

## Capítulo 13

### EL SONIDO COMO SISTEMA SIMBÓLICO: EL TAMBOR KALULI (\*)

Steven Feld<sup>1</sup>

¿Cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente hondos sentimientos? Esta pregunta debería hallarse en el corazón de todo interés etnográfico, humanístico o científico-social por la música. No obstante, sólo desde hace poco la etnomusicología ha comenzado a desentrañar cuestiones relativas al signo musical, a las relaciones entre forma simbólica y significado social y a la ejecución (*performance*) de los sonidos en tanto que acción comunicativa. En este ensayo aportaré un ejemplo empírico del modo en que un tipo de sonidos es estructurado socialmente para vehicular significado. Así, intentaré también traer a colación problemas relevantes para las teorías del significado y el simbolismo musical en general. Concentrándome en la invención, ejecución y comprensión del toque de tambor entre los kaluli de Papúa-Nueva Guinea mostraré que, si bien

(\*) Tomado de S. Feld (1991) «Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum». En D. Howes (ed.), *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 79-99. Traducción de Francisco Cruces.

1. Este ensayo está basado en el trabajo de campo que realicé en 1976-1977, 1982 y 1984. Estoy profundamente en deuda con varios tamboresos e intelectuales bosavi por su interés en hacerme llegar a comprender el significado del toque de tambor: Gaima, Gigio, Seli, Sili, Gb, Ganiki, Jubi, Kul'u, y especialmente Caso. También agradezco su apoyo para la realización de esta investigación a las siguientes organizaciones: Institute of Papua New Guinea Studies, Archives of Traditional Music at Indiana University, National Endowment for the Arts, National Science Foundation, University of Pennsylvania Research Foundation.

tales sonidos comunican abiertamente a través de—y acerca de—patrones acústicos, son bastante más que eso. Están organizados socialmente para—cuando se les convoca y se les contextualiza apropiadamente mediante las correspondientes marcas de escenario y *performance*—modular categorías particulares de sentimiento y acción. Este ejemplo ilustra el hecho de que el estudio del sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. En esa medida tal estudio se sitúa en la intersección del análisis acústico y el cultural.

Actualmente, los tambores de Papúa-Nueva Guinea suelen ser presentados mediante su ubicación ideológica en dos contextos, uno antropológico, el otro musical. El primero consiste en la reducción social del sonido a su fuente visual. Las colecciones de los museos de todo el mundo incluyen tambores procedentes de Papúa-Nueva Guinea. Los libros y catálogos de «arte primitivo» están repletos de sus imágenes, las cuales celebran la forma, la talla, la pátina y la decoración, a menudo con sobrebundancia de epígrafos sobre sus delcadísimas líneas, brillantes colores e intrincados diseños. ¿Cuál es la consecuencia de eso para el sonido? De tales exhibiciones visuales ¿qué aprendemos en cuanto a la vida social del tambor y su sonido durante la ejecución? Desgraciadamente, casi nada. Llegados a este punto, encontramos los foráneos que hacen discursos sobre los tambores de Papúa-Nueva Guinea raramente los han escuchado. El sonido de los tambores se ha vuelto secundario respecto a su fuente, éstos son más que nada objetos para nuestra contemplación visual. Pocas de las en torno a treinta y cinco grabaciones comerciales disponibles de música de Papúa-Nueva Guinea dedican algún espacio a la presentación y el análisis de los tambores, y una búsqueda por las bibliografías y catálogos organológicos de Melanesia y Oceanía (Chenoweth, 1976; Fischer, 1986; Gourlay, 1980; Gourlay *et al.*, 1981; McLean, 1977, 1981) indica una carencia general de atención al análisis cultural del toque de tambor y su simbolismo. La mayor parte de los artículos se concentra en la construcción y en las dimensiones visuales o materiales de los tambores y de su toque. Y se dedica comparativamente más atención al *garamut*, un idiófono de tronco ranurado, que al *kundu*, un membranófono cubierto de piel en uno de sus extremos (para alguna literatura significativa ver Larias, 1983; Niles, 1983, 1985; Penney, 1980; Webb, 1987; Zemp y Kaufmann, 1969). Sólo recientemente, con la publicación de la primera encuesta sonora comentada de música de Papúa-Nueva Guinea (Niles y Webb, 1987), podemos escuchar acerca de noventa ejemplos de las variedades de tambor *kundu* en Pa-

púa-Nueva Guinea. Desafortunadamente, existe aún poca información etnográfica y de audio sobre tales tradiciones.

Musicológicamente encontramos un problema más de fondo. El axioma de muchas investigaciones ha sido que cuando el sonido no es complejo en los aspectos materiales de su organización acústica, puede asumirse que su significado social será esencialmente superficial. Desde este punto de vista, el significado musical se coloca esencialmente «en las notas», y no «en el mundo». La organización melódica, métrica y tímbrica de los sonidos es tomada como indicador de la significación social del acto musical. Para el caso de los tambores de Papúa-Nueva Guinea, las consecuencias de semejante punto de vista son considerables. Los escritores de revisiones generales, artículos y notas de grabación han asumido una suerte de minimalismo en lo concerniente al significado de los sonidos del tambor. Tales asunciones descansan simplistamente en una base auditiva puramente externa: todos los rasgos que caracterizan el sonido de los tambores de Papúa-Nueva Guinea (los timbres sencillos, los patrones isométricos, la ejecución en solo o en conjunto, ya sea en sincronía respecto a los cantantes o sin ella, así como su falta de empleo en grandes conjuntos percusivos con varias partes) han sido tomados como indicadores de significaciones sociales «planas». La fascinación colonial y generalizada de Occidente con el virtuosismo técnico, ya sea solista o en conjunto (el rasgo musical que alinea el «genio musical» de las poblaciones exóticas con el europeo), y la simultánea fascinación con complejidades rítmicas y métricas desconocidas en las tradiciones occidentales (marca incontrotable de «otredad»), nunca se hizo extensiva a Papúa-Nueva Guinea, y con toda razón. Lo que actualmente vamos descubriendo sobre las dinámicas del *kundu* conlleva una estética muy diferente, que difícilmente puede ser apropiada o captada desde Occidente dentro del mismo marco conceptual con que se abarcaron, a veces con una valoración positiva, las músicas de África y de Asia, y en particular sus tradiciones percusivas.

