

MÚSICA, CHAMANISMO Y POSESIÓN EN EL JAPÓN CONTEMPORÁNEO. UNA COMPARACIÓN CON FUENTES LITERARIAS, ICONOGRÁFICAS Y HALLAZGOS ARQUEOLÓGICOS

DANIELE SESTILI

Universidad de Roma "La Sapienza"

Introducción

EN LA OBRA *LA MUSIQUE ET LA TRANSE* (1980), el etnomusicólogo francés Gilbert Rouget compara, por primera vez de manera orgánica, la relación entre la música y la posesión, sobre la base tanto de sus investigaciones (en África ecuatorial y occidental) como de la consulta de un riquísimo repertorio de material etnográfico relativo a este fenómeno en diferentes partes del mundo. Rouget recuerda cómo en el amplio horizonte geográfico que se extiende desde Asia septentrional y central hasta América, el trance ha sido asociado con el chamanismo y su práctica, que con frecuencia tienen una connotación musical. Desde el punto de vista del etnomusicólogo se excluyen China, Japón, Melanesia y Polinesia con el único objeto de precisar un campo de investigación que podría ser ilimitado. Se pudiera pensar quizás que, entre estas civilizaciones marginadas, Japón no constituye una tierra elegida por el chamanismo, a causa de la sepultada concepción "prelógica" del mundo, considerada como arcaica. No obstante su presente tan tecnologizado y su papel como potencia económica mundial, bajo un barniz de modernidad y occidentalización, en realidad en el archipiélago nipón se vive un fuerte sustrato chamánico. Tal ideología permea profundamente la religiosidad japonesa y constituye la matriz de gran parte de la ritualidad que se perpetúa tanto en el *shintō* como en las prácticas relacionadas con las creencias populares (*minkan shūkyō*).

Hace poco más de quince años, algunos etnomusicólogos japoneses (en particular Kojima Tomiko) empezaron a dedicarse al estudio de la relación entre chamanismo, posesión y música en su país, tanto en la época contemporánea como en el pasado. Mi argumentación sobre el fenómeno se basa en el material producido por dichos estudiosos, además de en la consulta de obras demonológicas, etnológicas e histórico-religiosas. Un estímulo fundamental para estas reflexiones ha sido una reciente investigación sobre el tema en Japón,¹ que me ha permitido acercarme directamente al complejo problema.

1. Noticias sobre el chamanismo japonés

Los estudios sobre el chamanismo en Japón reflejan intereses y conocimientos relativamente nuevos. El fundador de la demonología japonesa, Yanagita Kunio (1875-1963) comenzó a dedicarse al problema desde 1913,² pero no fue sino hasta los años treinta cuando el tema empezó a tratarse sistemáticamente. Aunque la figura objeto de tales estudios no presente todas las características del “complejo chamánico” teorizado por Mircea Eliade sobre la base de la observación del tipo siberiano (cf. Eliade, 1968: 2), ya no se pone en duda la existencia de prácticas religiosas en Japón que pueden ser consideradas como chamánicas. Las investigaciones de la inglesa Carmen Blacker, que parten de los datos adquiridos por el mismo Yanagita y por el estudioso de las religiones Hori Ichirō, han permitido delinear dos figuras chamánicas activas en las prácticas religiosas populares japonesas. Por un lado, las médiums, generalmente ciegas y especializadas en la posesión oracular (momento en el que el *kami* encarnado habla valiéndose de la voz de la poseída).

¹ Para completar la investigación sobre los aspectos musicales del *kagura* (dirigida en el ámbito del doctorado de investigación en musicología de la Universidad de Roma “La Sapienza”) he estado en Japón de noviembre de 1996 a enero de 1997. En aquella ocasión fui guiado por Kojima Tomiko, una de las máximas autoridades en música folclórica japonesa.

² Aquel año Yanagita publicó una serie de artículos titulados *Fujo ko* [Sobre las chamanas] en la revista *Kyōdo kenkyū* [Estudios sobre el folclor], la cual estaba a su cargo.

Estas mujeres son designadas con el término genérico de *kuchi-yose*, pero específicamente se las conoce con el nombre de *itako*, *ichiko* o *gomiso* en la parte noreste del Honshū (Tōhoku, en particular, en la provincia de Aomori), lugar donde hoy están concentradas. Además, dichas figuras son llamadas *miko*, categoría a la que pertenecen también las sacerdotisas de los santuarios sintoístas, las cuales representan una forma de sobrevivencia de las médiums en el Shintō oficial. Sin embargo, la función de las *miko* de los santuarios se reduce a la danza ritual, por lo que sólo son protagonistas de fenómenos de posesión.

La otra figura, un asceta también afiliado a sectas budistas, es el *yamabushi* (o *gyōja*, o incluso *shugenja*), cuya conducta está relacionada con fenómenos más clásicamente chamánicos: “viaje al otro mundo” (éxtasis), exorcismo, curaciones, inducción de la posesión vicaria. Los *yamabushi* presentan también otras características típicas: llamados de alguna figura extrahumana, realizan ordalías iniciadoras y se someten a duras prácticas ascéticas para adquirir poderes. Su orden, que reúne de forma sincrética el budismo esotérico y la antigua religión de las montañas (*sangaku shūkyō*) toma el nombre de Shugendō. Según Blacker, los poderes fundamentales que particularizaban a las dos figuras —posesión oracular, la *miko* popular; éxtasis, el *yamabushi*— coexistían antiguamente en una sola figura chamánica, para luego dividirse, cuando el budismo se apropió del lado activo de tales prácticas. De hecho, hoy día, el chamanismo japonés, dado el número cada vez menor de ascetas capaces de lograr el viaje extracorpóreo, se ha enfocado en el trance de la posesión —con todo, fundamental desde la antigüedad (cf. apartado 3).

2. Instrumentos y comportamientos musicales de las figuras chamánicas contemporáneas

Ambos especialistas chamánicos emplean categóricamente la música en su actividad como intermediarios con lo extrahumano. Ni la *miko* ni el *yamabushi* tocan instrumentos que se asemejen al típico membranófono del “chamanismo clásico”

—desde Siberia hasta Asia central—, el tambor de madera, sin embargo, su equipo ritual incluye interesantes utensilios sonoros. Un número limitado de *miko*, para invocar o para despedir el espíritu de los difuntos o una divinidad, toca el *azusa yumi*, “arco de catalpa”, cordófono de la familia de los arcos musicales que toma el nombre de la madera con la cual fue fabricado. La cuerda de lino del arco (de una longitud aproximada de 90 a 100 cm) es golpeada con un bastón de bambú por la médium mientras entona un canto. Al mismo tiempo una asistente puede sacudir un idiófono,³ que es una especie de “rosario” derivado de aquél budista, llamado *irataka no juzu*. Además de este rosario, el *yamabushi* emplea otros instrumentos sonoros rituales, como el *hora (gai)*, la trompeta de concha, que produce las notas de la serie armónica y que, a veces, es utilizado como modificador de voz. Llevado siempre durante las prácticas ascéticas de montaña, el *hora (gai)* se toca únicamente en circunstancias rituales muy especiales. Completa el equipo musical del *yamabushi* el bastón con anillos, *sakujō*, de origen budista, también éste utilizado en los ritos. Mientras las *miko* emplean cantos que pueden tener un destacado carácter melódico y un largo desarrollo estructural, los *yamabushi* reiteran en sus ritos breves fórmulas mágicas (Kojima, 1984: 326 y ss.).

Debe recordarse que en el Japón contemporáneo las prácticas chamánicas son ya consideradas como costumbres que podrían desaparecer, ya que el número de *miko* que toca el *azusa yumi* es extremadamente exiguo, mientras los especialistas del Shugendō tienden a perder su peculiaridad, en particular —como se ha señalado— el éxtasis, que es sustituido por un “viaje” completamente simbólico. Sin embargo, el estudio de tales prácticas resulta decisivo para comprender mejor el papel histórico de las figuras chamánicas en la génesis de los espectáculos populares (*minzoku geinō*), en particular del *kagura*, rito en el cual todavía se observan fenómenos de posesión (cf. apartado 4).

³ La moderna organología define como “idiófono” todo instrumento que produzca el sonido al vibrar el material mismo del cual es constituido, sin el auxilio de otras partes (piénsese, por ejemplo, en los tambores, que tienen necesidad de pieles tensas).

3. Instrumentos musicales de las prácticas chamánicas a lo largo de la historia

Los documentos literarios, las fuentes iconográficas y los hallazgos arqueológicos son las tres fuentes principales para el estudio de las prácticas musicales y de sus relaciones con la vida religiosa de la antigüedad japonesa. Las fuentes chamánicas protohistóricas, realizadas en el pasado mitológico, son emblemáticamente representadas en el reconocidísimo episodio de la “puerta de la Caverna celeste” (*Ama no iwayato*), registrado en el *Kojiki* (712) y en el *Nihonshoki* (720). El relato parece sugerir la transposición mítica de un eclipse y los relativos dispositivos protectores del antiguo chamanismo japonés, e involucra a la diosa solar Amaterasu.

