
- Burgos, Antonio
1975 *La Romería del Rocío*. Barcelona: Everest.
1977 *Folklore de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Calamari, Barbara
2000 *Lugares santos: Los lugares sagrados en el catolicismo*. Nueva York: Viking Studio.
- Cantero, Pedro A.
2002 *Tras El Rocío: aproximaciones antropológicas sobre el culto festivo. Cuadernos de Almonte, nº extraordinario*. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Carretero Munita, Concepción
1980 *Origen, evolución, y morfología del baile por Sevillanas*. Sevilla: Patronato de la I Bienal de flamenco de la Ciudad de Sevilla.
- Carroll, Michael P.
1999 *Peregrinación irlandesa: Holy Wells and Popular Catholic Devotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Chapple, Eliot D.
1970 *Cultura y hombre biológico*. Nueva York: Holt, Rinehart y Winston.
- Chaudhuri, Nirad C.
1979 *Hinduismo: A Religion to Live By*. London: Chattus & Windus.
- Chávez Flores, Francisco Javier
2004 *Hermandades del Rocío*. [Madrid:] Chávez Artes Gráficas.
- Chica, Jorge de la
1999 *La música procesional granadina*. Granada: Comares.
- Chittick, William C.
1983 *El camino sufí del amor: Las enseñanzas espirituales de Rumi*. Albany: State University of New York Press.

- Christian, William A. Jr.
 1989 *Religión local en la España del siglo XVI*. Edición en rústica. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Christus Rex Inc.
 s.f. "Vatican II, Sacred Music"; disponible en <http://www.christusrex.org/www1/CDHN/v1.html#Music>.
- Clack, Robert Wood
 1976 *Sinfonías Celestiales: A Study of Chinese Music*. New York: Gordon Press.
- Clark, Mary y Clement Crisp
 1981 *La Historia de la Danza*. New York: Crown.
- Clifford, James, y George E. Marcus
 1986 *Escribir la cultura: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cobb, John B. Jr. y David Ray Griffin
 1976 *Teología del proceso: An Introductory Exposition*. Louisville y Londres: Westminster John Knox Press.
- Cobley, Paul, y Litza Jansz
 2000 *Introducción a la semiótica*. Reimpresión. Cambridge: Icon.
- Cohen, Selma Jeanne, ed., y la Fundación Dance Perspectives
 1998 *Enciclopedia Internacional de la Danza*. 6 vols. Nueva York: Oxford University Press.
- Cohen, Erik
 1992 "Peregrinación y turismo: Convergencia y divergencia". En *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*, ed. E. A. Morinis. E. A. Morinis. Westport, CT: Greenwood Press.
- Colección Biblioteca Flamenca
 1998 *La Saeta: Escritos de José M^a Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo" (1880) Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*. Introducción de Rafael López Fernández. Sevilla: Portada Editorial.
- Coleman, Lucinda
 1995 Adorar a Dios en la danza. *Revista Renovación* n° 6 (1995:2): 35-44; disponible en <http://www.pastornet.net.au/renewal/journal6/coleman.html>.

Coleman, Simon y John Elsner

1995a *Pilgrimage Past and Present: Sacred Travel and Sacred Space in the World's Religions*. Londres: British Museum Press.

1995b *Pilgrimage Past and Present in the World Religions*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Coleman, Simon, y John Eade, eds.

2004 Introducción : Reenmarcar la peregrinación. En *Reframing Pilgrimage: Culturas en movimiento*. Londres y Nueva York: Routledge.

Colonna, Francesco

1999 *Hypnerotomachia Poliphili (La lucha de Polifilo por el amor en un sueño)*, trad. Joscelyn Godwin. London: Thames & Hudson.

Couliano, Ioan P.

1987 *Eros y magia en el Renacimiento*, trans. Margaret Cook. Chicago: University of Chicago Press.

1992 *El árbol de la gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism*, trans. H.S. Wiesner y Ioan P. Couliano. Nueva York: HarperSan Francisco.

Crist, Christine, ed.

1975 *La canción como medida del hombre: A Working Paper from the Research of Alan Lomax into Music of People throughout the World, with Implications for Anthropology and Education*. Harrisburg: Departamento de Educación de Pensilvania.

Cunningham, Martin G.

2000 *Alfonso X El Sabio: Cantigas de Loor*. Dublín: University College Dublin Press.

Cytowic, Richard E., y Frank B. Wood

1982 Sinestesia I: Una revisión de las principales teorías y sus bases cerebrales. En *Cerebro y Cognición*, 1, 23-25.

Cytowic, Richard E.

1989 *Sinestesia: A Union of the Senses*. Nueva York: Springer-Verlag.

1993 *El hombre que probaba formas: A Bizarre Medical Mystery Offers Revolutionary Insights into Reasoning, Emotion, and Consciousness*. Nueva York: Putnam.