Sin enzarzarme en la polémica sobre la forma e implicación de tales ciertes, aspiro más bien a abrir algunos problemas significativos, enfrentando la cuestión siguiente: ¿qué significa el que un fenómeno relativamente simple desde un punto de vista acústico *solamente* pueda entenderse por referencia a hechos sociales complejos? Al tratar el sonido del tambor kaluli como un sistema simbólico, rico tanto por lo que respecta a las particularidades de su significado situado como en lo referente al esquema general con que los kaluli dan sentido al mundo, tal vez concluyamos que las organizaciones acústicas están siempre—antes y a un nivel superior—organizadas socialmente.

## LA GENTE Y EL LUGAR

Los kaluli son uno de cuatro subgrupos (culturalmente idénticos pero diferenciados por leves variantes dialectales) que se refieren colectivamente a sí mismos como *Bosavi kalu*, «el pueblo bosavi» (monografías etnográficas en Feld, 1982; B. B. Schieffelin, 1990; E. L. Schieffelin, 1976). La población alcanza doce mil habitantes, que viven en unos ocho mil kilómetros cuadrados de tierras de bosque tropical al norte de las laderas del monte Bosavi, en la Gran Meseta de Papúa, en las Tierras Altas del sur de Papúa-Nueva Guinea. Tradicionalmente residían en comunidades con una sola vivienda colectiva, separadas unas de otras por una hora de camino por el bosque. Cada comunidad constaba de miembros procedentes de dos o tres grupos de descendencia patrilineal con nombre propio, comprendiendo unas quince familias o, en conjunto, de sesenta a ochenta personas. Hoy día este patrón se ha modificado. Las comunidades se mueven con menos frecuencia, y junto a la casa principal se añade un número de viviendas menores, para una o dos familias. Estos cambios han sido promovidos por varios factores y fuentes, entre ellos el gobierno y la misión. Los kaluli son horticultores de tubérculos y su principal alimento es el sagu. También mantienen grandes huertos y capturan caza menor, cerdos salvajes y pájaros en la selva primaria circundante.

La vida ceremonial tradicional era muy prolífica en Bosavi. Además de una ceremonia principal de invención local, ganaron popularidad algunas otras ceremonias, incorporadas de la zona del lago Kurumbu al Este, de la zona Kamulu al Sur y de la zona del lago Campbell al Oeste. Si bien la actividad musical kaluli es primariamente vocal, en varias ceremonias se utilizan sonajeros hechos de conchas de mejillón (*sob*), vainas de semillas (*sologa*) y pinzas de cangrejo (*degegado*) como acompañamiento del canto. Es en este contexto instrumental y ceremonial donde los tambores con parche de piel se han hecho un lugar en la vida kaluli, llegando desde la zona sur del monte Bosavi a lo largo de los últimos cien años. Se tocan en varios contextos, principalmente como preludio vespertino a una ceremonia nocturna.

## EL ARTEFACTO

El tambor kaluli tiene un solo parche, es cónico y mide unos noventa centímetros de largo por doce de ancho en cada extremo. Siempre

está decorado por un conjunto de surcos tallados sobre la abertura inferior y pintado con sustancias naturales de color rojo, blanco y negro. Los kaluli lo llaman *hib*, un término polisémico que significa también «hueco de árbol», «pecho» y «cámara de resonancia». Todas las partes del tambor se nombran con términos de partes del cuerpo humano; los más importantes aquí son los términos de interioridad *is*, *dagan* y *megy*. *Is* es la palabra usada para describir la porción superior de la cámara interna del tambor, bajo la piel, *mise*, «cabeza» (nótese la misma metáfora corporal en la terminología percusiva en inglés). *Us* es además un término polisémico que denota por igual «huero», «nuez» y «flema», y cuya semántica se ha sobreextendido en tiempos recientes para incluir algunas de las pertenencias significativas del etnógrafo, por ejemplo «pilas», «película» y «grabadora». En efecto, *is* designa un caparazón exterior duro, una cubierta que protege una sustancia interior más blanda, poseedora de algún tipo de esencia, poder o cualidad vital. *Dagan* significa «voz» o «garganta»; ésta es la zona situada justamente sobre la abertura *megy* o «boca» del tambor. Para producir el sonido a partir de su *domo*, «cuerpo», un tambor debe de vibrar desde su «cabeza», resonar en el «pecho interno» y hablar por su «voz» a través de su «boca».

Son los hombres kaluli quienes construyen, poseen, cuidan, transmiten y tocan los tambores. No se asocia un estatus especial a estas actividades, ni los tambores son considerados «secretos» o «sagrados» como las flautas, los zumbadores y *garants* (tambores de ranura) encontrados en otros lugares de Papúa-Nueva Guinea y que figuran de forma prominente en la iniciación o las relaciones hombre-mujer (Gourlay, 1975). Aunque las mujeres kaluli no tocan los tambores ni conocen su construcción ni su magia, éstos se mantienen a la vista de todo el mundo en la cabaña común. No hay sanciones rituales que rodeen esta especificidad de género, ni los hombres la llevan muy lejos, en el sentido de elaborar engaños que escondan los tambores de la vista de las mujeres —de nuevo en llamativo contraste respecto al citado patrón, que rodea a ciertos instrumentos en otros lugares de Papúa-Nueva Guinea—. Gourlay (1975) sostiene que los grados de estratificación social y elaboración de la iniciación masculina en las sociedades de Papúa-Nueva Guinea correlacionan estrechamente con el grado de secretismo adscrito a los instrumentos y su uso, así como con su grado de asociación ritual al antagonismo masculino hacia las mujeres. Mientras que las diferencias entre hombres y mujeres están claramente marcadas y son socialmente notorias en la vida kaluli, las oposiciones de género —incluyendo aquellas que tienen lugar en el campo de la expresión cultural— a menudo vie-

nen equilibradas por formas de complementariedad. Los patrones sociales de dominio masculino, antagonismo, secreto y violencia, bien documentados en las Tierras Altas de Papúa-Nueva Guinea, se encuentran aquí claramente suavizados —como tiende a ocurrir en las sociedades fronterizas de menor escala del bosque tropical, por comparación con las Tierras Altas propiamente dichas (para una discusión, cf. E. L. Schieffelin, 1982; Feld, 1984)—. De aquí que no haya nada demasiado especial en lo tocante a los tambores, ni ciertamente un culto secreto o una conducta altamente ritualizada que regule su uso o su ejecución. No obstante, sí existen otros aspectos de magia y secreto en torno a los tambores kalui que detallaremos a continuación.

