

John Blacking

¿Hay música en el hombre?

Edición española al cuidado de
Francisco Cruces

Prólogo de Jaume Ayats



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *How Musical is Man?*

Traducción de Francisco Cruces

Primera edición: 2006

Segunda edición: 2015

Tercera reimpresión: 2024

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Arpista cicládico (2700-2300 a.C., The J. Paul Getty Museum, Malibu, California)

© Corbis / Cordon Press

Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1973 by the University of Washington Press

© del prólogo: Jaume Ayats, 2006

© de la traducción: Francisco Cruces Villalobos, 2006

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2006, 2024

Calle Valentín Beato, 21

28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-8781-0

Depósito legal: M. 4.845-2015

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Prólogo, por Jaume Ayats
	¿Hay música en el hombre?
27	Prefacio
33	1. Sonido humanamente organizado
69	2. La música en la sociedad y la cultura
110	3. La cultura y la sociedad en la música
152	4. Humanidad sonoramente organizada
189	Referencias bibliográficas

Prólogo

A principios de los años setenta, John Blacking fue invitado por la Universidad de Washington (Seattle) a pronunciar una serie de conferencias sobre la música centradas especialmente en su labor de investigador durante dos décadas¹. Era una ocasión magnífica para ofrecer un balance de los años de trabajo de campo sobre diversas músicas de África meridional. Pero Blacking lo aprovechó, también, para expresar las convicciones más básicas que tenía del hecho musical y proponer los caminos de investigación que, a su modo de entender, podían revolucionar los estudios y la enseñanza de la música. Y eso tanto en lo relativo a las músicas europeas u occidentales como en lo relativo a las músicas calificadas de «exóti-

1. Fue invitado en el marco de las Jessie and John Danz Lectures. La redacción revisada de estas conferencias apareció publicada en el año 1973 con el título *How Musical is Man?* Agradecemos a Eumo Editorial su autorización para utilizar el prólogo de la edición catalana de este libro.

cas». Con sus palabras Blacking pretendía provocar una cierta perplejidad en los oyentes, transformar algunas de las ideas más comunes que se tienen sobre la música y cuestionar una serie de aspectos fundamentales de la práctica musical y la comprensión que nuestra sociedad tiene de ellos. Deseaba, en definitiva, que los asistentes a las conferencias se sintieran empujados a tomar nuevas posiciones frente a la actividad musical y la enseñanza e investigación de la música.

Para conseguirlo, articuló toda su exposición a partir de una sola pregunta –¿cuán músico es el hombre?–, que iba contestando parcialmente a partir de las teorías antropológicas y lingüísticas que le ofrecían diversas investigaciones de aquellos años y, sobre todo, a partir de sus propias experiencias y reflexiones. Evidentemente, no podía pretender dar una respuesta completa a la pregunta, sino más bien indicar las vías de investigación que podrían ayudarnos a ir respondiéndola y, de este modo, sugerir los caminos que deberían seguir los futuros estudios sobre la musicalidad humana. Los ejemplos con los que argumentaba el discurso iban alternando y contraponiendo el trabajo de campo en África con diversas situaciones de la vida musical occidental, bien conocidas y probablemente experimentadas por el público que lo escuchaba. La frescura y el lenguaje directo y claro que usaba, la variedad y riqueza de los ejemplos y la agudeza con que abordó gran parte de los temas hicieron que la publicación de estas conferencias se transformara inmediatamente en un clásico que se iría traduciendo a diversas lenguas (francés, japonés, alemán, italiano, griego y catalán, entre otros).