- 1995 Sinestesia : fenomenología y neuropsicología, una revisión de los conocimientos actuales. En *Psyche*, 2 (10), 1995; disponible en <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html>.
- Damasio, Antonio
- 1994 *El error de Descartes: Emoción, razón y cerebro humano*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons.
- 1999 *El sentimiento de lo que ocurre*. Nueva York: Harcourt Brace & Co.
- Daniélou, Alain
- [1984] 1992 *Dioses del amor y del éxtasis: las tradiciones de Shiva y Dioniso*. Reimpresión. Rochester, VT: Inner Traditions.
- [1943] 1995 *La música y el poder del sonido: The Influence of Tuning and Interval on Consciousness*. Rochester, VT: Inner Traditions.
- Daniels, Marilyn
- 1981 *La Danza en el Cristianismo: A History of Religious Dance through the Ages*. Nueva York: Paulist Press.
- Darden, Robert
- 2004 *People Get Ready!: Una nueva historia de la música gospel negra*. Nueva York: Continuum International Publishing Group.
- d'Aquili, Eugene, Charles D. Laughlin y John McManus
- 1979 *El espectro del ritual*. New York: Columbia University Press.
- d'Aquili, Eugene, y Andrew B. Newberg
- 1999 *La mente mística: Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press.
- d'Averc, Alexandre
- 2003 "La Rumba Catalana: La vida pública y privada de la rumba catalana", trans. Gary Cook, Barcelona; disponible en http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm.
- Darwin, Francis
- 1914 "The Pipe and Tabor". Address to a Society of Morris Dancers, Oxford, Inglaterra, 12 de febrero de 1914; disponible en <http://chrisbrady.itgo.com/pipntab/pipntab.htm>.
- Davies, John Gordon
- 1984 *Danza litúrgica*. Londres: SCM Press.

- Deren, Maya
 [1953] 1970 *Jinetes Divinos: Los dioses vivientes de Haití*. Reimpresión. Kingston, N.Y.: McPherson & Company.
- Derrida, Jacques
 1973 *Speech and Phenomena: and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press.
 1976 *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
 1982 *Différance*. En *Los márgenes de la filosofía*, ed. Jacques Derrida, trad. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- Doherty, Lillian E.
 2001 *El género y la interpretación del mito clásico*. Londres: Duckworth.
- Dubisch, Jill
 1995 *En un lugar diferente: Pilgrimage, Gender, and Politics at a Greek Island Shrine*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Dupré, Louis
 2002 *Símbolos de lo sagrado*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing
- Durant, Will, y Ariel Durant
 1935-1975 *Historia de la civilización*. 11 vols. Nueva York: Simon & Schuster.
- Durkheim, Émile
 [1912] 1995 *Las formas elementales de la vida religiosa*, trans. Karen E. Fields. Reimpresión. Nueva York: The Free Press.
- Eade, John, y Michael J. Sallnow, eds.
 [1991] 2000 *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage*. Reprint. Urbana: University of Illinois Press.
- Eck, Diana
 1985 *Darshan: Ver la imagen divina en la India*. Chambersburg, PA: Anima.
- Eliade, Mircea
 [1954] 1991 *El mito del eterno retorno: Or, Cosmos and History*, trans. Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- [1957] 1987 *Lo sagrado y lo profano*, trans. Willard R. Trask. San Diego: Harvest Book Harcourt.
- 1963 *Mito y realidad*, trans. Willard R. Trask. Nueva York: Harper & Row.
- Ellis, John M.
1989 *Contra la deconstrucción*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Evans-Pritchard, E.E.
1962 *Ensayos de antropología social*. London: Faber y Faber.
1974 *Religión Nuer*. New York: Oxford University Press.
- Falk, Dean
2000 La evolución del cerebro de los homínidos y los orígenes de la música. Cap. 13 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Fallon, Dennis J., y Mary Jane Wolbers, eds.
1982 *Focus on Dance X: Religión y Danza*. Reston, VA: Alianza Americana para la Salud, la Educación Física, el Ocio y la Danza.
- Ferguson, George
1954 *Signos y símbolos en el arte cristiano*. London: Oxford University Press.
- Fiske, John
1990 "Teoría estructuralista y aplicaciones". En *Introducción a los Estudios de Comunicación (Estudios de Cultura y Comunicación)*. 2ª ed., Londres. Londres: Routledge.
- Flores Cala, Julio
1963 *El Rocío en los años 60: Recopilatorio de una década: 1960-1970. Cuadernos de Almonte*, nº 73. Almonte. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
1964 *Historia y documentos de los traslados de la Virgen del Rocío a la villa de Almonte: 1607-2005. Cuadernos de Almonte*, nº extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
2005 *El Rocío del ayer: 1900-1960: Apuntes sobre su historia y repertorio fotográfico. Cuadernos de Almonte*, nº 88. Almonte. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Foucault, Michel
1985 *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon.