### EL SONIDO

Aparte de estas observaciones iniciales, la impresión más viva que dejan los tambores kalui deriva de su sonido. El pulso del tambor es regular e isométrico, golpeando entre ciento treinta y ciento cuarenta veces por minuto. Su tono es singular; un compuesto de frecuencias bajas con una separación nítida entre el sonido de la palmada y el del tono principal, siendo el golpe de mano la frecuencia fundamental (normalmente, en la zona del *do*1, 65 Hz) y el principal tono audible, el primer armónico, una octava por encima (en la zona del *do*2, 130 Hz). Adicionalmente, el segundo armónico (en la zona del *sol* 196) y el tercer armónico (en la zona del *do* 261) son bastante notables. El cuarto, quinto, sexto y séptimo armónicos están también relativamente presentes. La sensación auditiva resultante es la de un fondo y figura cambiantes, con intensas imágenes sensoriales de las octavas del *do*1 y *do*2 y de su quinta interna en *sol*. El análisis espectrográfico de cinco pulsos de tambor en la figura 1 muestra, en forma de escala visual de grises, esta pauta de armónicos.

La pulsación es regular; no se trata ni de un lento retumbar ni de un rápido gorjeo. La silueta de cada pulso se caracteriza por un ataque agudo, definido, sin vacilación; un cuerpo sonoro mantenido de forma breve pero llena; y una caída larga, sin efectos de rastro. Cada pulso continúa después del siguiente, superponiéndose a él. No hay cortes discretos de sonido o silencios entre los pulsos. La figura 2 ilustra la forma de onda de un tambor sonando solo. Primero, cinco pulsos consecutivos, cada uno de tres a cuatro décimas de segundo de duración, indicando una forma distintiva y constante, sin cortes

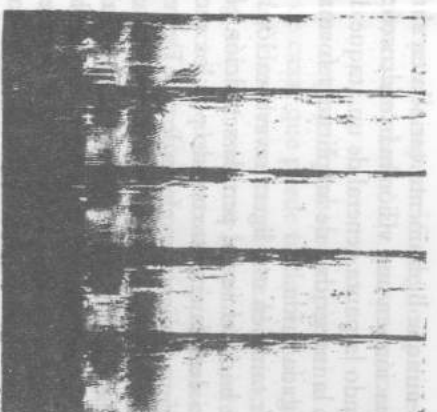


FIGURA 1.—Espectrograma de cinco pulsos de tambor.

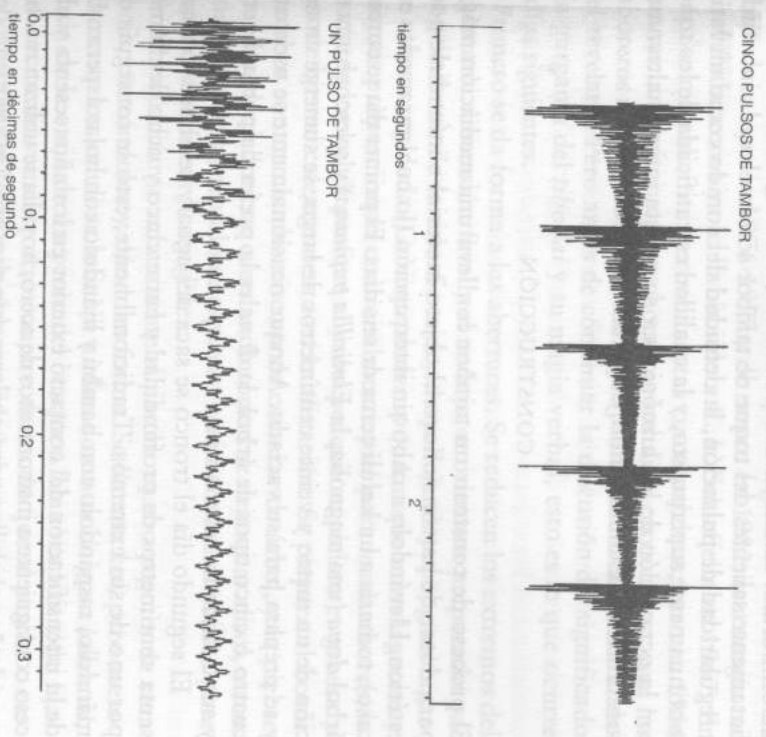


FIGURA 2.—Forma de onda de un solo tambor.

pegotes de cera para latir y retumbar como el corazón de un perro del bosque durante la caza.

Las pruebas sonoras tomarán entonces varias horas. Las *kol* se forman y reforman, se calientan y recalientan. La cabeza es «alimentada» con jengibre y hojas de lana; los ejecutantes mastican estas sustancias y las escupen por el lado abierto del tambor, humedece la parte interna de la piel mientras la exterior se contrae por el calor. Simultáneamente se toca el tambor y se comenta sobre él. Si el sonido «se endurece», *halaido domeib*, el último día estará dedicado a tallar los bordes del extremo de la boca, limar y refinar las superficies y pintar. Si el sonido no se «endurece», habrá que buscar otra piel y reiniciar el proceso de prueba. Si varias pieles resultan inservibles, el tambor se descartará.

Aunque los procesos decorativos y visuales finales son importantes en la apariencia de conjunto del tambor, es preciso hacer notar que un tambor se lava y se pinta en cuestión de dos horas. En el proceso de construcción es la determinación del sonido apropiado la que tiene precedencia sobre las dimensiones visuales del instrumento. Los materiales de pintura consisten en *sowan*, un barro arcilloso blanco; *bin*, una sustancia naranja-roja procedente de semillas de la *Bixa orellana*; y *tig* o *ax<sup>on</sup>* negro procedente de resinas de árbol o, más recientemente, de caucho quemado. Puesto que lo más esencial es la cualidad luminosa, brillante, de las pinturas—particularmente en interacción con los colores y materiales del traje de danza—, es importante que la decoración tenga lugar un día o dos antes de la ceremonia. Volvamos ahora a la significación del *tibodai*. Este pájaro es el *pihohui* creariado (*Pitohui cristatus*), conocido comúnmente como pájaro campana de Papúa (ver figura 3). El nombre deriva del modo en que este pequeño y tímido ave llama desde las ramas de los árboles con un sonido continuo y penetrante. Jared Diamond, un distinguido observador de los pájaros de Papúa-Nueva Guinea, escribe:

El canto consiste en una larga serie de notas idénticas, inicialmente todas en el mismo tono, a intervalos iguales de tiempo. El tono alcanza aproximadamente una octava por encima del *do* medio. Uno de los rasgos más llamativos del canto es su larga duración; en una ocasión cronometré un canto de ciento setenta y cinco caracteres sin interrupción, lo que parece constituir una duración media. La otra característica, y la más llamativa, es su sonido inusualmente penetrante. Aunque el canto es sordo y sin gran volumen, alcanza distancias de hasta cincuenta metros (1972: 293-294).