Al cabo de treinta años, y a pesar de los cambios teóricos y las lógicas discrepancias que la investigación ha ido formulando a algunas de las propuestas del libro, *¿Hay música en el hombre?* continúa siendo un texto de referencia inevitable y un motivo constante de reflexión: no ha perdido nada de la fuerza y la capacidad de interpelación que, hace ya una generación, incitaba a la investigación y la teorización sobre la música. Por eso su traducción al castellano ofrece la posibilidad de acercarse a una obra fundamental del pensamiento y la investigación musical contemporáneos; un texto que, además, tiene las virtudes de estar escrito en un estilo de lectura fácil y amena, nada complicada para los «no especialistas»; con ejemplos que a menudo pertenecen a nuestra experiencia musical más inmediata; y que propone cuestiones que no sólo afectan a los profesionales de la música (sean intérpretes, profesores o teóricos), sino también a un público general. Ese público que en nuestra sociedad ha sido considerado tradicionalmente «sólo de aficionados» (o de supuestos «consumidores pasivos» de unos productos sonoros elaborados por una élite de técnicos) y que Blacking reivindica como creadores potenciales en el hecho musical, como actores necesarios. Precisamente una de las argumentaciones básicas de Blacking es presentar la práctica musical como una actividad inevitablemente social y demostrar que el desarrollo completo de la creatividad musical humana, de la completa experiencia humana de la música, sólo puede entenderse dentro de un contexto social, de participación colectiva.

Pero ¿quién era John Blacking? ¿Cómo llegó a formular sus concepciones sobre la actividad musical?

John Blacking nació en Guildford (Surrey, Inglaterra) en el año 1928 y se formó en las escuelas de la catedral de Salisbury y de Sherbone, donde recibió las primeras clases de música. Quería ser sacerdote anglicano y, a la vez, se dedicaba al estudio del piano. Su contacto con la realidad social de los barrios marginales londinenses a mediados de la década de los cuarenta lo llevó del conservadurismo al socialismo. Pasó los años 1948-1949 en Malasia, durante el período del servicio militar. Allí conoció otras religiones. Estas experiencias –junto con diversos contactos con malasios, chinos e indios– cambiaron la dirección de sus estudios y lo impulsaron a emprender una reevaluación gradual de su propia cultura y sus valores.

Estudió antropología bajo la dirección de Meyer Fortes, a quien dedica *¿Hay música en el hombre?* Fortes se dio cuenta, con su habitual perspicacia y amplitud de espíritu, que ningún antropólogo hasta entonces había atribuido importancia suficiente a la música, y por eso envió a Blacking unos meses a París con André Schaeffner para que se iniciase en el estudio de la, en aquellos años, incipiente etnomusicología. En el año 1953 obtuvo la licenciatura de antropología social en el King's College de Cambridge. Pocos meses más tarde fue nombrado consejero adjunto del Gobierno para los asuntos referentes a los aborígenes de Malasia, pero sólo estuvo seis días en el cargo. Fue despedido porque expresó su desacuerdo en sacar a los aborígenes de la selva, como pretendía el general sir Gerald Templer. Las autoridades procedieron al desplazamiento de la población y el resultado fue un elevado número de muertos.

Seguidamente se dedicó a actividades de investigación antropológica, enseñó en un instituto de secundaria en Singapur, trabajó de locutor en Radio Malasia y acompañó a Maurice Clare en una gira de conciertos, hasta que en junio de 1954 volvió a París para recibir clases de piano. Quedándose sin sostén económico, se incorporó en Sudáfrica como musicólogo en el proyecto «International Library of African Music», donde transcribió, analizó y comentó las grabaciones hechas por Hugh Tracey. Años más tarde recordaba así aquel período:

Estaba frustrado por el tipo de turismo de investigación en que estábamos enfrascados, que no favorecía para nada un estudio musical profundo. Tenía la convicción de que expediciones tan breves eran insuficientes y que sólo un contacto prolongado, en el estilo propiamente antropológico, permitía conocer la lengua, la estructura social y el contexto cultural que sostiene la música grabada².

Durante los años 1956-1958 emprendió un trabajo de campo intensivo entre los vendedores del norte del Transvaal (Sudáfrica). Más que una erudita «observación» de la

2. De la entrevista realizada por Keith Howard a John Blacking: «Un homme musical. Entretien avec John Blacking», en *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 3. *Musique et pouvoirs*. Ginebra, Ateliers d'Ethnomusicologie (AIMP), 1990, pp. 187-201. Al final del libro figura la referencia completa de las publicaciones de Blacking (escritos y grabaciones).