- Fowler, Barbara Hughes, trans.
 1996 *Cantigas de Amigo: Love Lyrics of Medieval Portugal, Selecciones de Cantigas de Amigo*, trans. Barbara Hughes Fowler. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Frazer, Sir James George
 [1922] 1995 *La rama dorada*. New York: Touchstone.
- Freeman, Walter
 2000 Un papel neurológico de la música en el vínculo social. Capítulo 22 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press.
- Frey, Nancy Louise
 1998 *Historias de peregrinos: Dentro y fuera del Camino de Santiago*. Berkeley: University of California Press.
- Friedson, Steven M.
 1996 *Profetas danzantes: Musical Experience in Tumbuka Healing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gagne, Ronald, Thomas Kane y Robert VerEecke
 1984 *Introducing Dance in Christian Worship*. Washington, D.C.: Pastoral Press.
- Galán Bergua, Demetrio
 1960 *Aragón en la jota y la jota en Aragón*. Zaragoza, España: n.p.
- Galán Parra, Isabel
 2004 *Las Ordenanzas Ducales del Año 1504: Quinto Centenario de la Saca de las Yeguas. Cuadernos de Almonte*, Serie Documentos I. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Gallardo González, José Antonio, et al.
 2004 *Por los senderos del alma: Antología de letras rocieras. Cuadernos de Almonte*, nº 81. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Garcés Hernández, Jesús, Valeriano Gil Ruiz y Raul Santafé García
 1991 [?] *Tarazona canta la jota*. Tarazona de Aragón, España: n.p.
- García Chico, Esteban
 1951 "Danzas del Corpus". En *Papeletas de Historia y Arte*. Valladolid: Graf. Andrés.

Editorial Garland

1992-1994 *Biblioteca Garland de Etnología Musical*. 2 vols. Nueva York: Garland.

1998-2002 *Enciclopedia Garland de la música del mundo*. Editores asesores, Bruno Nettl y Ruth M. Stone; editores fundadores, James Porter y Timothy Rice. 10 vols. Nueva York: Garland.

Geertz, Clifford

1973 *La interpretación de las culturas*. New York: Basic Books.

Gellhorn, Ernst

1967 *Principios de integración autonómica-somática*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gellhorn, Ernst, ed.

1968 *Fundamentos biológicos de la emoción*. Glenview, IL: Scott, Foresman and Co.

Gellhorn, Ernst, y G.N. Loofbourrow

1963 *Emociones y Trastornos Emocionales: A Neurophysiological Study*. Nueva York: Harper & Row.

Gil Buiza, José Manuel, ed.

1991 *Historia de las Sevillanas*. 4 vols. Sevilla: Ediciones Tartessos.

Gluckman, Max (ed.), Daryll Forde, Meyer Fortes y Victor W. Turner

1962 *Ensayos sobre el ritual de las relaciones sociales*. Nueva York: The Humanities Press.

Gold, Ann Grodzins

1990 *Viajes fructíferos: The Ways of Rajasthani Pilgrims*. Berkeley: University of California Press.

Gómez, Agustín

1982 *La Saeta Viva*, ed. Virgilio Márquez. Córdoba: imprenta particular.

1983 *Presencia de cántico en el flamenco*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.

1999 *El flamenco a la luz de García Lorca*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.

González Cruz, David, ed.

1984 *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*. Huelva: Universidad de Huelva.

- 2002 *Ritos y Ceremonias en el Mundo Hispano durante la Edad Moderna*.
Huelva: Universidad de Huelva.
- Graham, Brian y Michael Murray
1997 Lo espiritual y lo profano: la peregrinación a Santiago
de Compostela. *Eucemene* 4 (4): 389-409.
- Gran enciclopedia de la música*.
1995 Madrid : Ediciones Tiempo.
- Graves, Robert
[1948] 1975 *La Diosa Blanca: Una gramática histórica del mito poético*.
Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Grove, Lilly, et al.
1895 *Bailando*. Reimpresión fotocopiada. London: Longmans, Green, and Co.
- Guthrie, Clifton F.
2000 Neurología , ritual y religión: una exploración inicial. *Actas de la
Academia Norteamericana de Liturgia* (2000): 107-124, disponible
en
http://www.geocities.com/iona_m/Neurotheology/Neuroritual.html.
- Hagerty, Miguel José
1998 *Los Libros Plúmbeos del Sacromonte*. Granada: Comares.
- Hamerton-Kelly, Robert G., ed.
1987 *Orígenes violentos: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z.
Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford, CA:
Stanford University Press.
- Harré, Rom
1983 *El Ser Personal: A Theory for Individual Psychology*.
Oxford: Blackwell.
- 2001 "El redescubrimiento de la mente humana". Actas de la conferencia
del 50 aniversario de la Asociación Coreana de Psicología, ed.
Uichol Kim. Uichol Kim.
Seúl: Chung-ang University; disponible en
<http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/korea.htm>.
- Harré, Rom, ed.
1986 *La construcción social de las emociones*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harris, Marvin
1999 *Teorías de la cultura en la posmodernidad*. Walnut Creek,
CA: AltaMira Press.