Enojada por las faltas de su hermano Susano, la divinidad del Sol se recluye en la “Caverna del cielo”, dejando caer la oscuridad en el mundo. Los “ocho millones de dioses”, reunidos en consejo, meditan un plan para desalojar de su guarida a Amaterasu, lo que culmina con la ceremonia dancística celebrada por la diosa Uzume. En ambas crónicas esta danza —que obtiene el efecto deseado— es descrita como en estado de posesión (*Kamugakari*, japonés moderno: *Kamigakari*) y toca un recipiente invertido, quizás un almirez (*uke*). Mientras que en el *Nihonshoki* no se dan detalles posteriores, en el *Kojiki* se afirma explícitamente que la diosa Uzume hace tocar con los pies el recipiente sobre el cual asciende. El complejo episodio parece sugerir un arquetipo de ceremonia chamánica, dirigida a revigorizar la energía vital del Sol, en cuya danza y música —la ejecución con el recipiente invertido usado a modo de tambor— cubren un papel central y se relacionan con la autoinducción de la posesión.

Koto

Otro conocidísimo relato, contenido en el primer libro del *Kojiki*, narra la fuga del dios Ōkuninushi del *Yomi*, el aldilà del que Susano es Señor. Ōkuninushi, quien se apresta para gobernar Japón, decide traer consigo una espada y un arco,

símbolos del poder militar, y el *norigoto*, la “cítara parlante”. En el Japón protohistórico, este instrumento era utilizado, como sugiere el nombre (y como veremos en los ejemplos siguientes), durante la posesión oracular, y encarnaba el poder chamánico.

También la historiografía china presenta datos de notable interés, aunque se citan personajes cuya existencia histórica, en sentido estricto, es a menudo dudosa. El *Weì zhi*, crónica de la dinastía china de los Wei (220-265), al tratar acerca del archipiélago japonés, se refiere al “Estado” de Yamatai como aquel que en el siglo III destaca entre muchos, debido al gobierno de la soberana Himiko (o Pimiko). La obra china describe a la “reina” de Yamatai como una médium, que comunica a sus súbditos la voluntad divina por medio de su hermano. Desafortunadamente, el texto no refuerza las noticias relativas al papel de la música en la actividad chamánica de la élite dirigente.

Puede deducirse, en cambio, tal información de un dato relativo a una soberana incluida en el árbol genealógico de la dinastía japonesa, Jingū, que gobernó según la tradición entre el 201 y el 269. Jingū pertenece al grupo de los soberanos cuya existencia histórica es controvertida (de hecho, la plena historicidad de los emperadores de la genealogía sólo es reconocida a partir del inicio del siglo V). Su historia, de cualquier modo, fortalece indicaciones específicas sobre los comportamientos musicales en el chamanismo japonés protohistórico. En el *Kojiki* se afirma que al prevenir de una invasión del Estado coreano de Silla, Jingū fue poseída por una divinidad después de que el emperador Chūai había tocado la cítara (*koto*). El dios encarnado manifestó su voluntad por boca de la mujer (pero la ambigüedad del texto no deja claro el empleo de los cantos) y la respuesta fue interpretada por el “primer ministro” Takeshiuchi no Sukune, que fungía como *saniwa* (una especie de arúspice). La antigua crónica relata además que Chūai perdió la vida precisamente porque, al no creer lo que el *kami* decía, se negó a reanudar la ejecución interrumpida.

No obstante la dudosa existencia histórica de Jingū, el episodio resulta útil para comprender el empleo de la cítara en el llamado “chamanismo del poder de la realeza” (*ōken shama-*

nizumu), del cual hablan algunos estudiosos japoneses (véase Ōbayashi, 1984). La importancia de la cítara en las prácticas chamánicas de la familia reinante es ya sugerida desde el episodio antes mencionado sobre el dios Ōkuninushi; pero en el relato de Jingū se confirma evidentemente por la participación de seres humanos, más o menos históricos. En esencia, parece verosímil que la actividad oracular de la emperatriz, o como una mujer de la familia imperial, fuera acompañada por la música de una cítara (tocada por los miembros masculinos de la casta, empezando por el emperador) y explicada por un *saniwa*.

En relación con este y otros episodios, las fuentes mencionan, entonces, el instrumento musical de nombre *koto*. En la mayor parte de las traducciones en lenguas extranjeras y en las adaptaciones al japonés moderno se sobreentiende frecuentemente una correspondencia con la palabra moderna *koto*, que indica la cítara de mesa con puentes móviles⁴ de la época Edo. La realidad es, sin embargo, más compleja. Para entender cuál fue el referente del término, en el tiempo a cuyos relatos se refiere el *Kojiki*, debemos dirigirnos a la arqueología. De cualquier forma debe notarse que, si bien el vocablo en cuestión, como resulta de la literatura del Japón antiguo (periodos Nara y Heian), define de modo genérico los cordófonos, es posible restringir el campo a la familia de las cítaras. Esto porque hasta la introducción (entre los siglos VII y VIII) de instrumentos como el *gagaku* (*yāyue*) por China, las cítaras eran verosímelmente los únicos instrumentos de cuerda del archipiélago, si se excluye el arco de catalpa, indicado siempre con el nombre específico.

Pero, si de cítaras se trata, las del Japón protohistórico debieron haber sido distintas del moderno *koto*. Los *haniwa* po-

⁴ “Cítara” define todo cordófono cuyas cuerdas recorren de extremo a extremo el cuerpo del instrumento, esto privado de diferencias entre la caja y el mango (como en cambio sucede en la familia de los laúdes, a saber nuestra guitarra). Las cítaras, cuyo cuerpo consiste en una simple tabla —de ahí el nombre de cítara de mesa— son los instrumentos de cuerdas más representativos de Asia oriental. De éstas la más conocida en Occidente es sin duda el moderno *koto* japonés, pero el *zheng* chino, el *kayagum* coreano, el *dán tranh* vietnamita y el *yataq* mongol son todas las variantes de una misma tipología organológica. Estas cítaras del este asiático presentan puentes móviles que sostienen las cuerdas en la tabla que permiten variar los amarres.

drían demostrarlo, las estatuillas de cerámica encontradas en diferentes partes de Japón alrededor de los túmulos mortuorios *kofun*, características sepulturas de los soberanos del mismo periodo (250-552). Entre estos hallazgos existen muchos que representan figuras humanas cantando, tocando un instrumento o danzando, unas veinte recrean hombres tocando una cítara y nueve *haniwa* son modelos del cordófono sin ejecutante.⁵ Del estudio de estas piezas arqueológicas se deduce que las cítaras debían haber tenido una longitud de 50 cm aproximadamente —con lo cual es “creíble” la idea de la fuga de Ōkuninushi con la “cítara parlante” sobre los hombros— frente a los 180-190 cm de los instrumentos actuales. Además, existe la hipótesis de que las cítaras fueron armadas con cuatro, cinco, o seis cuerdas fortalecidas con puentecillos. Los *haniwa* no parecían ser músicos de entretenimiento, sino funcionarios de las ceremonias fúnebres. Sin embargo, dichos instrumentos también debieron haber sido utilizados en otros contextos, si bien uno de los *Fudoki* (las descripciones de cada una de las provincias, compiladas en el 713), el de la región de Hizen, testifica su empleo en los *uta-gaki* (o *kagai*), que eran una especie de bacanales. Las teorías son diversas, y a pesar de ello, muchas coinciden en concluir que la cítara protohistórica japonesa quizás haya dado origen, bajo la sucesiva influencia de los homólogos coreanos (*kayagŭm* e *komun'go*) y chinos (*zhéng*), al *wagon* (o *yamatogoto*), cítara de mesa con seis cuerdas, ligada a la familia imperial y al *corpus* autóctono de la música de corte *gagaku*.

El empleo exclusivo de las cítaras, limitado a la figura imperial y a sus parientes, emerge cuando Japón, dejando atrás las ambigüedades de la mitología y de la protohistoria, está ya sólidamente en la historia. La creación, según el modelo chino, de una agrupación músico vocal con músicos profesionales al servicio del ceremonial político (*gagakuryō*, “partida para el *gagaku*”), no impidió, de hecho, que el *wagon* y el *gakusō* (la cítara empleada en el repertorio “chino” *gagaku*)

⁵ Sobre el argumento véase la exhaustiva información de una investigación dirigida por Miyazaki (Miyazaki Mayumi, *Koto no keifu* [Genealogía de la cítara], p. 65 y ss. En *Nihon no gakkō no genryū-koto, tsuzumi, sue, dōtaku*, 1995). Véase también Miyazaki 1993, donde se analizan todos los instrumentos *haniwa* de interés musicológico dotado de un rico aparato fotográfico.

siguieran siendo privilegio de la alta nobleza. Esto se deduce de los documentos relativos que datan del 701 en los que se registra minuciosamente el número de maestros y alumnos por cada uno de los instrumentos, donde no se menciona ni siquiera un citarista (véase, por ejemplo, Kishibe, 1974:13). Tal tendencia siguió manifestándose en el periodo Heian, durante el cual en las ejecuciones que unían a profesionistas y nobles (comenzando por el mismo emperador) se veían invariablemente a éstos últimos ante las cítaras (o, por analogía, ante el laúd *biwa*).