Por otro lado, puede encontrarse una excelente exposición sintética de los modelos teórico y analítico de Blacking en Pelinski, Ramón: «Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom», en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Ediciones Akal, 2000, pp. 127-142.

música de los vendedores, el trabajo fue transformándose en un intercambio y un diálogo. Hablaba de música con los vendedores, les tocaba el piano y aprendía a cantar sus canciones y tocar sus instrumentos. En cierto modo, con las ideas de diálogo, de transformación mutua, y la construcción de una explicación del porqué de la música vendida que fuera válida para los mismos vendedores, ya anticipaba algunas de las actitudes que años más tarde desarrollaría la llamada antropología postmoderna. Blacking explicaba con estas palabras cómo inició la investigación:

Existía una idea bastante precisa del modo de dar forma a una colección de documentos etnomusicológicos. Maud Karpeles, Percy Grainger, Béla Bartók, Constantin Brailoiu y muchos otros habían hecho trabajos soberbios. Pero, realmente, yo no quería imitarles. Sus trabajos evocaban la antigua escuela de la antropología dirigida a recoger datos sobre las costumbres y el parentesco, elaborada a partir de entrevistas con los informantes. Por lo que a mí respecta, yo quería sumergirme verdaderamente en la vida de una sociedad y participar en sus actividades musicales durante largo tiempo (Howard, 1990: 191).

En el año 1959, mientras preparaba el doctorado en antropología de la música, inició contactos epistolares con Alan P. Merriam. Aquel mismo año fue nombrado profesor asistente de antropología social en la Universidad de Witwatersrand, en Johannesburgo. En 1964 apareció el libro de Merriam *The Anthropology of Music*, que inauguraba la perspectiva antropológica en los estudios etnomusicológicos, y aunque Blacking estaba de acuerdo en

casi toda la argumentación y compartía con Merriam gran parte de los planteamientos sociales de la música, opinaba que Merriam «no presta demasiada atención a la dimensión musical, a la música en tanto que sistema simbólico» (Howard, 1990: 191).

Obtuvo el doctorado en el año 1965 y fue nombrado profesor y jefe del departamento. Dos años más tarde publicó *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusical Analysis*, uno de sus principales trabajos de investigación. Mientras tanto desarrollaba una intensa actividad de campo en Zambia, Uganda y Sudáfrica, hasta que en el año 1969 fue detenido, procesado y condenado por haberse opuesto públicamente a las nuevas leyes del *apartheid*. A finales de año fue expulsado de Sudáfrica, y posteriormente nombrado para una nueva cátedra en el departamento de antropología social de la Queen's University de Belfast, donde enseñó durante casi veinte años. En este tiempo participó en numerosos proyectos, fue miembro fundador del Seminario Europeo de Etnomusicología (ESEM) y enseñó como profesor invitado en diversas universidades (Western Michigan, Berkeley, Washington, Pittsburgh, Western Australia, Edimburgo y Londres). El papel del cuerpo en la producción sonora –la estructura, los movimientos y la sensación del cuerpo– fue una de sus preocupaciones principales en esta etapa de investigación. En enero de 1990 John Blacking murió al final de una larga enfermedad.

En *¿Hay música en el hombre?* John Blacking expone el conjunto de su concepción de la actividad musical y de

los modelos de investigación que cree adecuados para acercarnos más a la comprensión del «hombre musical». Su pensamiento sobre la actividad musical se apoya en una doble concepción biológica y social.

Por una parte, busca fundamentos biológicos a la música, convencido de que la expresión musical es una constante de la especie humana y que, entendiéndola así, tiene que haber algunos elementos de comportamiento universal en la actividad musical. En definitiva, aplica a la música las nociones innatistas de la lingüística generativa o chomskiana que en aquellos años estaba revolucionando la concepción del lenguaje humano. Incluso especula sobre qué regiones específicas del cerebro intervienen en la actividad musical.