- 2001 *El auge de la teoría antropológica: Una historia de las teorías de la cultura*. Ed. actualizada. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Hauser, Marc D.
2000El sonido y la furia: Las vocalizaciones de los primates como reflejo de la emoción y el pensamiento. Cap. 6 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Herndon, Marcia y Norma McLeod
1990 *La música como cultura*. Richmond, CA: MRI Press.
- Hoopes, James, ed.
1991 *Peirce on Signs*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hurtado Sánchez, José, ed.
2000 *Religiosidad Popular Sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla.
- Infante, Blas
[1929] 1980 *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- Jakobson, Roman
1962-1987 *Selección de escritos de Roman Jakobson*. 8 vols. La Haya y Berlín: Mouton.
- James, William
[1902] 1982 *Las variedades de la experiencia religiosa*. Reimpresión. New York: Penguin Books.
[1912] 1982 *Ensayos de empirismo radical*. Reimpresión. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Jerison, Harry
2000 Paleoneurología y biología de la música. Cap. 12 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Josephs, Allen
1983 *Murallas Blancas de España: Los Misterios de la Cultura Andaluza*. Ames: Iowa State University Press.
- Katz, Richard
1982 *Energía en ebullición: Community Healing Among the Kalahari Kung*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Kemp, William
[1600] 2000 *Nine daies vvonder*. Ediciones Renaissance,
Universidad de Oregón; disponible en
<http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html>.
- Khan, Hazrat Inayat
1996 *El misticismo del sonido y la música*. Rev. ed. Boston: Shambhala.
- Kirkland, Richard
2002 *Identity Parades: Cultura norirlandesa y sujetos disidentes*.
Liverpool: Liverpool University Press.
- Kraus, Richard, y Sarah Chapman
1981 *Historia de la Danza en el Arte y la Educación*. 2ª ed. Englewood
Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Kunej, Drago e Ivan Turk
2000 Nuevas perspectivas sobre los inicios de la música: Análisis
arqueológico y musicológico de una "flauta" de hueso del Paleolítico
medio". Cap. 15 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn
Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kuper, Adam, ed.
1977 *La antropología social de Radcliffe-Brown*. London: Routledge y
Kegan Paul.
- Kuznar, Lawrence A.
1997 *Reclamando una antropología científica*. Walnut Creek, CA:
AltaMira Press.
- Laughlin, Charles D. Jr.
1978 *Extinción y supervivencia en las poblaciones humanas*. New York:
Columbia University Press.
- 1979 *Ethnography of the So of Northeastern Uganda*. New Haven, CT:
HRAF Press.
- n.d. Tutorial autoguiado sobre estructuralismo biogenético;
disponible en
<http://www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm>.
- Laughlin, Charles D. Jr. y Eugene G. d'Aquili
1974 *Estructuralismo biogenético*. New York: Columbia University Press.
- Laughlin, Charles D. Jr., John McManus y Eugene G. d'Aquili
1979 *El espectro del ritual*. New York: Columbia University Press.

- 1990 *Cerebro, símbolo y experiencia: Hacia una neurofenomenología de la conciencia humana*. Boston: Shambhala.
- Leal, Alberto Jambrina y Carlos Antonio Porro
1997 Pasado presente y futuro de la flauta y el tamboril en Castilla y León. *Txistulari*, nº 172, 1997/4; disponible en <http://www.Tamborileros.com/pdf/fyt-cyl.pdf>.
- Lett, James
1997 *Ciencia, razón y antropología: The Principles of Rational Inquiry*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude
[1958] 1963 *Antropología estructural*, trad. Claire Jacobson y Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books.
[1978] 1995 *Myth and Meaning: Descifrando el código de la cultura*. (Publicado originalmente por University of Toronto Press con el título *Myth and Meaning: Five Talks for Radio*, Buffalo, NY, 1978). Reimpresión. Nueva York: Schocken Books.
- Levitin, Daniel J.
2006 *Así es tu cerebro con la música: La ciencia de una obsesión humana*. Nueva York: Dutton.
- Lewis, I.M.
1971 *Religión extática: A Study of Shamanism and Spirit Possession*. Hammondsworth: Penguin.
- Lingle, Susan
2001 Anti-predator strategies and grouping patterns in white-tailed deer and mule deer. *Etología* 107 (4):295-314.
- Lipsitz, George
1994 *Encrucijadas peligrosas: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres: Verso.
- Lissaman, P.B.S., y Carl A. Shollenberger
1970 Formación del vuelo de las aves. *Science* 168: 1003-1005.
- Lomax, Alan
[1976?] *Cantometría: Una aproximación a la antropología de la música*. Berkeley: distribuido por la Universidad de California, Extension Media Center.

- López-Damas López, Manuel, ed.
 1997 *A la Santísima Virgen del Rocío-Tesoro y sentirse de un pueblo. Sevillanas de ahora y siempre*. Bollullos del Condado, Huelva: Artes Gráficas Impresol.
- López-Pedraza, Rafael
 1992 *Dioniso en el exilio: Sobre la represión del cuerpo y la emoción*. Wilmette, IL: Chiron.
- Lotman, Yuri M.
 1991 *Universo de la mente: A Semiotic Theory of Culture*, trans. A. Shukman. Bloomington: Indiana University Press.
- Llorden, Andrés, y Sebastián Souvirón
 1969 *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Macdonnell, Diane
 1986 *Teorías del discurso: An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- Macías, el Enamorado
 1941 *Cantigas de Macías o namorado, trovador gallego del siglo XIV*. Buenos Aires: Emecé.
- Mairena, Antonio
 1976 *Las Confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Manfredi Cano, Domingo
 1955 *Geografía del Cante jondo*. Madrid.
- Manzano Alonso, Miguel
 1995 *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Martí, Samuel
 1968 *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Martínez, Carlos
 1989 *El Tamborilero: Método de Flauta Rociera*. Huelva: Jiménez.
- Mathew, Roy J.
 2001 *El verdadero camino: La ciencia occidental y la búsqueda del yoga*. Cambridge, MA: Perseus.