Tsuzumi

En el otro extremo, lejos del “chamanismo del poder de la realeza” simbolizado por la cítara, parece encontrarse otra familia de instrumentos, la de los tambores (membranófonos). Un instrumento que se puede catalogar de manera laxa en tal grupo, ya lo habíamos visto en el relato de la “Caverna del cielo”, episodio definido en consecuencia como el inicio del rito del *kagura*. Ahí se hablaba de un almirez (*uke*) usado a modo de tambor, pero tanto el *Kojiki* como el *Nihonshoki*, al igual que en otros textos literarios antiguos, hablan frecuentemente del *tsuzumi*. Hoy el término indica genéricamente los tambores en clepsidra, en oposición a los cilíndricos,⁶ reagrupados bajo la palabra *taiko*. Sin embargo, ésta no es la acepción usada en el japonés antiguo, en el que, en cambio, con la palabra *tsuzumi* se designaba a todos los membranófonos, análogamente a lo que sucedía con el vocablo *koto* para los cordófonos.

Para indagar la relación directa entre chamanismo protohistórico y tambores se selecciona, ante todo, la información relativa al periodo que obtenemos de la arqueología, mediante las estatuillas *haniwa*. En particular ha llamado la atención de los musicólogos japoneses una figura humana acéfala, con un tambor, desenterrada en la ciudad de Takeshi (provincia de Gumma) y conservada en el Museo Nacional de Tokio. El

⁶ Por “tambor en clepsidra” se reconoce un instrumento cuya caja es modelada en forma de clepsidra; se define cilíndrico, en cambio, un tambor cuya caja es de esta forma.

tambor, colgado del cuello con un lazo apoyado de forma ligeramente oblicua sobre la zona del tórax y el abdomen, es golpeado sobre la piel superior con una almadéna con la punta acolchada. Sobre la piel inferior está apoyada la mano izquierda: este acto es interpretado por Kojima (Kojima, 1984:317) como el acto de golpear la piel con la mano desnuda, mientras que otros piensan que la mano izquierda solamente tiene la función de sostener el tambor.

Esta imagen nos confirma mucha información. Ante todo nos hace entender que los tambores empleados en la época Kofun —y también en las épocas precedentes— no eran necesariamente en forma de clepsidra, como el moderno significado de *tsuzumi*, en cambio, podría llevar a pensar (compárese el *kotsuzumi* y el *ōtsuzumi* con el *nō*, por ejemplo). El tipo recreado en el *haniwa* en cuestión, en cambio, es un barril⁷ con dos pieles fijadas con lazos, pero sin marco de apoyo, y hoy todavía se emplea en una amplia zona del Japón oriental (la parte este de Kantō) para acompañar la danza folclórica *shishi mai*. El atuendo del ejecutante, comparado con el de los citaristas recreados en numerosos *haniwa*, resulta extremadamente pobre, lo cual indica, quizás, la pertenencia de dichos ejecutantes al estrato bajo de los clanes, en los cuales estaba dividido Japón antes de la adopción de las clases de derivación china, o incluso, a una de las tribus sometidas.

Si se excluye el almirez del episodio de la “Caverna celeste”, la literatura japonesa nos habla de instrumentos de percusión y prácticas chamánicas a partir del siglo XI, en el *Shinsarugakki* escrito en 1052 (o 1066) por Fujiwara Akihira. El texto, que describe la evolución del *sarugaku*, antecesor del *nō*, trata en un pasaje la figura de las *miko*. Estas médiums, afirma el texto, estaban autorizadas para adivinar, para “entretener a los dioses”, para “tocar instrumentos de cuerda” y para fungir como *kuchiyose* (es decir, como oráculos).⁸ La frase hecha “tocar instrumentos de cuerda” (*yoritsuru*) es interpretada por algunos filólogos japoneses, aunque con algunas reservas, como la percusión del arco de catalpa para convocar a los dioses. En

⁷ Se define “de barril” todo tambor cuya caja sea de forma abombada.

⁸ *Shinsarugakki*, bajo el cuidado de Ōsone Shōsuke, en *Kodai seiji shakai shisō*, Iwanami shoten, Tokio, 1979, p. 302.

el texto se recurre también a los ideogramas de *koto* y *tsuzumi*, pero dada la particular ambigüedad del pasaje en *kanbun*, no es claro si los dos instrumentos fueron citados por el autor por ser utilizados por las *miko* (cf. Kojima, 1986, p. 260 y ss.).

Aproximadamente un siglo más tarde las fuentes iconográficas muestran en cambio la relación entre chamanes y tambores de un modo irrefutable. De particular interés es el *nenjū gyoji emaki*, rollo de 1165 que ilustra la vida del periodo Heian. En una escena de combate entre gallos aparece claramente la figura de una *miko* sentada en el suelo con un gran tambor en clepsidra frente a ella. Este documento iconográfico, junto con muchos otros, parece sugerir la hipótesis de una estrecha relación (que podemos hacer remontar al menos al siglo x) entre los tambores en clepsidra de dos pieles, de medida mayor respecto de aquéllos empleados actualmente, y las prácticas de las *miko*. La desaparición en tiempos sucesivos del tambor en clepsidra del grupo de las chamanas populares (posiblemente a finales del siglo xvi) es explicada por Kojima de la siguiente forma (Kojima, 1984, pp. 299-304). Este tipo de tambor debe haber salido de las manos de las chamanas como consecuencia de tres hechos relevantes: el empleo del instrumento, a partir del nuevo milenio, por parte de las *shirabyōshi*, mujeres ejecutantes de cantos de entretenimiento; la adopción del mismo entre los siglos xiv y xv, después del decaimiento, en la música del *nō*, con el nombre de *ōtsuzumi*; una simplificación de la medida rítmica de la percusión para acompañar los cantos de las *miko*. Así las médiums, después de un periodo en el cual emplearon ambos instrumentos, en un momento de la historia no muy bien precisado, comenzaron a medir el tiempo con el arco de catalpa, abandonando el tambor en clepsidra, para cambiar su trabajo por "otro" con respecto a las prácticas profanas. Prueba de la convivencia contemporánea, es considerada una imagen presente en el rollo *Kenpō shokunin uta awase*, que se remonta al periodo Kamakura (1185-1333) y conservado en el Museo Nacional de Tokio. La figura en cuestión muestra a una médium tocando el *azusa yumi*, con un tambor en clepsidra frente a ella posado frente a sus pies.

Fue

La importancia de la cítara en el “chamanismo del poder de la realeza” y del tambor en las prácticas de las *mikos* no agota el equipo sonoro de la religiosidad japonesa de la antigüedad, en particular de la protohistoria.

Otros objetos arqueológicos que, sin duda, se remontan al periodo Jōmon (el subneolítico japonés, 7000-250 a.C) son indiscutiblemente las flautas de piedra (llamadas *iwabue* o *ishibue*) o de *terracotta* (*tsuchibue*). El *Kojiki* relaciona el término *fue*, que durante la antigüedad designara los aerófonos en general. El discurso análogo a aquel que se ha hecho acerca de las cítaras, vale también para las flautas: antes de que se importaran los instrumentos desde Asia continental los únicos instrumentos de aliento debían ser precisamente las flautas, aunque no es claro qué tipo (travesera, recta o globular como la ocarina occidental) fue empleado. Es interesante notar que las estatuillas del ajuar funerario del periodo Kofun, aun teniendo la cítara como objeto de representación, no muestran nunca una flauta travesera o recta.

La flauta travesera en Japón es un instrumento de material corruptible (bambú) y por tanto los ejemplares intactos más antiguos hallados en las excavaciones arqueológicas no remontan más allá del periodo Heian (794-1185). El Shōsōin, la tesorería imperial de Nara, ha rescatado cuatro flautas traveseras, todas con siete orificios digitales y de evidente derivación de modelos continentales, cuya fecha de datación más temprana es la mitad del siglo VIII. Restos de flautas traveseras halladas en Shimizu (provincia de Miyagi), que aparecen del siglo VIII al IX, parecen ser posibles ejemplares de flautas traveseras *shinobue* (véase nota 10). El lejanísimo origen continental de la flauta travesera, ubicado en el subcontinente indiano, es ya una idea comúnmente aceptada. Sin embargo, no puede dejarse completamente de lado la idea de que este tipo de flautas existiera en el archipiélago antes del siglo VIII. La crónica china *Sui Shū* (que inicia en el siglo VII) registra que a fines del siglo VI en Japón se usaban flautas y cítaras de cinco cuerdas. En este punto en cuestión, donde todo hace pensar que el redactor de la obra describía un instrumento nativo, aparece el ideograma *dí*. Di-

cha característica parece indicar la época, hasta la fecha, solamente en las flautas traveseras.