Estas cualidades—pulsación regular y a la misma altura; larga duración, calidad consistente y penetrante y poder de resonar a lar-

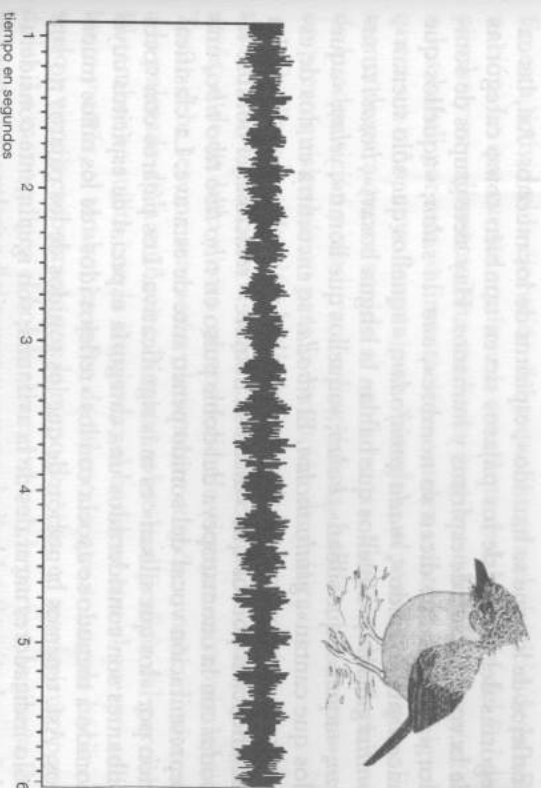


FIGURA 3.—El *tibodai* (*Pitohui cristatus*) (tomado de Brian Coates, *Birds of Papua New Guinea* [Port Moresby, PNG: Robert Brown y asociados], 1977) y su canto.

gas distancias—son de hecho las propiedades acústicas más deseadas en un tambor kaluli. Trasparar la voz del tambor con la del pájaro *tibodai* es un proceso que insufla en él su carácter sónico básico. La figura 3 muestra el canto de este pájaro; nótese cómo los pulsos persistentes, cuatro o cinco por segundo, asemejan la forma de onda del tambor en su carencia de cortes discretos entre pulsos.

Pero ¿qué significa el que se escoja un pájaro como mediador del sonido instrumental humano? Los kaluli clasifican los pájaros tanto morfológicamente (basándose en similitudes de los picos y las patas) como por familias de sonido (Feld, 1982: 44-85). La clasificación por sonido es la más ampliamente compartida y relaciona las categorías taxonómicas relevantes con mitos sobre el origen de los sonidos, así como con tabúes y recitaciones mágicas. Es más, en el bosque tropical el sonido es el principal medio a través del cual los kaluli reconocen a los pájaros. Los kaluli cazan por el sonido (imitando las llamadas); se relacionan con el ciclo temporal del día y de las estaciones a través del ciclo de llamadas y migraciones de las aves; reconocen el espacio mediante las indicaciones acústicas de distancia, siempre que uno no alcanza a ver a través del bosque; y, de modo general, asocian a los pájaros con todos los sonidos de su entorno. En parte, la razón reside en que los pájaros son también *ane manna*,

chas; *gado* es el término utilizado para designar las hojas de liana colgantes. Dicha sonaja consiste en una vara de caña que sale del cinturón de cortezas de árbol que portan los danzantes en torno a su tallo y que se arquea hacia afuera suspendiendo un manojó de quince a cuarenta conchas de pinza de cangrejo, amarradas de forma laxa con cordelas de corteza. Cuando el danzante se inclina, el paquete de sonajeros hace un movimiento de repiqueteo, visible desde atrás como la imagen de una bisagra batiente, y claramente audible en superposición a cada uno de los pulsos del tambor.

La figura 4 ilustra el pulso en forma de eco del sonajero, menos de dos décimas de segundo después de cada pulso del tambor. La

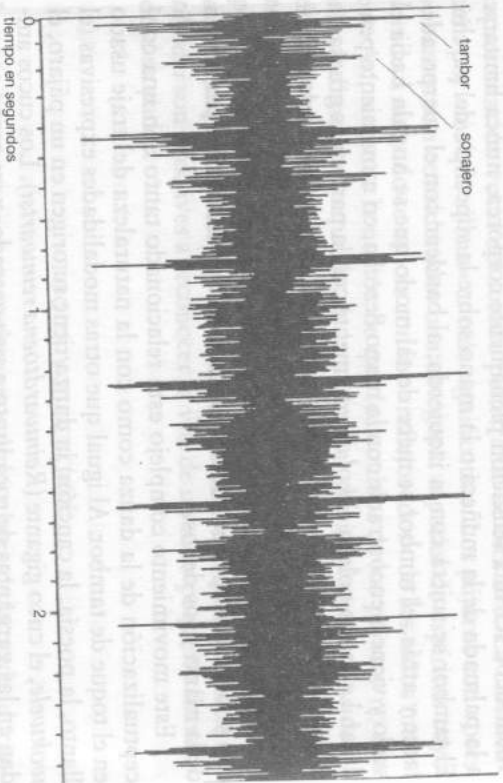


FIGURA 4.—Tambor solo y sonajero de conchas de cangrejo.

sensación acústica de la superposición de la alta frecuencia crepitante del sonajero y de la baja frecuencia retumbante del tambor es verdaderamente densa. Los kaluli señalan que este doble pulso es también similar al del pájaro *tiboddi*, remediando vocalmente la interacción del tambor y el sonajero mediante las dos sílabas de la onomatopeya del canto del pájaro: *bo* para el fuerte pulso del tambor, *ti* para las sonajas. Nótese aquí la existencia de una fuerte relación icónica entre, por una parte, el carácter retumbante del tambor y la sílaba con una consonante oclusiva y una vocal de apertura media y articulación trasera y, por otra, el carácter de alta frecuencia del sonido del sonajero y la sílaba con una consonante dental y una vocal de mayor apertura

y articulación delantera (para un análisis completo del simbolismo icónico del sonido de las palabras kaluli, ver Feld, 1982: 144-150).

Los kaluli muestran una marcada preferencia por los sonidos densos, superpuestos, entrecerrados y alterantes; un tipo de producción sónica al que llaman *dulugu ganalan*, «sonido ante-super-puesto» (*lift-up-over sounding*). Este tipo de sonido constituye el patrón favorito y natural para toda la música instrumental y vocal; además, los kaluli asimilan a este patrón sonoro la densa interacción entre las franjas, colores y demás materiales visuales del vestido. Y esta noción también les sirve para describir los estratos de sonidos naturales que componen el entorno sonoro del bosque tropical húmedo (para un análisis en extenso del «sonido ante-super-puesto» como tropo estilístico intermodal kaluli, ver Feld, 1988, y también Feld, 1986. Ejemplos de todo tipo de producción sonora kaluli que exhiben este patrón en los terrenos vocal, instrumental y natural pueden encontrarse en Feld, 1981, 1985).