- Maturana, Humberto R.
 1980 Man y sociedad. En Benseler, F., P. Hejl y W. Kock, eds., *Autopoietic Systems in the Social Sciences*, 11-31. Frankfurt, Alemania. Frankfurt: Campus Verlag.
- McAfee, Noëlle
 2004 *Julia Kristeva*. Nueva York y Londres: Routledge.
- McAllester, David Park, comp.
 1971 *Lecturas de etnomusicología*. New York: Johnson Reprint Corp.
- Mercader, Antonio González
 1999 *Historia Antológica del Fandango de Huelva*. Huelva: Artes Gráficas Girón.
- Merker, Björn
 2000 Synchronous choring and human origins. Cap. 18 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Merriam, Alan P.
 1964 *La antropología de la música*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Miles, John A.
 1976 Reseña de *Biogenetic Structuralism*, de Charles D. Laughlin Jr. y Eugene d'Aquili. *Revista para el Estudio Científico de la Religión* 15 (1): 99-103.
- Miller, Geoffrey
 2000 Evolution of human music through sexual selection. Cap. 19 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mitchell, Nathan, ed.
 1993 Estudios rituales. *Liturgy Digest* 1 (1). Chicago: Liturgy Training Publications.
- Mitchell, Timothy
 1990 *Cultura pasional: Emoción, religión y sociedad en el sur de España*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Mithen, Steven
 2006 *Los neandertales cantores: Los orígenes de la música, el lenguaje, la mente y el cuerpo*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Moita, Luís
 1936 *O Fado, Canção de Vencidos: oito palestras na Emissora Nacional*. Lisboa: Oficinas gráficas de Empresa do Anuário comercial.
- Molina, Ricardo, y Antonio Mairena
 1963 *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- Moreno Navarro, Isidoro
 1974 *Las Hermandades Andaluzas: Una aproximación desde la antropología*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Morinis, E.A., ed.
 1992 *Viajes sagrados: The Anthropology of Pilgrimage*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Muñoz Bort, Domingo
 2004 *La Ganadería Caballar en la Villa de Almonte. Cuadernos de Almonte*, nº extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Muñoz Y Pabon, D. Juan Francisco
 1991 *Obras de Muñoz y Pabon*. Con prólogo de Daniel Pineda Novo. Sevilla: Gráficas Santa María.
- Murga Gener, José Luis
 1995 *Rocío: Un camino de canciones*. 4ª ed. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Murphy, Michael, y Steven Donovan
 1999-2004 *Los efectos físicos y psicológicos de la meditación: A Review of Contemporary Research*. Petaluma, California: Institute of Noetic Sciences; disponible en <http://www.noetic.org/research/medbiblio/index.htm>.
- Murphy, Michael D.
 1994 Clase , comunidad y traje en una romería andaluza. *Antropological Quarterly*, 67 (2): 49-62.
- Murphy, Michael D., y J. Carlos González Faraco
 1996 *El Nombre de Doñana: De su incierto origen y de su expansión toponímica*. II Encuentro de Poetas y Escritores del Entorno de Doñana. Huelva: Fundación Odón Betanzos,
 2000 "Intensificación cultural y peregrinación en Andalucía, España". Ponencia presentada en la reunión anual de la Southern Anthropological Society, Mobile, AL, 10 de marzo de 2000.

- Murphy, Michael D., y J. Carlos González Faraco, eds.
 1998 *Añorando a Andalucía hasta la muerte. Biografía, textos y notas para un homenaje al sociólogo Cesar Graña*. III Encuentro de Poetas y Escritores del Entorno de Doñana. Colección Biblioteca Ligustina, no. 3. Huelva: Fundación Odón Betanzos.
- 2002 *El Rocío: Análisis culturales e históricos*. Huelva: Diputación Provincial.
- Murray, David A.
 2000 ¿Quién baila en la iglesia y por qué? *Boletín Adoremus*, 6 (1), edición en línea; disponible en <http://www.adoremus.org/3-00-MurrayDance.htm>.
- Conferencia Nacional de Educadores Musicales
 1985 *Llegar a ser humano a través de la música: The Wesleyan Symposium on the Perspectives of Social Anthropology in the Teaching and Learning of Music*. Reston, VA: MENC.
- Nattiez, Jean-Jacques
 1990 *Música y discurso: Hacia una semiología de la música*, trad. Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nettl, Bruno
 1995 *Teoría y método en etnomusicología*. Nueva York: Free Press de Glencoe.
- Nietzsche, Friedrich
 [1872-1886] 2000 *Escritos básicos de Nietzsche*, trad. Walter Kaufmann, con una introducción de Peter Gay. Nueva York: Modern Library.
- [1886] 1967 *Friedrich Nietzsche; El nacimiento de la tragedia y el alegato contra Wagner*, trad. Walter Kaufmann. New York: Random House.
- Nolan, Mary Lee, y Sidney Nolan
 1989 *La peregrinación cristiana en la Europa occidental moderna*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Nuevo Adviento
 s.f. *The Catholic Encyclopedia*; disponible en <http://www.newadvent.org/cathen/index.html>.
- O'Callaghan, Joseph F.