Otros instrumentos

Otros hallazgos arqueológicos testifican el empleo en los ritos de instrumentos que aparecieron después. Éste es el caso de algunas estatuillas *haniwa* que revelan el uso de una especie de castañuelas (*yotsudake*), empleadas también hoy en la música folclórica. Mención aparte merecen las campanas *dōtaku*, sobre cuyo empleo musical real todavía se discute. Estos grandes objetos de bronce (de 20 a 150 cm de altura) fueron hallados en el área de Kinki (en la zona suroriental del Honshū), y aparecen durante el periodo que va del siglo II a.C. hasta el inicio del siglo III de nuestra era. Al desaparecer la familia de las campanas del ritual japonés autóctono, las sonajas *suzu*, en forma de brazaletes con campanitas, quizás aparecen en el siglo III, y se relacionan con las antiguas ceremonias en la moderna práctica musical folclórica.

4. Los *kagura* contemporáneos centrados en la posesión

El relato de la “Caverna celeste” nos permite constatar una continuidad entre ritos protohistóricos y la expresividad popular contemporánea: la fusión entre más códigos (danza, música, teatro) y una razón de ser sustancialmente religiosa, en efecto, son rasgos fundamentales de la tradición folclórica actual. Entre los diferentes géneros de espectáculos rituales populares (*minzoku geinō*) aquellos que corresponden al nombre de *kagura*⁹

⁹ Hoy día, con el término *kagura* se indica una variedad de espectáculos, casi siempre caracterizados por el empleo de máscaras, relacionados con la fiesta anual (*matsuri*) de un santuario sintoísta. Los especialistas reconocen específicamente el *kagura* como toda acción ritual constituida por una invocación de dios y por un propio y verdadero espectáculo, cuyo objetivo es revitalizar la energía de los participantes. Este *kagura* no puede ser confundido con el rito homónimo celebrado en la corte, propiamente llamado *mikagura*, “augusto *kagura*”. Aunque tenga una finalidad común, el *kagura* imperial es, en efecto, fuertemente caracterizado, tanto musicalmente como dancísticamente, como producto de la tradición *gagaku*.

constituyen el punto central de las fiestas religiosas de los *matsuri*, celebradas en todo el Japón como forma de comunión del grupo humano (la aldea, la ciudad, la localidad urbana) con el numen tutelar local (*ujigami*). El grupo musical (*hayashi*) con el cual se acompañan los *kagura* está constituido normalmente por tres tipos de instrumentos: tambores, generalmente de barril o cilíndricos (*taiko*), y sólo raramente en clesidra (*tsuzumi*), pequeños címbalos llamados *dobyōshi* o *chappa*, una o más flautas traveseras (más frecuentemente del tipo *shinobue*).¹⁰ Finalmente, es necesario recordar el *suzu*, en forma de sonaja constituida por una manija recta con tres hileras sobrepuestas de campanillas. A la música de los instrumentos se puede agregar el canto, es decir los llamados *kami uta*, “cantos divinos”.

Normalmente hoy el *kagura* es interpretado por fieles y sacerdotes locales, pero el papel de ejecutantes por mucho tiempo ha sido desempeñado por los *yamabushi* y por las *miko*. El paso del *kagura* de los operadores rituales a los fieles, o a los semiprofesionales locales tuvo su inicio cuando los ascetas y las médiums comenzaron a ubicarse en las aldeas (siglo xvii), de esta forma adquirieron la función de especialistas religiosos locales. No es raro que los *kagura* fueran acogidos en las manos de la comunidad laica sólo hasta hace poco más de cien años. En 1868 el gobierno japonés, para liberar el sintoísmo de la influencia del budismo y hacerlo una religión de Estado, abolió todas las prácticas religiosas sincréticas, infiriendo así un duro golpe al Shugendō, abolido en 1873. Los ascetas, a quienes se les prohibió la práctica de cualquier actividad religiosa, tuvieron que delegar completamente a los fieles la representación del *kagura*. No fue sino hasta 1945, con la intro-

¹⁰ Actualmente la flauta travesera de gran longitud más empleada en el *kagura* es precisamente el *shinobue*, “flauta de *shino*” (una variedad de bambú) llamado también *takebue*, “flauta de bambú”. Si bien la documentación literaria e iconográfica sobre las flautas de las tradiciones “altas” es escasa y, a veces, ininteligible, la que habla acerca del *shinobue* en la antigüedad es, desde luego, inexistente: con ello se concluye que es extremadamente difícil saber cuándo ha desaparecido un instrumento semejante al actual. Los resultados de los estudios efectuados hasta ahora indican que los primeros testimonios iconográficos claros aparecen hasta la mitad del siglo xvii. Otros tipos de flautas traveseras, con características del *nō* y del *gagaku*, se introdujeron en el *kagura*: el *nōkan* (la flauta del teatro *nō*), el *kagurabue*, empleado en el *kagura* imperial, y el *ryūteki*, propio del repertorio de origen chino.

ducción de la libertad de culto, que las prácticas del Shugendō se reanudaron sin problemas, pero el *kagura* era ya una expresión de devoción popular.

El *kagura* contemporáneo se presenta como una forma de danza y teatro-danza ritual, sin embargo, salvo en algunos casos raros mantiene vivo el antiguo carácter de rito de posesión. Tales fenómenos de posesión se concentran en el área del Chūgoku, la porción suroccidental del Honshū, y en particular en las zonas montañosas de las provincias de Shimane, Okayama e Hiroshima. En los *kagura*, en los cuales hoy está presente, el trance de posesión constituye la culminación, y se representa como la última parte, después de numerosas danzas y escenas con máscaras. El rito completo, por tanto, puede durar toda una noche. Los ejecutantes son fieles o semiprofesionales locales (*kaguradayū*), ayudados por verdaderos sacerdotes. Aquel que habrá de ser poseído por el dios es seleccionado entre los habitantes de mayor devoción, o entre uno de los *kaguradayū*. En la actualidad, se selecciona a hombres exclusivamente, pero hasta hace algunos decenios se registraba un *kagura* con posesión en la isla de Oki, fronterizo a la costa de la provincia de Shimane en el mar de Japón, donde era oficiado por las *miko* afiliadas al santuario local. Por otra parte, los datos que nos llegan de los estudios antropológicos, demonológicos y etnomusicológicos conducen a interpretar todos los ejemplos actuales caracterizados como posesión como formas originalmente concentradas en figuras chamánicas femeninas (Kojima, 1984, p. 312).

La técnica empleada para el trance de posesión en el *kagura* cambia ligeramente de zona a zona, pero se presupone que existe una matriz común para todos los fenómenos observados en esta área. De forma breve, el rito puede describirse como sigue: para la ocasión se ha construido un área levantada con este fin, una especie de palco escénico-santuario, donde se desarrolla todo el *kagura*. Después de numerosas danzas y escenas teatrales ofrecidas al dios local (*ujigami*), en esta misma área tiene lugar el rito para desencadenar el trance, inducido gracias a una sobreexposición sensorial del individuo elegido. Si se trata de un *kaguradayū*, éste participa activamente en el proceso: ejecuta una danza que privilegia movimientos circulares

u otros en los que hace ondear febrilmente un largo y sutil paño de algodón blanco y entona una sesión de *kami uta*, “cantos divinos”, (cf. apartado 5), alternándose con un cantante que se hace acompañar con un gran tambor de barril con pieles clavadas. Se trata de fragmentos caracterizados en su fase culminante por un claro *acelerando* y *crescendo* (cf. Rouget, 1986, p. 428). Una vez en estado de trance el poseído se hace sentar, entonces, cuando el dios apenas entra en el cuerpo, el numen tutelar del lugar se tranquiliza con un nuevo *kami uta* interpretado solamente por el cantor-intérprete del tambor. Después sigue la respuesta divina (*takusen*) en voz del médium, quien responde lacónicamente a preguntas posteriores hechas por el sacerdote principal o por un representante de la aldea. En otros casos la voluntad del numen es conocida gracias a la interpretación del número de granos de arroz tomados de una bandeja por el poseído. El oráculo tiene en cada caso la función de revelar a los fieles el éxito de la cosecha, la eventualidad de los cataclismos y otras cuestiones importantes para la sobrevivencia de la comunidad. El *kagura* concluye cuando se pone fin a la crisis del poseído; generalmente en esta fase se emplea solamente la música del tambor.

5. Algunas reflexiones acerca del uso de los instrumentos musicales y de la voz en el *kagura*

El predominio del tambor en el *kagura* (y su frecuente monopolización de la fase de posesión, cuando ésta existe) crea una innegable analogía con la importancia del tambor en el chamanismo “clásico”, desde el norte hasta el centro de Asia. Aunque es verdad que hoy la representación del *kagura* no la llevan a cabo, salvo rarísimas excepciones, figuras genuinamente chamánicas, también es cierto que los oficiantes del rito, en el pasado, fueron el *yamabushi* y la *miko*. Por lo tanto, la naturaleza chamánica original del rito es la que ha determinado la preferencia de algunas tipologías organológicas, en razón de sus connotaciones mágicorreligiosas. En consecuencia es de suponerse que el empleo del membranófono en los *kagura* y, más en general, en gran parte de las prácticas rituales folclóricas ja-

ponesas, tiene sus raíces en el chamanismo. Tal afirmación no presupone, sin embargo, una relación exclusiva entre el tambor y el chamanismo: Rouget (1980, ed. en 1986:176) ha demostrado que para la ejecución tanto de la música chamánica, en sentido estricto, como de música de posesión, prácticamente todo tipo de instrumento puede ser empleado. También en el caso del chamanismo asiático “clásico”, en donde la importancia del tambor no puede ser negada (entre los requisitos del chamán se exige justamente la maestría al tocar el tambor), a veces éste puede ser sustituido por otros instrumentos. Rouget afirma, además, que el desencadenamiento del trance no tiene ninguna relación particular con el tambor, ni con los instrumentos en general.