Por otra parte –y aquí coincide con la línea de Merriam–, defiende que una determinada música sólo puede entenderse en un contexto social, dentro de una interrelación de individuos que le confiere un valor y genera un abanico de emociones inseparables de las vinculaciones sociales. Es una posición de partida que propone el estudio de la música en la cultura y no acepta que pueda estudiarse como una materia desligada del todo social: las relaciones extramusicales pueden ser primordiales a la hora de comprender un hecho musical. En esta línea, sostiene que ningún estilo musical posee categorías propias en exclusiva: «Sus términos son los de su sociedad y su cultura, así como los de los cuerpos de los seres humanos que lo escuchan, crean e interpretan».

De este modo, encontraremos en la música una síntesis de los procesos cognoscitivos propios de una cultura y, también, del resultado de sus interacciones sociales. Por

eso, en primera línea de importancia de la investigación musical tiene que figurar la función de la música dentro de la vida social del grupo: ¿quién escucha, quién toca, quién canta y por qué? ¿Qué significa aquella música en aquella cultura? ¿Por qué es rechazada por unos, mientras atrae a otros? Los valores sociales que asume una música y el efecto que produce dependen sobre todo del «contexto»: por esta razón el motivo que hace posible una actividad musical es siempre «extramusical».

Establecido este punto de partida, Blacking pretende analizar la música desde un postulado diáfano: debe de haber una relación forzosa entre las estructuras de la organización humana de una sociedad concreta y las estructuras sonoras que resulten de su interacción social (es decir, la música). Aunque nunca se manifiesta tan determinista como para defender un vínculo de causalidad entre los dos conjuntos de estructuras, sí cree que la función social puede explicar gran parte de las estructuras musicales. De todos modos, ya que este vínculo no siempre se revela de forma evidente, Blacking propone un modelo de *estructura superficial* (la estructura musical que percibimos con el oído) que sería la elaboración en una situación concreta de una supuesta *estructura profunda*. Esta estructura profunda, no tan fácil de indagar, sería la que nos indicaría las bases cognoscitivas y compositivas que aquella sociedad lleva a la práctica en el momento de expresarse musicalmente. Encontramos, de nuevo, varias nociones básicas de la gramática chomskiana aprovechadas para construir un modelo de comunicación musical, hasta el punto de que Blacking también llega a proponer la necesidad de formular *reglas* simples que describan la

creatividad desde la conjunción de procesos sociales, musicales y cognoscitivos.

Desde esta perspectiva, propone una definición de la música como *sonido humanamente organizado*, etiqueta que –aunque un tanto ambigua– se ha convertido en un clásico constantemente citado.

Yendo más lejos, cree que un análisis que tenga completamente en cuenta el contexto de la sociedad estudiada llegará a una única explicación que armonice los elementos musicales y extramusicales: esta explicación tendrá que ser, claro está, aceptada y validada por los propios miembros del grupo social.

Actualmente muchos de los investigadores no compartiríamos algunas de las ideas de Blacking: los elementos innatistas y generativistas serían probablemente cuestionados, y la relación directa entre las estructuras sociales y las estructuras musicales sería matizada a partir de otras circunstancias que intervienen en la actividad musical. O al menos así nos lo han hecho comprender numerosas investigaciones realizadas durante estos treinta años (investigaciones que, por otra parte, no habrían sido posibles sin las reflexiones de Blacking). Aun así, las propuestas de Blacking continúan teniendo una presencia incuestionable en los planteamientos de la disciplina, ya que desde que él participó en la difusión del punto de vista social en los estudios de la música, la investigación musicológica no ha podido continuar aceptando ningún análisis de un «objeto musical» como si se tratase de una realidad independiente de las personas y el contexto social que la hacen posible. Continúa siendo completamente válida su afirmación de que «a no ser que el análisis formal comience con un aná-

lisis de la situación social que genera la música, carecerá de sentido». Y la conciencia de esta realidad ha transformado y orientado gran parte de las investigaciones musicológicas y etnomusicológicas. También en la dirección que él sostenía, la tradicional división entre musicología (destinada a la investigación de la música occidental) y etnomusicología (reservada a las músicas calificadas de exóticas) se ha revelado cada vez menos pertinente, y las investigaciones en estas disciplinas tienen una necesidad creciente de un diálogo entre los dos campos. Las palabras de Blacking sobre esta cuestión todavía son de estricta actualidad: «La compartimentación de la musicología me parece una tragedia» y «Una aproximación etnomusicológica es necesaria incluso en el estudio de la música europea».