- 1998 *Alfonso X y las Cantigas de Santa María: Una biografía poética*. Leiden: Brill.
- Oesterley, W.O.E.
[1923] 1968 *La Danza Sagrada*. Reimpresión. Nueva York: Dance Horizons.
- Otto, Rudolf
1928 *El Cristianismo y la Religión India de la Gracia*. Madrás.
1930 *La Religión de Gracia de la India y el Cristianismo, Comparados y Contrastados*. Nueva York.
[1923] 1936 *La idea de lo sagrado*, trad. John W. Harvey. Oxford University Press.
1931 *Ensayos religiosos. A Supplement to The Idea of the Holy*. Londres. [1932] 1960 *Mysticism East and West: Un análisis comparativo de la Nature of Mysticism*, trans. B.L. Bracey y C. Payne. New York: Macmillan.
- Ozak, jeque Muzaffer al-Jerrahi
1988 *IRSHAD Widsom of a Sufi Master*, trans. Muhtar Holland. Westport, CT: Pir Press.
1991 *El jardín de los derviches*, trans. Muhtar Holland. Westport, CT: Pir Press.
- Paredes Núñez, Juan
1991 *La Guerra de Granada en las Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Granada: Universidad de Granada.
- Payno, Luis A.
s.f. "La Flauta de Tres Agujeros". En "Construcción de Instrumentos Tradicionales"; disponible en <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>.
- Pérez-Embid, Javier, ed.
1990 *La Andalucía Medieval: ACTAS "I Jornadas de Historia Rural y Medio Ambiente"*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Peretz, Isabelle, y Robert Zatorre, eds.
2003 *La neurociencia cognitiva de la música*. Nueva York: Oxford University Press USA.

- Piaget, Jean
1971 *Biología y conocimiento: Un ensayo sobre las relaciones entre las regulaciones orgánicas y los procesos cognitivos*. Chicago: University of Chicago Press.
- Place, Edwin B.
1959 Reseña de *Poética y realidad en el cancionero de la Edad Media* de Eugenio Asensio. *Espéculo* 34 (2): 248-250.
- Pohren, Donn
[1962] 1990 *El Arte del flamenco*. Rev. ed. Madrid: Sociedad de Estudios Españoles.
- 1988 *Vidas y Leyendas del flamenco*. Madrid: Sociedad de Estudios Españoles.
- 1995 *Paco de Lucía y familia: El Plan Maestro*. Westport, CT: The Bold Strummer Ltd.
- Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte
1999 *Reglas de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte.
- Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada
2002 *Exposición Hermandad del Rocío*. Granada: Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2003 *Granada Rociera: Romería 2003*. Granada: Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2004 *Granada Rociera: Romería 2004*. Granada: Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- Porro Fernández, Carlos A.
1994 Antigua presencia de la flauta de tres agujeros en Castilla. *III Muestra de Música Tradicional "Joaquín Díaz"* Viana de Cega, Edición 94. Universidad de Valladolid.
- Pribram, Karl H.
1971 *Lenguajes del cerebro: Paradojas y principios experimentales en neuropsicología*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- 1976 Autoconciencia y ntencionalidad. En *Consciousness and Self-Regulation*, eds. G.E. Schwartz y D. Shapiro, Vol. 1. Nueva York. New York: Plenum.

- 1977 Observaciones sobre la organización de los estudios de la mente, el cerebro y el comportamiento. En *Alternate States of Consciousness*, ed., N. Zinbert. N. Zinbert. New York: Free Press.
- 1978 En nombre de las neurociencias. *Las ciencias del comportamiento y del cerebro* 1:113.
- 1981 Emociones . En *Handbook of Clinical Neuropsychology*, eds. S.K. Filskoy y T.J. Boll. New York: Wiley.
- Pribram, Karl H., y Aleksandr Romanovich Luria, eds.
1973 *Psicofisiología de los lóbulos frontales*. New York: Academic Press.
- Pribram, Karl H., y Diane McGuinness
1975 Arousal , activación y esfuerzo en el control de la atención. *Psychological Review* 82 (2):116-149.
- Radcliffe-Brown, Alfred R.
[1952] 2002 *Structure and Function in Primitive Society*. Glencoe, IL: Free Press.
- 1977 *La antropología social de Radcliffe-Brown*, ed., Adam Kuper. Adam Kuper. Londres: Routledge y Kegan Paul.
- Ramakrishna, Lalita
1991 *El Varnam: A Special Form in Karnatak Music*. Nueva Delhi: Editorial Harman.
- Ratliff, G.
1979 Pensamiento espacial, rotación mental y hemisferio cerebral derecho. *Neuropsychologia* 17:49-54.
- Reader, Ian, y Tony Walter, eds.
1993 *La peregrinación en la cultura popular*. Basingstoke: Macmillan.
- Reales Espina, Juan Ignacio
1995 *Apuntes para la Historia de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío.
- 2004 *El Rocío, una Realidad de Fe: Notas históricas sobre la devoción a la Virgen del Rocío*. Almonte: Nuevas Gráficas Doñana.
- Ribera y Tarragó, Julián
1922 *La música de las cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Tipografías de la Revista de Archivos.