De cualquier forma, en el caso de Japón, el tambor está significativamente relacionado, desde los relatos mitológicos, con las prácticas chamánicas: el episodio de la “Caverna celeste”, en efecto, puede ser interpretado como una práctica para la recuperación del alma —como la de la diosa solar Amaterasu, “muerta” en la caverna— en la cual un tambor *sui generis*, el recipiente volteado, desarrolla una función determinante. De manera análoga, en el Japón contemporáneo el tambor, generalmente junto con el canto, se presenta como elemento indispensable en el desencadenamiento, el desarrollo y la resolución del trance de posesión, que caracteriza algunos raros casos del *kagura*.

Si los tambores japoneses están verosímilmente unidos al sustrato chamánico, debemos, sin embargo, considerar el hecho de que este tipo de instrumento no posee ciertas características que, en cambio y contrariamente, distinguen el membranófono en el chamanismo “clásico”. La decoración sobre la piel del instrumento, por ejemplo, que en Asia septentrional expresa la visión chamánica del mundo y refuerza el poder del tambor, no se presentan en nuestro caso. En algunos casos, bastante limitados, en los que las pieles están decoradas, se muestran motivos estilizados derivados de la cultura “alta” (evidentemente, la simbología del *gagaku* es de marcada derivación china y centroasiática).

No obstante, el tambor japonés tiene fuertes valores simbólicos, que aparecen con más claridad fuera del *kagura*. En el *ta asobi*, rito homeopático difundido en todo el Japón, en el cual

se recrea todo el ciclo agrícola, desde el arado hasta la cosecha, el tambor desarrolla una relevante función no sonora: se asume como símbolo del campo. Éste es el caso de los ritos de la región del Tokai y del área de Tokio, donde el instrumento se vuelve referente simbólico real de prácticas mágicas de buenos augurios para la cosecha. La percusión del tambor —después de que ello se vuelve, de hecho, el campo— despierta el espíritu dormido de los cereales, e infunde nueva energía en el crecimiento de las plantas (Misumi, 1990, pp. 110-111). Una magia homeopática similar se podía identificar en la costumbre, ya desaparecida, de tocar el tambor para provocar la lluvia. Además no debe olvidarse el empleo del tambor para alejar insectos, en la práctica llamada *mushi okuri*, predominante aún en muchas regiones agrícolas de Japón.

El uso de los címbalos *dobyōshi*, los cuales también han sido sustituidos por otras formas contemporáneas de *kagura*, está profundamente arraigado en la cultura chamánica japonesa, como aparece de manera particular en las reconstrucciones de los *kagura* de posesión, celebradas en el pasado por las *miko*. Para sostener esta tesis, Kojima hace referencia a una hermosa carta (1565) del sacerdote portugués Luis de Almeida al hermano Luis Frois, que describe un *kagura* de las *miko* como un rito centrado en la posesión oracular, celebrado en el santuario de Kasuga (Nara). De Almeida describe una danza dinámica y veloz, que culmina con la pérdida de la conciencia de una *mika*, acompañada por la música de “un tambor y otros instrumentos” tocados por religiosos del santuario. Kojima (1986, p. 267) cree que se trataba de un tambor en clepsidra (*ōtsuzumi*), apoyado por una pareja de címbalos, como, por otro lado, resulta del estudio de los antiguos registros del santuario. En relación con esto, se recuerda el rollo pintado en 1165, en el cual aparece claramente la figura de una *miko* sentada en el suelo, de frente, con un gran tambor en clepsidra. Kojima (*ivi* p. 269), como en otra parte confirman estudiosos coreanos (Hahn 1985, pp. 18-20), hace notar que la pareja constituida por el tambor en clepsidra (*changgo*) y los címbalos (*chegum*) representa el núcleo principal de los instrumentos que usan las mujeres sentadas de *mudang*, las chamanas de Corea, lo que evidencia una innegable relación entre estos dos países de Asia

oriental. Algo similar a lo que ocurre con el tambor en clepsidra y los címbalos sucede con la sonaja japonesa *suzu*. Ésta encuentra un correspondiente, el *pang'ul*, en la cultura chamánica coreana, y más generalmente en los cascabeles suspendidos del vestido de muchas figuras chamánicas de Asia continental.

Los valores religiosos de la flauta travesera, en cambio, son más complejos y no pueden remontarse inmediatamente al mundo chamánico. La simbología relacionada con los instrumentos del folclor musical todavía está poco estudiada, pero algunos ejemplos significativos relativos al aerófono se conocen perfectamente desde hace tiempo. En el *yamabushi kagura* (subgénero típico del Tōhoku) el dios invocado se manifiesta, según la creencia local, por medio del sonido de la flauta. Así el instrumento, que es la “voz de los dioses” (*kami no koe*), a menudo se toca fuera de escena para marcar el momento sagrado en el cual la “divinidad” aparece. Immoos (1969, p. 405 y ss.) interpreta este simbolismo como una de las formas más arcaicas de teofanía, definiendo el sonido como una “máscara sonora”. Durante la búsqueda en el campo de Biseichō, en la provincia de Okayama, en Japón sudoccidental, he podido destacar personalmente la misma creencia (cf. Sestili, 1998, cap. VIII) registrada también en un libro (Fujiwara, 1996) basado en la entrevista a un viejo ejecutor de *kagura*, que lamenta la desaparición de la flauta del *bayashi* local, debido a la impericia de los ejecutantes disponibles.

Igualmente interesantes son las flautas traveseras “tratadas” propias del *yamabushi kagura* de la región de Shimokita (provincia de Aomori) y el *matsumae kagura* en Hokkaidō: según Kojima (*Nihon no gakkai*, 1995, p. 108), los flautistas introducen una bolita de papel en el primer orificio digital para imitar el “áspero” timbre de las flautas antiguas de piedra (cf. apartado 3, *Fue*), aún empleadas en algunos santuarios para evocar a Dios. Por otro lado, debe recordarse que en las antiguas crónicas la flauta es citada como un instrumento que se tocaba en las ceremonias fúnebres: por ejemplo, en el *Nihon shoki* es mencionado dentro de la función por el emperador Keitai (507-531). Dado el carácter marcadamente chamánico de tales ceremonias (prácticas para recuperar el alma), se puede insertar también este aerófono en la gama de instrumentos de antigua connotación chamánica.

Con todo esto se podría constatar, por tanto, cierta continuidad entre los instrumentos mencionados en los episodios mitológicos, protohistóricos e históricos que describen ritos chamánicos y los instrumentos que se usan en los modernos *kagura*, a pesar de la influencia modeladora de la civilización china que Japón (y su cultura musical) ha sufrido, algunos instrumentos “autóctonos” han quedado en el centro de la ritualidad popular: tambores, flautas y los cascabeles.

Es notorio que el tambor en clepsidra, *ōtsuzumi*, el que usaban las *miko* en el pasado, ya ha sido sustituido por otros tipos de tambores. Un uso tan antiguo permite pensar en una posible relación entre éste y algunos tambores análogos de Asia continental. Los etnomusicólogos japoneses, Hayashi Kenzō (1973:117) el primero entre todos, han establecido un parentesco preciso entre todos los tambores en clepsidra caracterizados por una doble moldura (dividida en tres líneas) en el centro de la caja: el *ōtsuzumi*, el *sanno tsuzumi* del *gagaku* y el coreano *changgo*. Estos estudiosos afirman que esta confección particular imita la forma peculiar de un tambor más antiguo, cuyo prototipo puede ser reconocido en el tambor de dos pieles en clepsidra llamado *damaru*, empleado todavía hoy en el subcontinente indio, en la región del Himalaya y en Mongolia. En el área que constituyen Nepal y el Tíbet, el *damaru* está formado por dos bóvedas craneales humanas yuxtapuestas, algunos subtipos son de percusión indirecta: la rotación del instrumento permite que las dos bolitas, fijadas al cuerpo con cuerdas, golpeen las pieles. Si la hipótesis de la derivación es verdadera, esto reforzaría la idea acerca de la difusión transcultural del tambor en clepsidra (y prototipo) como utensilio ritual chamánico. De hecho, en las regiones donde es utilizado, el *damaru* tiene todavía hoy grandes valores rituales, por lo cual podría ser considerado como un instrumento chamánico, que fue absorbido por el tantrismo (en el caso de Nepal y el Tíbet).