La figura 5 ilustra la progresión de la afinación al solo de tambor a pleno volumen, y de éste a la ante-super-posición del tambor y el sonajero, una vez el danzante comienza a balancearse sobre el sitio. En la figura 6 la densidad del toque de tambor se intensifica al añadirse un segundo ejecutante. Nótese que los ejecutantes jamás intentan sincronizarse en unísono, de tal modo que los pulsos de su tam-

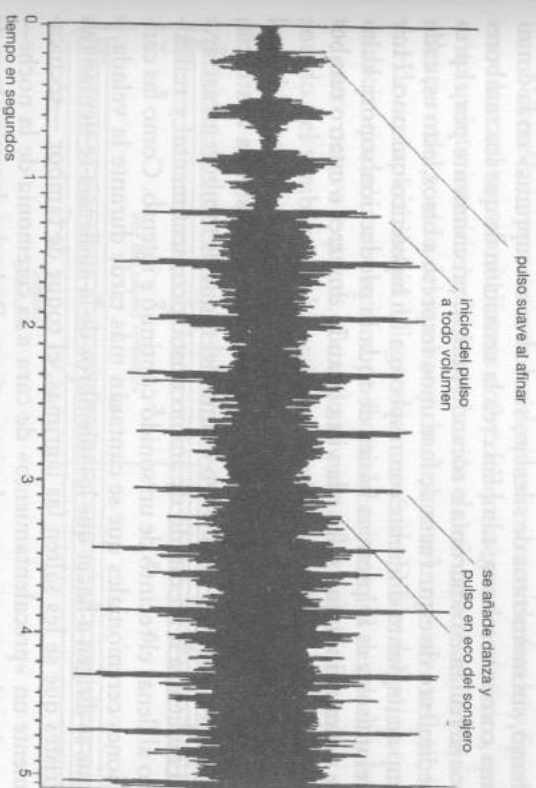


FIGURA 5.—Secuencia del toque y el baile sobre el lugar.

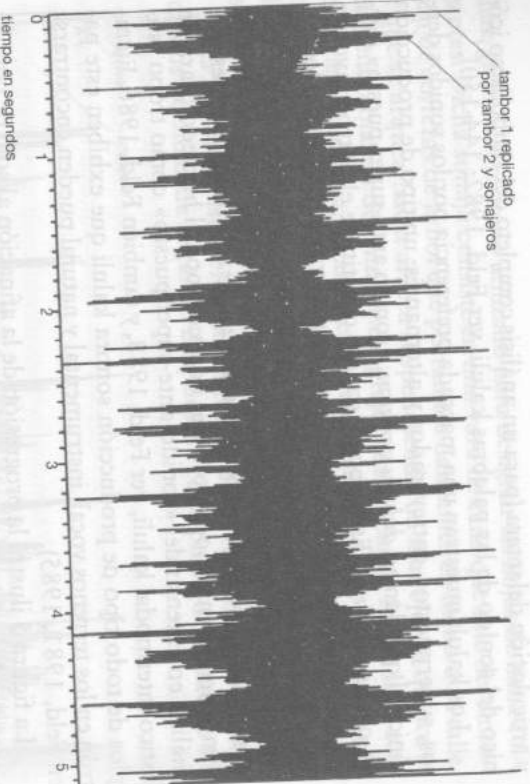


FIGURA 6.—Dos tambores y sonajeros de conchas de cangrejo.

bor y sus sonajas coinciden; del mismo modo que las sonajas se ante-super-ponen al tambor, cada ejecutante debe ante-super-ponerse al sonido de todos los demás. Esto no sólo crea un sonido texturalmente denso, sin momentos de silencio, sin cortes o «rupturas» en la corriente sonora; también crea la sensación de que los tambores se hallan en sincronía o tocando juntos, precisamente por el procedimiento de estar fuera de fase unos respecto a otros, esto es, cada uno en un punto diferente con respecto a un hipotético unísono. Huir del unísono es la premisa básica de toda la producción sonora kalui; un principio que salta a la vista cuando dos, tres o cuatro tambores tocan juntos *ihb kuwu*.

Estas dimensiones performativas del movimiento, el vestido y el sonido no constituyen simplemente rasgos de una estética abstracta; buscan contribuir al objetivo último del toque de tambor: arrastrar a la audiencia a un estado de ánimo nostálgico, sentimental y reflexivo al llenar el recinto de un sonido continuo e intenso. Como las canciones ceremoniales que se cantarán más tarde durante la velada, y que se dirigen a hacer que los miembros de la audiencia se sientan tan tristes que se les salten las lágrimas, el toque de tambor —técnicamente un «precalentamiento» de cara a la ceremonia de la noche— ocasionalmente provoca el mismo efecto. De hecho, los miembros de la audiencia pueden sentirse tan sobrepasados por la experiencia de

*ihb kuwu* que no sólo se les saltan las lágrimas, sino que irrumpen en la pista de baile sollozando a grandes voces y, blandiendo una antorcha de resina, rompan y quemén el tambor cuyo toque los ha conmovido tan profundamente. Dicho acto es paralelo a la quema de los danzantes que tiene lugar en respuesta a canciones igualmente evocativas (E. L. Schieffelin, 1976, 1979).

Los kalui dicen que este proceso de evocación depende del «endurecimiento» del sonido del tambor durante la ejecución. Una vez los tambores han «endurecido» el sonido y comienza un segmento largo de pulsación constante, los kalui pueden exclamar: *dagano haladesege, kalu yelimeib-kei*, «¡la voz se ha endurecido, la gente va a echarse a llorar!». «Endurecerse» es, pues, el locus de una tensión estética. Concretamente es el momento en que la voz persistente del tambor deja de ser oída como la voz de un pájaro llamando *tibo tibo*, y comienza a ser oída desde «dentro», desde su «reflejo interior», como un niño muerto llamando *dowo dowo*, «padre, padre». Éste es el punto en el cual los oyentes kalui quedan completamente absortos en el sonido, reparando en su sentido interno más que en su forma externa. Es este «endurecerse» el que mueve a los oyentes a pensamientos sobre los niños muertos y al llanto.