- 1927 *Historia de la Música Árabe Medieval y su Influencia en la Española*. Vol. 1, Ser. G. Madrid: Editorial Voluntad.
- 1928 *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico*. Madrid: n.p.
- [1929] 1970 *La música en la antigua Arabia y España: siendo la música de las Cantigas*. Reimpresión. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Ríos González
- 1978 "Juana El Retorno de La Diosa". Almonte: Centro de Estudios Rocieros. Manuscrito autoeditado.
- Robertson Smith, William
- 1972 *La religión de los semitas: Las Instituciones Fundamentales*. New York: Schocken Books.
- 1998 *Teoría del mito y del ritual: An Anthology*, ed. Robert A. Segal. Oxford: Blackwell.
- Rodríguez Bueno, Pedro
- 1991 *¿Qué ocurre con El Rocío. . . ? Reflexiones a finales del siglo XX*. Camas (Sevilla): Arenas.
- Roob, Alexander
- 1997 *Alquimia y misticismo*. Colonia: Benedikt Taschen Verlag.
- Rouget, Gilbert
- 1985 *Música y trance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruse, Michael
- 1999 *Misterio de misterios: ¿Es la evolución una construcción social?* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sánchez, Juanma
- 2006 *La flauta de tres agujeros y el tamboril*; disponible en <http://www.tamborileros.com>.
- Schacter, D.L.
- 1977 EEG ondas theta y fenómenos psicológicos: una revisión y análisis. *Biological Psychology* 5:47-82.
- Sevilla, Paco
- 1995 *Paco De Lucia: Una Nueva Tradición para la Guitarra Flamenca*. San Diego: Sevilla Press.

Shawver, Lois

- 1996 Lo que el postmodernismo puede hacer por el psicoanálisis: una guía para la visión postmoderna. *The American Journal of Psychoanalysis* 56 (4): 371-394.

Shelemay, Kay Kaufman, ed.

- 1990 *The Garland Library of Readings in ethnomusicology: A Core Collection of Important ethnomusicological Articles*. 7 vols. New York: Garland.

Shiloah, Ammón

- 1995 *La música en el mundo del Islam: A Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press.

Sklar, Deidre

- 2001 *Bailando con la Virgen: Cuerpo y Fe en la Fiesta de Tortugas, Nuevo México*. Berkeley: University of California Press.

Song, Bang-song

- 1980 *Source Readings in Korean Music*, trad. con introducción de Bang-song Song. Seúl: Comisión Nacional Coreana para la UNESCO.

Sperry, Roger W.

- 1974 Lateral specialization in surgically separated hemispheres. En *The Neurosciences: Tercer Programa de Estudios*, eds. P.J. Vinken y G.W. Bruyn. Cambridge, MA: MIT Press.
- 1982 Algunos efectos de la desconexión de los hemisferios cerebrales. *Ciencia* 217:1223-1226.

Sperry, Roger W., et al.

- 1979 Autorreconocimiento y conciencia social en el hemisferio menor desconectado. *Neuropsychologia* 17:153-166.

Staal, Frits

- 1989 *Reglas sin sentido: Ritual, Mantras and the Human Sciences*. Nueva York: Peter Lang (Toronto Studies in Religion, Vol. 4).

Universidad de Stanford

- s.f. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta. Edward N. Zalta. Stanford, CA: Stanford University, Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information; disponible en <http://plato.stanford.edu/>.

- Stefanov-Wagner, F. Ishmael J. M.
s.f. "The Pipe and Tabor: The Quintessential Morris Instrument";
disponible en <http://www.mit.edu:8001/people/ijis/index.html>.
- Steingress, Gerhard
1994De ciegos, saeteros, y flamencos: una reflexión sobre el
origen y evolución del jondo en cante flamenco. *Demófilo, Revista
de cultura tradicional*, 12, 93-107.
- Stern, Samuel M.
1953 *Las canciones mozárabes: Les vers finux ("Kharjas") espagnol dans
les "muwashshahs" arabes et hébreux*. Palermo: U. Manfredi Editore.
- Stolba, K. Marie
1990 *Desarrollo de la música occidental*. Dubuque, IA:William C. Brown.
- Stoller, Paul
1989 *Fusion of the Worlds: An Ethnography of Possession among the
Songhay of Niger*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taillefert, Manuel Ángel López
1991 *El Rocío: Una aproximación a su historia*. 2ª ed. Almonte:
Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.
- 1996 *Acta de Proclamación y Juramento de Santa María de las
Rocinas como Patrona de la Villa de Almonte, Año de 1653*.
Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de
Almonte.
- 1998 *Las Venidas de Ntra. Sra. Del Rocío a la Villa de Almonte (1607-
1998)*. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de
Almonte.
- 2001 *Breve resumen de la historia de Ntra. Sra. Del Rocío, de su devoción,
romería y ermitas, en el término de la villa de Almonte*. 4ª ed.
Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.
- 2004 *Santa María de las Rocinas sine labe concepta y su Patronazgo sobre
Almonte*. Almonte: Pontificia Real e Ilustre Hermandad de Ntra. Sra.
del Rocío de Almonte.
- Tame, David
1984 *El poder secreto de la música*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Tarasti, Eero
1990 *Teoría de la semiótica musical*. Bloomington: Indiana
University Press.