La única excepción a la permanencia de algunos antiguos instrumentos en la ritualidad de origen chamánico es la cítara. En las formas de la música folclórica correlacionadas con el sustrato chamánico —de forma particular, en la misma música del *kagura*— no existe huella, sino en rarísimos casos y como

insertación tardía, de la cítara en el conjunto de los instrumentos. En el Japón protohistórico la “cítara oracular”, al ser un símbolo de “chamanismo real”, no podía ser utilizada por la gente común. Muchos estudiosos consideran el veto como una forma de presión que iba desde lo alto hasta lo más bajo de los estratos sociales, aunque el instrumento y su forma rudimentaria debió haber estado presente, inevitablemente, en las capas bajas de la sociedad durante la protohistoria. La estrecha relación entre la clase dirigente (el soberano y su familia) determinó la desaparición de la cítara en el ámbito popular, y por lo tanto, también su desaparición del *kagura*.

Los címbalos *dobyōshi*, en cambio, son una excepción contraria: presentes en muchos *kagura* contemporáneos y testigos en el periodo premoderno de las prácticas chamánicas, no son citados en las obras histórico-mitológicas, y su presencia en el periodo protohistórico puede deducirse de los *haniwa* o de los hallazgos arqueológicos. Los *dōbasshi* son címbalos de mayores dimensiones, vinculados a la tradición budista, introducidos en Japón en el periodo Nara (en el siglo VIII) y empleados tanto en las ejecuciones del *gagaku* de origen chino o coreano, como en el *gigaku* (pantomima musical de inspiración budista); no es claro, sin embargo, si acaso alguna relación une las dos tipologías del instrumento. Quizás los *dobyōshi* son el fruto de una adopción del instrumento budista, o quizás son una creación indígena, que no es anterior, de cualquier modo, al siglo II a.C., cuando se aprende a trabajar el cobre y a forjar el bronce también en el archipiélago. De cualquier manera, los pequeños címbalos han quedado profundamente arraigados en las prácticas chamánicas de las *miko* por largo tiempo.

El grupo instrumental constituye, pues, un elemento central en el *kagura*. Sin embargo, la intervención de la voz humana puede ser igualmente relevante, o mejor dicho, preeminente. Lo que parece haber determinado fuertemente el desarrollo en sentido vocal de toda la música japonesa es la peculiar concepción del *kotodama*, “espíritu de las palabras”. Dicha antiquísima expresión —el término es ya utilizado en el *Man'yōshō* (siglo VIII)— refleja la creencia en un poder regulador y generador que reside en las palabras. Estos sonidos son los que en la mentalidad arcaica japonesa controlan e influyen en el bienestar hu-

mano. Esta concepción autóctona es reforzada por el tantrismo, introducido en Japón desde Asia continental junto con el budismo: esta práctica, de hecho, incluye entre sus elementos fundamentales el empleo de fórmulas mágicas, los *mantra*. Entonces, es a causa de dicha concepción que la música japonesa, en todos sus repertorios, muestra una clara preponderancia de fragmentos vocales (con o sin acompañamiento instrumental). Sabemos que diversas tradiciones religiosas distinguen entre música vocal y música instrumental y atribuyen una connotación profana, mundana, o hasta perversa a la segunda.¹¹ En Japón, en cambio, la importancia del canto deriva del “espíritu de las palabras”, y no es ya por un intrínseco carácter negativo de los instrumentos: de ello deriva que estos últimos no sean prohibidos en las expresiones musicales religiosas del Japón, como lo demuestra indudablemente el caso del *kagura*.

Cuando en el rito *kagura* interviene la voz humana, esto ocurre fundamentalmente de tres formas: como canto ejecutado por uno (o más) miembros del *hayashi*, como declamación de los danzantes-actores o como invocación ritual salmodiada por el sacerdote durante la ejecución.

En el primer caso, el canto es parte integrante de la música producida por el *hayashi* y el cantante, que frecuentemente se acompaña de un tambor, entona los llamados *kami uta*, “cantos divinos”. La característica de estos fragmentos vocales es que son ejecutados siempre en un contexto festivo ritual como fulcro del *kagura*. Según sea la región los cantos toman nombres diferentes: *kagura uta* (“cantos del *kagura*”), *utagura*, o simplemente *hayashi*, ya que constituyen el corazón de la música. Los *kami uta* desempeñan, esencialmente, la función de invocar a Dios, a fin de que se manifieste en el rito. Estos cantos están difundidos en todos los subgéneros del *kagura* en todo el Japón, aunque existen ejemplos significativos de música de *kagura* exclusivamente instrumentales.

La forma poética prevaleciente es aquella en la cual se unen cinco versos, de 5 + 7 + 5 + 7 + 7 sílabas. Como es notorio, esta formalización (de tipo *waka*) es la más difundida de toda

¹¹ Basta pensar en el Occidente cristiano, donde la música litúrgica nace y se expande por los siglos en forma eminentemente vocal: un ejemplo típico lo constituye el canto gregoriano.

la poesía clásica japonesa y es interesante observar que los otros géneros del canto popular (*min'yō*), a cuyos *kami uta* se pueden inscribir, no emplean tal esquema. En los otros géneros de canto folclórico se prefiere, en cambio, en la gran mayoría de los casos el esquema 7 + 7 + 7 + 5. Los *kami uta*, de cualquier forma, se pueden utilizar en varias combinaciones alternas de versos de cinco y siete sílabas, pero también de ocho y seis. Los “cantos divinos” son interpretados básicamente de dos modos: la primera parte por un cantante (el ejecutor de tambor) y la segunda por otro (frecuentemente el danzante), o todo el canto por un solo cantante (o más ejecutantes que cantan *grosso modo* al unísono). El verso final puede ser repetido varias veces. La emisión vocal de este género es natural (como sucede normalmente con todo el repertorio vocal folclórico) sin recurrir al falsete y con una pronunciación de fonemas análoga a la de la lengua hablada. Debe decirse que frecuentemente la voz se pierde en el fragor del tambor y de los címbalos. Por añadidura, en no pocos casos, el cantante se dirige al fondo del escenario, haciendo así prácticamente ininteligible el texto para los escuchas “humanos”.¹²

En los casos en los que la danza adquiere un evidente carácter teatral, entre las intervenciones sonoras, también es considerado el diálogo de los actores en el escenario o el monólogo del narrador. Se trata de una especie de declamación o recitación (*serifu*), que generalmente no tiene ningún acompañamiento, cuya naturaleza varía de *kagura* a *kagura*, dependiendo del género de teatro profesional del cual ha sufrido mayormente la influencia (*nō*, *kyōgen* o *kabuki*). Más allá de la ejecución del *kagura* mismo, aunque casi siempre al modo contemporáneo, se coloca finalmente el *norito*, la evocación ritual sintoísta. El *norito* es una plegaria que utiliza un lenguaje arcaico y es recitada por los sacerdotes sintoístas sobre esquemas rítmicos precisos, no obstante, sin asumir un verdadero y propio desarrollo melódico. Tal plegaria es utilizada para solicitar la protección de Dios o como agradecimiento a éste para conmemorar un evento o como una plegaria para algún individuo.

¹² Recuérdese que el *kagura* es, ante todo, un ofrecimiento a los *kami*. Muchas veces, precisamente por esto la comprensión del texto pasa a un segundo plano.

Conclusiones

La interrelación entre música, chamanismo y posesión en Japón ha sido tratada aquí sólo en forma breve, principalmente mediante el ejemplo del *kagura*. Mi objetivo principal fue hacer evidente los valores mágico-religiosos de algunos instrumentos y enfatizar su permanencia en la ritualidad relacionada con el sustrato chamánico a través de los siglos. El problema de los comportamientos sonoros en el chamanismo japonés (y en las prácticas derivadas) es cuestión que merecería una mayor atención y que podrá ser tratado en forma correcta únicamente después de reunir un repertorio etnográfico representativo relativo al fenómeno (el problema son también los registros de los documentos sonoros, todavía muy escasos; cf. discografía). De cualquier manera, es claro que las prácticas chamánicas en el archipiélago han representado la cuna de muchos ejemplos de la expresividad musical (dancística y teatral), y que de esa matriz llevan hoy signos no inmediatamente perceptibles, sumergidos por la sucesiva transformación en sentido "artístico". En un futuro no lejano, lograr una indagación de mayor profundidad, dirigida a desentrañar la complejidad de la fecunda relación música-chamanismo-posesión, permitirá una "relectura" más atenta de la expresión musical japonesa.