Existe una realidad acústica en la base de tales sensaciones que nos lleva de nuevo a por qué resulta esencial entender los patrones físicos reales del sonido. La figura 7 ilustra la serie armónica del tambor. Nótese la importancia de los desplazamientos de fondo y figura entre las octavas sobresalientes *do2* y *do3* y el segundo armónico, que es su quinta interior (*sol*). La sensación de oír la voz de un pájaro «dentro» del sonido del tambor y de oír, como un poster reflejo, la voz de un espíritu infantil llegando a través de la voz del pájaro para decir «padre», se relaciona poderosamente con los desplazamientos entre octava y quinta. Cuando se pide a los kalui que imiten el sonido del tambor, producen vocalmente el sonido de las octavas,

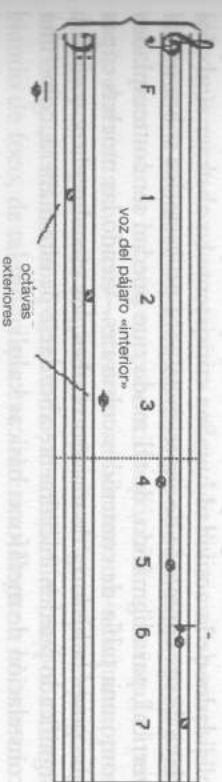


FIGURA 7.—Serie armónica del tambor.

usualmente sobre la sílaba *bo*; si se les pregunta cómo suena la voz del pájaro-espíritu, entonces silbarán el intervalo de quinta. Esto no sólo indica que los kaluli son conscientes de las distancias interválticas dentro de la serie armónica, sino que proyectan esta realidad acústica sobre sus constructos simbólicos y, además, proyectan sus nociones metalingüísticas de un «interior» y un «exterior» del sonido (o «reflejo») sobre la realidad espacial de la forma acústica.

La prescripción metalingüística en torno al «endurecimiento» en la evocación también rige el proceso de hablar sobre tambores. Los tambores deben «hablar». De un tambor flojo o desensado, no resonante, se dice que es *towo motolan*, «no habla palabras», es *halidoma*, «blando». Cuando «habla», *tolan*, dice *dowo*, «padre». Y el sonido es «duro» tanto en el sentido lingüístico como en el estético de la metáfora. Similarmente, la evaluación estética se centra en la «dureza» del sonido del tambor en la medida en que éste «lleve», *evelan*, un verbo usualmente utilizado para describir los movimientos de una corriente de agua que, siendo visible en algún punto, desaparece para correr fuera de la vista. Esta propiedad es extendida para indicar la sensación y el sentimiento auditivos que persisten más allá de la producción de un sonido. El sonido será «duro» si permanece en tu cabeza y fuerza con su presencia tus sentimientos.

Como la construcción del sonido del tambor en sus sentidos material y cultural, el toque y la ejecución persiguen cristalizar un modo de sensibilidades kaluli en torno al sonido y la persuasión. No sólo se imprime significación a las sustancias, sino que se crea el terreno para que tales significados sean puestos activamente en práctica y reconfirmados de manera comunal.

#### SUMAR LAS METÁFORAS

Claude Lévi-Strauss propone una manera de aproximarse a las complejidades de la actividad humana consistente en abstraer símbolos clave de sus contextos de experiencia para proyectarlos sobre un eje vertical, paradigmático, de tal modo que puedan ser contemplados como una tabla de contenidos culturales. Viendo las muchas capas que posee la historia de nuestro tambor, los vínculos entre sonido y significado pueden inicialmente abordarse de esta manera, como una constelación de metáforas básicas kaluli.

1. El tambor es un cuerpo. El exterior decorado y duro cubre el interior sustantivo, vivo, resonante y dotado de aliento. Para que pue-

da irrumpir con fuerza en escena, el sonido debe primero recorrer desde la cabeza hasta la voz.

2. La voz del tambor es la voz de un pájaro *thobodai*. Se seleccionan y organizan como significativas ciertas cualidades del sonido, como su pulso, alcance, penetración y continuidad. Comenzando por un *bo...* *bo...* puntual, el sonido se va inflando en un intenso *tho thobo thobo thobo* con cada sonido superponiéndose al anterior, cual las dos sílabas del nombre.

3. El pulso del tambor es el corazón de un perro del bosque. Su palpito se intensifica en la caza hasta el momento de la captura.

4. El tambor habla como un niño. Como los niños kaluli, los tambores deben ser «alimentados» con alimentos premastificados, de modo que su lenguaje se «endurezca» hasta tomar un patrón gramatical bien formado. Las voces de los tambores maduran desde la onomatopeya del lenguaje de los pájaros hasta la «dureza» de las palabras humanas, diciendo finalmente *dowo dowo dowo dowo*, llamando a su «padre».

5. El pulso del tambor debe «fluir». Como el agua, que puede correr más allá de la visión inmediata mientras permanece en nuestro mapa mental, el sonido debe «seguir contigo» una vez ha acabado perceptualmente. El sonido del tambor es poderoso cuando trasciende su ocurrencia y persiste en tu cabeza, fluyendo constante.

6. El pulso del tambor no es discreto. El sonido forma estratos de densidad canónica, ya estén sonando uno o varios tambores. No hay cortes en el sonido, sus partes no constituyen segmentos aislables, uno tras otro. Se trata de sonidos compactos que se «ante-superponen» en capas de fondo y figura.

7. El sonido del tambor no es lo que parece. Posee múltiples reflejos, internos y externos. Como el mismo mundo, dotado de un dominio visible y otro reflejo, el cual constituye la realidad profunda del primero, la voz del tambor tiene un interior que es la voz de un pájaro *thobodai*. Pero los pájaros son, también, reflejos de los difuntos, así que dentro de la voz del pájaro *thobodai* se encuentra la voz de un niño muerto, la voz de un espíritu reflejo, ido del mundo perceptible. Lo mismo le ocurre al sonido. En el interior de la imagen perceptual más fuerte —la de las octavas producidas por la fundamental, el primer y el tercer armónicos— existe un sonido interno —la quinta, producida por el poderoso segundo armónico—. Igual que el juego de fondo-figura del tambor/pájaro/niño, el sonido del tambor va caminando de foco, de tal modo que ese «interior» llegue a hacerse oír.

8. El sonido del tambor debe «endurecerse». Un mito kaluli de origen cuenta cómo el mundo fue una vez flácido y blando. *Alin*, la



paloma, y *oden*, el pavo de los matorrales, lo pisotearon para «endurecerlo». Como sucede en cuanto a la necesidad de dureza física, así es también para la vida social: los niños, el lenguaje y la ejecución evocativa deben «endurecerse». Los niños evitan comer sustancias blandas hasta que su cuerpo y su lenguaje se hayan «endurecido». Un «hombre duro» es alguien fuerte, asertivo y no brujo. Una canción «endurezca» —que carezca en su poética y ejecución de estructura climática— no hará llorar a nadie. Como un cuerpo, un niño, el lenguaje o las canciones, el sonido del tambor precisa que se le molde desde la metáfora hasta la forma significativa (para un análisis ulterior de la metáfora de la «dureza» en el lenguaje y la vida social kaluli, ver Feld y Schieffelin, 1982).