- TenHouten, Warren
1978-79 Interacción hemisférica en el cerebro y los modos de pensamiento proposicional, composicional y dialéctico. *Journal of Altered States of Consciousness* 4 (2): 129-140.
- Tenzer, Michael
1991 *Música balinesa*. Berkeley: Periplus Editions.
- Todd, Peter
2000 Simulación de la evolución del comportamiento musical. Cap. 20 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tomlinson, Gary
1993 *La música en la magia renacentista: hacia una historiografía de los otros*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tramo, Mark y Jude
2001 Música de los hemisferios. *Ciencia* 291 (5501): 54-56.
- Turino, Thomas
1999 Signos de imaginación, identidad y experiencia: Una teoría semiótica peirciana para la música. *etnomusicología*, 43 (2): 221-255.
- Trujillo Priego, José
1994 *En honor a la Blanca Paloma: El Rocío, su entorno y sus verdades*. Sevilla: Ediciones Giralda.
- Turner, Edith
1992 *Experimentar el ritual: una nueva interpretación de la curación africana*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, Victor
1982 *Del ritual al teatro: La seriedad humana del juego*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.

1988 *La antropología del espectáculo*. New York: PAJ Publications.

[1969] 1997 *El proceso ritual: Estructura y Antiestructura*. Reimpresión. Nueva York: Aldine de Gruyter.
- Turner, Victor, y Edith Turner
[1978] 1995 *Image and Pilgrimage in Christian Culture*.

Nueva York: Columbia University Press.

- Turner, Victor W., y Edward M. Bruner, eds.
1986 *La antropología de la experiencia*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ujhelyi, Maria
2000 La organización social como factor en los orígenes del lenguaje y la música. Cap. 8 en *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Valmar, Marqués de (Leopoldo Augusto de Cuento)
1897 *Estudio Histórico, Crítico y Filológico Sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio*. 2ª ed. Madrid: Real Academia Española.
- Varela, Francisco J.
1979 El cálculo ampliado de indicaciones interpretado como una lógica de tres valores. *Notre Dame J. Formal Logic*, 20:141-146.
- Varela, Francisco J., Humberto R. Maturana y R. Uribe
1974 Autopoiesis : la organización de los sistemas vivos, su caracterización y un modelo. *Biosystems* 5:187-196.
- van Baest, Arjan, y Hans Van Driel
1995 *La semiótica de C.S. Peirce aplicada a la música: Una cuestión de creencia*. Tilburg, Países Bajos: Tilburg University Press.
- van Gennep, Arnold
[1909] 1960 *Los ritos de paso: A Classic Study of Cultural Celebrations*, trans. Monika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.
- van der Veer, Peter
1994 *Nacionalismo religioso: hindúes y musulmanes en la India*. Berkeley: University of California Press
- Wafer, Jim
1991 *El sabor de la sangre: Spirit Possession in Brazilian Candomblé*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Wallin, Nils L.
1991 *Biomusicología: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purpose of Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Wallin, Nils L., Björn Merker y Steven Brown, eds.
2000 *Los orígenes de la música*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Weigle, Marta
1970 *Los Penitentes del Suroeste*. Santa Fe, NM: Ancient City Press.
- Westheimer, G.
1972 Agudeza visual y umbrales de modulación espacial. *Manual de fisiología sensorial* 7 (4).
- Weston, Jessie L.
1957 *Del ritual al romance*. Garden City, NY: Doubleday.
- Wheeler, John A.
1982 Bohr , Einstein y la extraña lección de lo cuántico. En *Mind in Nature*, ed. R.Q. Elvee. San Francisco: Harper and Row.
- Wishart, Stevie
1994 Apuntes para *Poder a Santa María: Andalucía en las "Cantigas de Santa María" del Rey Alfonso X "el Sabio"*. Sinfonía. Stevie Wishart. Junta de Andalucía/Alamviva. DSI 0105.
- Whitehead, Alfred North
[1978] 1985 *Proceso y realidad: Un ensayo de cosmología*. Ed. corregida. Eds. David Ray Griffin y Donald W. Sherburne. New York: The Free Press.

[1927] 1959 Simbolismo : *significado y efecto*. Reimpresión. New York: Capricorn Books.
- Zapata García, Miguel
1991 *El Rocío: Estudio psicoanalítico de la devoción mariana en Andalucía*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo.
- Zayas, Rodrigo de
1995 *La Música en el Vocabulista Granadino de Fray Pedro Alcalá 1492-1505*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Zatorre, R.J.
2001 Los fundamentos biológicos de la música. Eds. Robert J. Zatorre e Isabelle Peretz. *Anales de la Academia de Ciencias de Nueva York*, Vol. 930.