Traducción del italiano:
PATRICIA ÁNGELES DELGADO

Bibliografía

- ARAI, TSUNEYASU (1988), "Nihon no taiko rui" [Los tipos de tambores en Japón], *Matsuri* 48, pp. 7-39.
- ARAI, TSUNEYASU (1990), *Nihon no matsuri to geinō* [Matsuri y artes escénicas en Japón], Gyōsen 1990 (especialmente el cap. "Minkan no kagura" [Kagura folclórico], pp. 359-392).
- BLACKER, CARMEN (1975), *The Catalpa Bow. A study of Shamanic Practices of Japanese Culture*, Londres, Allen and Unwin.
- BLACKER, CARMEN (1983), "Shamanism", *Kodansha Encyclopedia of*

- Japan*, dirigida por Itasaka Gen, Kodansha, Tokio, vol. VII, p. 76.
- BLACKER, CARMEN (1983), "Shugendō", *Kodansha Encyclopedia of Japan*, dirigida por I. Gen, Kodansha, Tokio, vol. VII, p. 182.
- BLACKER, CARMEN (1990), "Rethinking the study of religion in Japan", en *Rethinking Japan. Social Sciences, Ideology & Thought*, bajo el cuidado de Adriana Boscaro, Franco Gatti, Massimo Raveri, Japan Library Limited, Folkstone, vol. II, pp. 237-241.
- BOUCHY, ANNE (1992), *Les oracles de Shirataka*, Philippe Picquer, Aries. Dan*sui* da-Nihon no gakki to sono keifu [Pellizco, aliento, percusión-Los instrumentos japoneses y su genealogía], al cuidado de Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan [Museo Nacional de la Historia y del Folclor], Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan, Tokio, 1992.
- EARHART, BYRON H. (1976), "The bridge to the other World. Shamans and shamanism in Japan", *Monumenta Nipponica*, XXXI/2, pp. 179-187.
- EARHART, BYRON H. (1987), "Shugendō", *The Encyclopedia of Religion*, dirigida por Mircea Eliade, MacMillan Publishing Company, Nueva York, vol. XIII, pp. 302-305.
- ELIADE, MIRCEA (1968), *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, París, Editions Payot.
- ELIADE, MIRCEA (1987), "Chamanism: An overview", *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York, MacMillan, vol. XIII, pp. 202-208.
- ELLINGSON, TER (1987), "Drums", *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York, MacMillan, vol. IV, pp. 494-503.
- ELLINGSON, TER (1987), "Music and religion", *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York, MacMillan, vol. X, pp. 163-172.
- FUJIWARA, AKIO (1996), *Kagura ichidai ki* [Historia de una vida en el *kagura*], al cuidado de Mimura Shinsuke, Bitchū kagura hōzonshinkōkai, Biseichō.
- FUKUI, HAJIME (1994), "The hora (conch trumpet) of Japan", *The Galpin Society Journal*, XLVII, marzo, pp. 47-62.
- GAMŌ, SATOAKI-SEKINE YUTAKA (1989), "Fue" [Flauta], *Nihon ongaku daijiten* [Gran Enciclopedia de la Música Japonesa], dirigida por Hirano Kenji, Kamisangō Yōkō, Gamō Satoaki, Heibonsha, Tokio, pp. 318-319.
- GAMŌ, SATOAKI-SEKINE YUTAKA (1989), "Shinobue", *Nihon ongaku daijiten* [Gran Enciclopedia de la Música Japonesa], dirigida por

- Hirano Kenji, Kamisangō Yōkō, Gamō Satoaki, Heibonsha, Tokio, pp. 325-326.
- HANH MAN-YOUNG (1985), "The origin of Korean Music", *The World of Music*, XXVII/2, pp. 16-30.
- HARICH-SCHNEIDER, ETA (1973), *A History of Japanese Music*, Londres, Oxford University Press, (especialmente el cap. "The Jōmon, Yayoi and Tumuli periods", pp. 3-32).
- HARICH-SCHNEIDER, ETA (1983), "Dances and songs of the Japanese Shintō cult", *The World of Music*, XXV/1, pp. 16-27.
- HAYASHI, KENZŌ (1973), *Higashi Ajia gakki kō* [Sobre los instrumentos musicales de Asia oriental], Kawai Gakufu, Tokio.
- HOFF, FRANK (1978), *Song, Dance, Storytelling. Aspects of Performing Arts* ("Cornell East Asia Series"), Ithaca, N.Y., Cornell University.
- HONDA, YASUJI (1960), "Kagura uta", *Engeki byakkajiten* [Enciclopedia del Espectáculo], bajo el cuidado del Engeki hakubutsukan [Museo del Espectáculo] Heibonsha, Tokio, vol. I, pp. 560-561.
- HONDA, YASUJI (1962), *Kagura*, Mokujisha, Tokio.
- HONDA, YASUJI (1976), *Kagura* ("Nihon no minzoku geinō" [Artes escénicas folclóricas de Japón]) (opúsculos anexos a los discos), 2 vols., Víctor.
- HORI, ICHIRŌ (1988), *Folk Religion in Japan*, Tokio, University of Tokio Press.
- HORI, ICHIRŌ (1975), *Shamanism in Japan*, "Japanese Journal of Religious Studies" 2/4, pp. 231-287.
- HOWARD, KEITH (1988), *Korean Musical Instruments. A Practical Guide*, Segwang umak ch'ulp'ansa, Seúl.
- HOWARD, KEITH (1989), *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society*, Royal Asiatic Society-Korea Branch, Seúl.
- HUGHES, DAVID W. (1984), "Chappa, Daibyōshi, Fue; Shinobue, Taiko; Tsuzumi", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, al cuidado de Stanley Sadie, Londres, MacMillan Press, vol. I, pp. 339, 535, 800, vol. III, pp. 373-374, 501, 663.
- IMOOS, THOMAS (1969), "The Birth of the Japanese Theatre", *Monumenta nipponica*, XXIV/4, pp. 403-414.
- ISHIZUKA, TAKATOSHI (1984), "Kagura to shamanizumu" [Kagura y chamanismo], en *Nihon no shamanizumu to sono shūben* [Chamanismo japonés y alrededores], al cuidado de Katō Kyūzō, Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tokio, pp. 270-285.

- Kagura-Kodai utamai to matsuri* (1969), [Kagura: las formas dancístico-musicales y los *matsuri* en la antigüedad], (“Nihon koten geinō” [Artes escénicas clásicas japonesas] 1) contiene escritos de Honda Yasuji, Ikeda Yasaburō, Kurabayashi Shōji, Koizumi Fumio, Misumi Haruo, Nakamura Yasuo, Shibata Minoru, Takatori Masao, Ueda Masaaki, Yamamoto Kenkichi, Yamaji Kōzō, al cuidado del Geinōshi kenkyūkai [Sociedad para el estudio histórico de las artes escénicas], Heibonsha, Tokio.
- Kamigami no ongaku* (1976), [Música de los dioses]-*Music of Shinto* (Opúsculo anexo a tres discos), contiene escritos de Kikkawa Eishi, Fujimoto Juichi, Takasawa Shin’ichirō, Kurabayashi Shōji, Nishitsunoi Masahiro, Ono Sokyō, Umehara Takeshi, Gamō Satoaki, al cuidado de Kikkawa Eishi, Toshiba, Tokio.
- KANZAKI, NORITAKE (1984), *Bitchū kagura no ken’yū* [Estudio sobre el Bitchū kagura], Okayamaken Biseichō kyōiku iinkai, Biseichō.
- KISHIBE, SHIGEO (1974), “Kodai no ongaku”, en *Nihon no ongaku. Rekishi to riron*, al cuidado de la Kokuritsu gekijō jigyōbu sendenka [Sección de difusión, departamento administrativo, Teatro Nacional], Nihon geijutsu bunka shinkōkai, Tokio; ed. it. al cuidado de Daniele Sestili, “Musica dell’antichità”, en *Musica giapponese. Storia e teoria*, Lim, Lucca, 1966, pp. 29-52.
- KISHIBE, SHIGEO (1987), “Music and religion in Japan”, *The Encyclopedia of Religion*, dirigida por Mircea Eliade, vol. X, Nueva York, MacMillan, pp. 203-204.
- KOJIMA, TOMIKO (1967), “Shimokita no geinōken” [Las artes escénicas en Shimokita], en *Shimokita-shizen, bunka, shakai* [Shimokita: naturaleza, cultura, sociedad], Heibonsha, Tokio, pp. 315-347.
- KOJIMA, TOMIKO (1969), “Hayashi to gakkī” [El hayashi y los instrumentos musicales], en *Dentō to gendai 7* [Tradición y edad contemporánea] bajo el cuidado de Dentō geijutsu no kai [Asociación para las Artes Tradicionales], Gakugei shorin, Tokio, pp. 144-170.
- KOJIMA, TOMIKO (1984), “Ongaku kara mita Nihon no shamanizumu” [El chamanismo japonés visto a través de la música], en *Nihon no shamanizumu to sono shūhen* [Chamanismo japonés y alrededores], al cuidado de Katō Kyūzō, Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tokio, pp. 288-333.
- KOJIMA, TOMIKO (1985), “Nihon no kosō no jidai no ongaku” [Música japonesa de la edad primitiva], en *Nihon ongaku to geinō no*