Otro elemento de reflexión de Blacking que continúa conservando una gran fuerza de transformación de nuestra actividad musical es su convencimiento en torno a la capacidad de cualquier persona para desarrollar importantes niveles de creatividad musical. En consonancia con sus ideas socialistas –y con un cierto grado de idealismo–, defiende las aptitudes musicales del ser humano condicionadas por la situación social que las estimula o las impide. En este punto destaca el enorme contraste entre la sociedad vanda –en la que prácticamente todos los miembros son considerados intérpretes aptos– y la sociedad occidental, donde la tarea musical está reservada a una élite técnica. Por lo que concierne a nuestra cultura, expone una paradoja bastante elocuente: «El dogma capitalista le dice [al productor de cine] que la música es sólo para unos pocos escogidos, pero la experiencia capitalista le recuerda que *Sonrisas y lágrimas* fue uno de los mayores éxitos de taquí-

lla de todos los tiempos». O la misma argumentación en clave de explotación de clase: «¿Debe la mayoría tornarse “amusical” para que unos pocos se vuelvan “musicales”?».

Las potencialidades musicales del ser humano le conducen a tratar otro gran tema: la preocupación por el aprendizaje musical. La contraposición de la sociedad venda con la occidental pone inmediatamente de manifiesto la importancia decisiva que para cualquier tipo de aprendizaje musical tiene la actividad social donde se realiza. Y revela, al mismo tiempo, cómo es el aprecio e interés que los diferentes actores muestran hacia la actividad, lo que hace posible que la música se transforme en un aprendizaje más o menos rápido por parte de los niños. En la otra cara de la moneda, nos recuerda que la pedagogía occidental de la música ha pretendido con demasiada frecuencia poner en práctica una enseñanza desligada de las necesidades sociales, como si la música en sí misma fuera un valor suficiente. Y cómo esta concepción del aprendizaje ha llevado a grandes fracasos en la educación musical de los niños. Blacking defiende que, si la persona «nace musical», la experiencia y la práctica musicales deberían estar en el centro de la educación escolar. Cuando esto se hace en total consonancia con el desarrollo social y corporal del niño, la actividad musical redundaría positivamente en el desarrollo orgánico de todas las capacidades infantiles, desde las lógicas y las afectivas hasta las más claramente sociales.

Por lo que se refiere al apartado de críticas, conserva también completa validez el análisis que hace de las teorías evolucionistas de la música. Por una parte, muestra la futilidad que representa el ejercicio de buscar los «orí-

genes» de la música y, por otra, revela cómo una supuesta «historia universal de la música», fundamentada en el argumento de una complejidad creciente y bajo los criterios de valor más estrictos de la música europea, no es más que un discurso etnocéntrico que pretende justificar una «superioridad musical» de la élite dominante en nuestra sociedad. Ni la complejidad de una «obra» musical indica ningún tipo de superioridad artística, ni tampoco puede igualarse simplicidad a arcaísmo. Especular sobre una historia conjetural no contribuye a una mejor comprensión de un sistema musical ni al desarrollo de la musicalidad humana.

En todo caso, su pensamiento sobre la música lo conduce a una definición bastante explícita del carácter social de esta actividad: «La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas».

Y es desde esta visión participativa y social como *¿Hay música en el hombre?* nos propone un amplio campo de reflexión, lleno de sugerencias y puertas abiertas, en nuestra condición de personas que destinamos a la actividad musical (como intérpretes o como oyentes) gran parte de nuestra energía comunicativa. En definitiva, en nuestra condición de «hombres musicales», Blacking cree en la música como una expresión que permite compartir y transmitir experiencias y emociones de los individuos y los grupos hacia un desarrollo armonioso del cuerpo, el espíritu y las relaciones sociales.

Jaume Ayats