El significado superpuesto de estas ocho construcciones metafóricas forma el terreno sobre el cual el sonido del tambor puede decirse que posee un significado situado, socialmente creado y compartido por aquellos que entienden —en parte tácitamente— sus dimensiones. De cara a agrupar estos constructos, aparece entonces un problema fundamental: ¿en qué medida estamos hablando de metáforas específicas para el tambor?, ¿o se trata de constructos interpretativos que los kaluli aplican a todos los sonidos y sus parámetros relevantes? Mientras que algunas de estas imágenes —las del cuerpo, el niño o el corazón de un perro del bosque— son específicas, las nociones de «flujo», «dureza», «reflejos internos» de sustancias externas y densidad «ante-super-puesta» representan axiomas generales, cruciales para la interpretación de cualquier expresión comunicativa kaluli, ya se trate de las modalidades visual, verbal, musical o coreográfica. Pero, en cierto modo, el eje de todas ellas, el hecho principal sobre el sonido del tambor, el tropo único y fundamental para toda la acción estética kaluli, es la mediación de los pájaros.

Comenzar con la danza nos habría llevado a la mediación de los pájaros en el movimiento de bamboleo y en la imagen de un *iwokwile* ante una cascada. Si nos hubiéramos concentrado en el simbolismo del habría llevado a la mediación de los pájaros en el simbolismo del color (Feld, 1982: 66-71). Si hubiéramos comenzado con la respuesta y la animación del público que constituyen el entorno sonoro en el que tienen lugar las ejecuciones de tambor, nos habría llevado a la mediación de los pájaros en la forma de animar de las mujeres, siguiendo un patrón inspirado en el canto de la fabulosa ave del páraíso. Si hubiéramos comenzado por la puesta en escena, nos habría llevado a la mediación de los pájaros en la iluminación de la casa colectiva, que busca salpicar de luz el vestíbulo como si se tratara de

un bosque, iluminando los pájaros que van y vienen y se posan en sus travesaños. Cada rasgo de la ejecución, el contexto, la puesta en escena y el sonido conduce a esta noción central: a través del esquema mediador de la transformación en pájaros, las conductas expresivas kaluli se llenan metafóricamente de poder para comunicar emociones y *ethos* social. En otros códigos (el llanto, la poesía, el habla y la canción) esta mediación se apoya en modelos proporcionados por los mitos. En el caso particular del tambor, la mediación se apoya más bien en acciones concretas durante su construcción —en la eficacia de los recitados mágicos.

¿Por qué los pájaros? Precisamente porque su dualismo simbólico genera posibilidades imaginativas para la mente, y porque su presencia constante es un recordatorio de que los kaluli forman parte del mundo de un bosque que les «habla». Puesto que los difuntos kaluli reaparecen como pájaros en la copa de los árboles, todo sonido de pájaro es al mismo tiempo indicación de la avifauna y comunicación de parte de aquellos que se han ido, *de mise*, «en forma de pájaro». El sonido de los pájaros, como el de los tambores, está relleno de un «interior», una capa más profunda de significación sonora. La voz de un niño, muerto y abandonado, dentro de la voz de un pájaro, dentro del pulso de un tambor, emerge como la realidad interna del toque de tambor; una realidad emocional que yace no sólo en el sonido, sino en todo lo que significa ser kaluli y ser conmovido por esa ejecución evocativa.

#### ANÁLISIS Y SÍNTESIS / SONIDO Y SIGNIFICADO

Los músicos electrónicos y los antropólogos estructurales parecen tener dos cosas en común: una firme creencia en que la prueba del análisis se halla en la síntesis, y una comprensión de que las coherencias a menudo se manifiestan a través de inversiones, fracturas, oposiciones y transformaciones (más que a través de la acción o la forma lineales). Ninguno de estos principios es extraño a los kaluli.

Un ciclo de historias kaluli celebra las aventuras de un tipo llamado Newelesu y su primo cruzado, Dosali. Newelesu es un pícaro vital e inmodesto, con escaso control de sus apetitos. Dosali es todo lo contrario: sereno, controlado, siempre dueño de sí. Un tema recurrente de tales historias son los deseos de Newelesu de tomar mujer y el modo en que siempre pierde el control, acude a estrategias equivocadas o inapropiadas y acaban dándole calabazas, mientras envía la desventoladura de su primo cruzado.

En cierta ocasión, durante una ceremonia en la casa colectiva, Newlesu queda fascinado por la belleza de Dosali en plena vestimenta tocando *lib kuru* ante una multitud animada y entusiasta. Se da cuenta de que una consecuencia potencial de semejante poder de evocación —algo que se halla en el centro de sus propios deseos— sería conseguir una mujer que le entregue su corazón, con fuga amorosa y casamiento incluidos. La posibilidad resulta irresistible, así que decide tocar en la próxima ceremonia. Pero su fervor le pierde; se ha decidido cazar al *tibodai*, conformándose con poner una trampa en su jardín a un marín pescador y sacrificar su voz. Demasiado pereoso para madrugar a la caza del lagarto de cabeza angulada, se apaña con cualquier serpiente vieja. Y así hasta llegar al último aspecto de su vestuario y de la pintura del tambor. El resultado es tan previsible como desastroso: su tambor suena *donk donk donk donk*, el pulso no se «endurece», nadie se conmueve lo más mínimo y la ejecución es un fiasco. Una vez más, ni control, ni poder evocativo, ni mujer.

Esta historia confirma la importancia que los kaluli atribuyen al detalle y a la habilidad para convertir la sustancia en forma comunitativa. Pero enseña algo más profundo: hacer, escuchar y sentir la fuerza del sonido del tambor lleva directamente al corazón mismo de cómo ser kaluli. Newlesu, cual un personaje directamente salido de Samuel Beckett, es a un tiempo profundamente risible y trágico, por lo obvio de sus errores y por lo existencialmente grave de cometerlos. Al final, al pasar del análisis a la síntesis, resulta claro que el toque de tambor no es en absoluto una acción superflua en la que los kaluli no precisen hacer inversión emocional alguna. Más bien es acción plenamente propositiva, para la cual los kaluli están llamados a implicarse personalmente. Participar, aquí, es interpretar el sonido del tambor poniendo en práctica las estrategias estéticas kaluli más básicas: encuentra el «interior» de las «capas», observa el «endurecimiento», siente el «flujo».