- genryū* [Los orígenes de la música y de las artes escénicas japonesas], al cuidado de Fujii Tomoaki, Nihon hōsō shuppan, Tokio, pp. 44-87.
- KOJIMA, TOMIKO (1986), "Nihon kodai no shamanizumu to tsuzumi" [El antiguo chamanismo japonés y el tambor], en *Shominzoku no ongaku-Koizumi Fumio sensei tsuitō ronbunshū* [Recopilación de ensayos sobre música étnica en memoria del profesor Koizumi Fumio], Ongaku no tomosha, Tokio, pp. 258-278.
- Korean Musical Instruments* (1982), al cuidado de Lee Hye-gu, National Classical Music Institute of Korea, Seúl.
- MALM, WILLIAM (1959), *Japanese Music and Musical Instruments*, Tuttle, Rutland & Tokio (especialmente la sección *Shinto Music*, pp. 41-64).
- MISUMI, HARUO (1990), "Taiko to matsuribayashi" [Tambores y hayashi de los matsuri] en *Minzoku geinō 2* [Artes escénicas folclóricas 2], ("Nihon ongaku sōsho" [Colección de la música japonesa] 8); Ongaku no yomosha, Tokio, pp. 109-113.
- MIURA, TEIJI (1977), "Itako and the azusayumi", en *Asian Musics in an Asian perspective-Report of Asian Traditional Performing Arts*, 1976, al cuidado de Koizumi Fumio, Tokumaru Yoshihiko, Yamaguchi Osamu, Heibonsha, Tokio, pp. 83-85.
- MIYAZAKI, MAYUMI (1993), *Haniwa no gakkī-gakkī shi kara mita kōko shiryō* [Instrumentos musicales de los haniwa —El material arqueológico examinado a través de la organología histórica], San-kōsha, Tokio.
- MOGI, SAKAE (1985), "Kami uta", *Nihon shūkyō jiten* [Diccionario de la religión japonesa], Hirofumi dō, Tokio, pp. 162-165.
- Nihon no gakkī*, (1992), [Instrumentos musicales japoneses], al cuidado de Kikkawa Eishi, Tokio shoseki, Tokio.
- Nihon no gakkī no genryū-koto, fue, tsuzumi, dōtaku* (1995), [Orígenes de los instrumentos musicales japoneses —citaras, flautas, tambores y dōtaku], contiene escritos de Harunari Hideji, Higuchi Akira, Kanba Nobuyuki, Kojima Tomiko, Miyazaki Mayumi, Motegi Kiyoko, al cuidado del Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan [Museo Nacional de Historia y el Folclor], Daiichi Shobō, Tokio.
- NISHITSUNOI, MASAYOSHI (1932), *Kagura Kenkyū* [Estudio sobre el kagura], Mibu shoin, Tokio.
- ŌBAYASHI, TARYŌ (1984), "Nihon no shamanizumu no keitō" [Genealogía del chamanismo japonés], en *Nihon no shamanizumu to*

- sono shūben* [Chamanismo japonés y alrededores], al cuidado de Katō Kyūzō, Nihon hōsō kyōkai shuppan, Tokio, pp. 5-27.
- OGI, MITSUO (1977), *Nihon kodai ongaku shiron* [Ensayo sobre la historia musical del Japón antiguo], Yoshikawa kōbunkan, Osaka, (especialmente la sección *Ryōsei zen no ongaku* [La música antes de la primera orden Ritsuryō], pp. 27-48).
- PETTAZZONI, RAFFAELE (1929), *La mitologia giapponese secondo el primo libro del Kojiki* [La mitología japonesa según el primer libro de Kojiki], Boloña, Zanichelli.
- ROUGET, GILBERT (1986), *La musique et la transe*, París, Gallimard, 1980 (ed. it. a cargo de Giuseppe Mongelli, *Musica e trance. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi).
- SASAKI KŌKAN y SATŌ NORIAKI (1985), “Fuzoku” [Prácticas chamánicas], *Nihon shūkyō jiten* [Diccionario de la religión japonesa], Tokio, Hirofumi dō, pp. 638-651.
- SESTILI, DANIELE (1988), *La musica nell'esperienza religiosa giapponese: il rito coreutico-musicale del kagura folklorico* [La música en la experiencia japonesa: el rito dancístico-musical en el kagura folclórico], tesis doctoral, Università degli studi di Roma “La Sapienza”.
- Shūkyō onganku* (1982), [Música religiosa] a cargo de Mitsuahshi Takeshi, “Yūkyū” (número monográfico) 9.
- UCHIDA, RURIKO (1984), “Ongaku no sokumen kara mita shamanizumu no shosō” [Aspectos del chamanismo visto a través de la música], en *Nihon no shamanizumu to sono shūben* [Chamanismo japonés y alrededores], a cargo de Katō Kyūzō, Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tokio, pp. 338-351.
- USHIO, MICHIO (1985), *Kagura to kamigakari* [Kagura y posesión divina], Tokio, Meicho shuppan.
- YAMAGUCHI, OSAMU (1990), “Nihon no dagakki” [Instrumentos y percusiones japonesas], en *Nihon ongaku no nagare* [Las corrientes de la música japonesa], “Nihon ongaku sōsho” [Colección de la música japonesa], Tokio, Ongaku no tomosha, pp. 175-188.
- YAMAJI, KŌZŌ (1987), “Kamigakari kara geinō e-Minzoku gyōji ni okeru kamigakari no shosō” [De la posesión divina a las artes escénicas —Aspectos de la posesión divina en las ceremonias folclóricas], en *Matsuri wa kamigami no pafōmansu* [Matsuri, performance de los dioses], a cargo de Umesao Tadao, Rikutomi, Tokio, pp. 213-250.

Discografía

- Kagura*, a cargo de Honda Yasuji ("Nihon no minzoku geinō" [Artes escénicas folclóricas del Japón] vols. I y II) (6 discos), Victor, 1976.
- Kamigami no ongaku* [Música de los dioses]-*Music of Shintō*, a cargo de Kikkawa Eishi (3 discos), Toshiba, 1976.
- Nihon no fesutibaru* [Festivales en Japón], a cargo de Kojima Tomiko (1 CD), King, 1991.

Apéndice

Lista de palabras japonesas (y chinas) en orden de aparición

minkan shūkyō 民間宗教	Nihonshoki 日本書紀
kami 神	Amaterasu 天照
kuchiyose 口寄せ	Susanoo 須佐男
itako イタコ	Uzume 宇受志
ichiko 市子	kamugakari 神懸
gomiso コミソ	kamigakari 神懸; 神憑
Honshū 本州	uke 沓気
Tōhoku 東北	Okuni nushi 大国主
Aomori 青森	Yomi 黄泉
miko 巫女; 神子; 巫子	norigoto 詔琴
Shintō 神道	Wèi zhi (c.) 魏志
yamabushi 山伏	Wèi (c.) 魏
gyōja 行者	Yamatai 邪馬台
shugenja 修験者	Himiko 卑弥呼
sangaku shūkyō 山岳宗教	Jingū 神功
Shugendō 修験道	Chūai 仲哀
azusa yumi 梓弓	koto 琴
irataka no juzu 利高の数珠	Takeshiuchi no Sukune 武内宿禰
hora(gai) 法螺(貝)	saniwa 善神者
shakujō 錫杖	Oken
minzoku geinō 民俗芸能	shamanizumu 玉権 シャマニズム
kagura 神楽	gagaku 雅楽
Ama no iwayato 天岩戸	yāyuè (c.) 雅乐
Kojiki 古事記	haniwa 埴輪

kofun 古墳	dōtaku 銅套
Fudoki 風土記	Kinki 近畿
Hizen 肥前	suzu 鈴
utagaki 歌垣	ujigami 氏神
kagai 舞歌	hayashi 雑子
zhēng (c.) 箏	dobyōshi 銅拍子
wagon 和琴	chappa 恰巴
yamatogoto 大和琴	kami uta 神歌
gagakuryō 雅樂寮	Chūgoku 中国
gakusō 楽亭	Shimane 島根
biwa 琵琶	Okayama 岡山
tsuzumi 鼓	Hiroshima 広島
taiko 大鼓	kaguradayū 神樂大夫
Takeshi 剛志	Okī 隠岐
Gumma 群馬	takusen 託宣
kotsuzumi 小鼓	ta asobi 田遊
ōtsuzumi 木鼓	Tūkai 東海
Kantō 関東	mushi okuri 虫送
shishi mai 獅子舞	Kasuga 春日
Shinsarugakki 新撰集記	Nara 春日
sarugaku 猿樂	yamabushi kagura 山伏神樂
yoritsuru 寄絃	kami no koe 神の声
kanbun 漢文	Biseichō 美星町
Nenjū gyoji emaki 年中行事絵巻	Shimokita 下北
shirabyōshi 白拍子	Matsumae kagura 松前神樂
nō 能	Hokkaidō 北海道
Kenpō ushokunin uta	Keitai 継体
awase 建保職人歌合	san no tsuzumi 三ノ鼓
iwabue 岩笛	dōbasshi 銅金鼓子
ishibue 石笛	gigaku 伎樂
tsuchibue 土笛	kotodama 言魂
fue 笛	Man'yōshū 万葉集
Shōsōin 正倉院	kagura uta 神歌
Shimizu 清水	utagura 歌くら
Miyagi 宮城	waka 和歌
shinobue 篠笛	min'yō 民謡
Suí Shū (c.) 隋書	serifu 白言司
dí (c.) 笛	kyōgen 狂言
yotsudake 四ツ竹	kabuki 歌舞伎

norito 祝詞
koto 琴
mikagura 御神樂
takebue 竹笛

nōkan 能管
kagurabue 神樂笛
ryūteki 竜笛