Al margen de los medios específicos que los kaluli utilicen para interpretar el mensaje de los tambores, aparecen aquí otras implicaciones para el estudio del significado musical. Lo que los tambores hacen, y lo que sus oyentes escuchan, es un patrón acústico. Los kaluli atienden al sonido de los tambores para encontrar, tanto auditiva como socialmente, capas externas e internas de estructura. Pero el significado es más que un mero patrón —más que una imagen especular de estructura—. Para los kaluli el significado reposa en el conocimiento de que un sonido es siempre algo más de lo que parece

ser; que el patrón sonoro es sólo una clave para encontrar su «interior» o «reflejo» interno.

El significado, entonces, en un sentido comunicativo, depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología culturales con la experiencia concreta del sonido. El significado no está «en las notas», porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior. Los oyentes del sonido kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias. Esta lógica dice: oye el sonido como algo mediado, oye esa mediación como un pájaro, oye el sonido de los pájaros como la voz de un espíritu. En su forma más general, dicha lógica proclama: todas las cosas tienen un interior, y ese interior es el reflejo de un dominio espiritual. Dicha lógica se pone en marcha cada vez que los kaluli escuchan o producen sonido musical. Lo esencial aquí, entonces, no es el hecho de que hayamos encontrado una correspondencia motivada y algo icónica entre el carácter del sonido del *tibodai* y el carácter del sonido del tambor. Lo importante es que los kaluli han inventado una lógica interpretativa para escuchar dicha correspondencia y para decidir en qué consiste, una vez acústicamente percibida. Los sonidos comunican y encarnan activamente sentimientos hondos de los kaluli porque sus oyentes saben que han de estar preparados para encontrar el «interior». Y por que saben que los «reflejos» son socialmente reales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Brown, P. (1978) *Highland Peoples of Papua New Guinea*. New York: Cambridge University Press.
- Chenoweth, V. (1976) *Musical Instruments of Papua New Guinea*. Ukurupa: Summer Institute of Linguistics.
- Diamond, J. M. (1972) *Avifauna of the Eastern Highlands of New Guinea*. Cambridge, Mass.: Nuttall Ornithological Club.
- Field, S. (1981) *Music of the Kaluli* [disco de 12 pulgadas con notas]. Boro-ko: Institute of Papua New Guinea Studies, IPNNGS 001.
- Field, S. (1982) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Field, S. (1984) «Sound Structure as Social Structure». *Ethnomusicology*, 28 (3): 303-409.
- Field, S. (1985) *The Kaluli of Papua Niugini: Weeping and Song* [disco de 12 pulgadas con notas]. Kassel: Barenreiter Musicaphon/Music of Oceania BM 30 SL 2703.

- Feld, S. (1986) «Orality and Consciousness». En Y. Tokumaru y O. Yama-guti (eds.) *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo: Academia Music, pp. 18-28.
- Feld, S. (1988) «Aesthetics as Iconicity of Style, or "Lift-up-over sounding"». Getting into the Kaluli Groove». *Yearbook for Traditional Music*, 20: 74-113.
- Feld, S. y Schieffelin, B. B. (1982) «Hard Words: The Functional Basis for Kaluli Discourse». En D. Tannen (ed.) *Analyzing Discourse: Text and Talk*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, pp. 351-371.
- Fischer, H. (1986) *Sound-Producing Instruments in Oceania* (ed. rev.). Edita-do por D. Niles, trad. Philip Holzknecht. Boroko: Institute of Papua New Guinea Studies.
- Gourlay, K. A. (1975) *Sound Producing Instruments in Traditional Society: A Study of Esoteric Instruments and Their Role in Male-Female Relations*. Canberra: Australian National University Press.
- Gourlay, K. A. (1980) *A Bibliography of Traditional Music in Papua New Guinea*. Boroko: Institute of Papua New Guinea Studies.
- Gourlay, K. A. et al. (1981) *An Approach to the Traditional Music of Papua New Guinea*. Goroka: Goroka Teachers College/University of Papua New Guinea.
- Larias, H. (1983) «The Construction and Role of the *Yarena* (Kundu Drum) in the Kainantu Area, Eastern Highlands Province, PNG». *Bikmans*, 4 (3): 70-77.
- McLean, M. (1977) *An Annotated Bibliography of Oceanic Music and Dance*. Wellington, N.Z.: The Polynesian Society, Memoir n. 41.
- McLean, M. (1981) *Supplement: An Annotated Bibliography of Oceanic Music and Dance*. Auckland: Polynesian Society.
- Niles, D. (1983) «Why Are There No Garamuts in Papua?». *Bikmans*, 4 (3): 90-104.
- Niles, D. (1985) «Diversity as Unity: The Drum in Papua New Guinea». En *Sixth Asian Music Rostrum and Symposium Documents*, Oct. 1983.
- Niles, D. y Webb, M. (1987) *Papua New Guinea Music Collection* [libro y 11 cassettes]. Boroko: Institute of Papua New Guinea Studies.
- Penney, D. (1980) «Northern New Guinea Sli-Gong Sculpture». *Baessler Archiv n. f.* 38: 347-385.
- Schieffelin, B. B. (1990) *The Give and Take of Everyday Life: Language Socialization of Kaluli Children*. New York: Cambridge University Press.
- Schieffelin, E. L. (1976) *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. New York: St. Martin Press.
- Schieffelin, E. L. (1979) «Mediators as Metaphors: Moving a Man to Tears in Papua New Guinea». En A. L. Becker y A. Yengoyan (eds.) *The Imagination of Reality: Essays on Southeast Asia Coherence Systems*. Norwood, N.J.: Ablex, pp. 127-144.
- Schieffelin, E. L. (1982) «The *Bau* A Ceremonial Hunting Lodge: An Alternative to Initiation». En G. Herdt (ed.) *Rituals of Manhood: Male Ini-*

*tiation in Papua New Guinea*. Berkeley: University of California Press, pp. 155-200.

Webb, M. (1987) *Patim, Wirin Na Meknais: Construction and Uses of Sound Producing Instruments of Melanesia*. Goroka: Goroka Teachers College/University of Papua New Guinea.

Zemp, H. y Kaufman, C. (1969) «Pour une transcription automatique des "Langages Tambourinés"». *L'Homme*, 9 (2): 38-88.

CULTURAS MINGA EN UNA DISCUSIÓN  
DETERMINOLÓGICA Y CONCEPTUAL (9)

Margaretha J. Kuyumli