

Música de otro lugar: el orientalismo en el siglo XIX

En 1855, en la primera Exposition Universelle en París, instrumentos musicales procedentes de Argelia hicieron que el mundo sonoro del incipiente Imperio francés resultara visible para los numerosos visitantes que abarrotaban la Exposición Colonial. Pensando aún en términos de su rivalidad, que ya venía de antiguo, con sus viejos enemigos, los británicos, los franceses estaban mostrando sus músculos coloniales. Mientras que la exposición británica exhibía productos llegados desde colonias remotas como Ceilán, Jamaica e India, los franceses hacían ostentación de sus propios territorios de ultramar con objetos que incluían productos tanto agrícolas como culturales procedentes desde las Antillas y Senegal hasta la recién conquistada Argelia. Y cuando la reina Victoria acudió a visitar la Exposition Universelle en agosto de 1855 –el primer monarca británico que visitaba Francia desde el siglo XV–, Jean-Jacques Arnoux exclamó: «¡Es vuestro sino, Reina, llevar la civilización a la India! ¡Vuestra tarea, Emperador, civilizar África!»

Efectivamente, justo al otro lado del Mediterráneo, África estaba haciendo señas: y llevaba haciéndolas desde hacía siglos. El norte de África en concreto estaba lo bastante cerca de la ciudad portuaria de Marsella como para convertirse en una presencia que contaba ya con una larga historia en el imaginario francés, y las campañas de Napoleón, entre 1798 y 1801, en el Egipto otomano y en Siria desataron la imaginación francesa en relación con todas las cosas egipcias: la egiptomanía hizo furor en los salones y en los escenarios

Durante la mayor parte del siglo XIX, las sonoridades que los oídos europeos asociaban con Oriente consistían en los mundos sonoros inventados del orientalismo musical

teatrales de París, si bien se trataba de un Egipto tanto oriental como antiguo. Mientras que las pirámides y otros artefactos históricos influyeron en la arquitectura y el diseño de mobiliario franceses, las almeas y las bayaderas hallaron cabida en los cuadros y la poesía de los artistas franceses, hermosamente idealizadas en las obras de Eugène Delacroix y Victor Hugo. Los músicos, desde Hector Berlioz a Gioachino Rossini, compusieron canciones y óperas sobre estos poemas y libretos exóticos que trataban de un Oriente de fantasía. Se valieron de pequeños elementos musicales, como arabescos en sus melodías o percusión e instrumentos de viento-madera en su orquestación para expresar la alteridad exótica en un cautivador mundo sonoro que era, por lo demás, occidental. Aunque la expedición de Napoleón contó con la presencia de artistas –e incluso un músico, Guillaume André Villoteau– a fin de que documentaran las artes y todo aquello que despertara su atención, la verdadera música de Egipto permaneció en silencio en las transcripciones publicadas en los veintinueve tomos

de la *Description de l’Egypte* (1809-1822). De hecho, antes de las grabaciones sonoras –y especialmente en la primera parte del siglo XIX– oír música auténtica de otros lugares constituía toda una rareza para los europeos. Así, cuando Georges Bizet visitó la

Exposition Universelle en 1855, con tan solo diecisiete años, pudo ver únicamente los instrumentos traídos desde Argelia. También ellos permanecieron mudos. La única música que se oyó en el Palais de l’Industrie fue el festivo *Te Deum* de Berlioz.



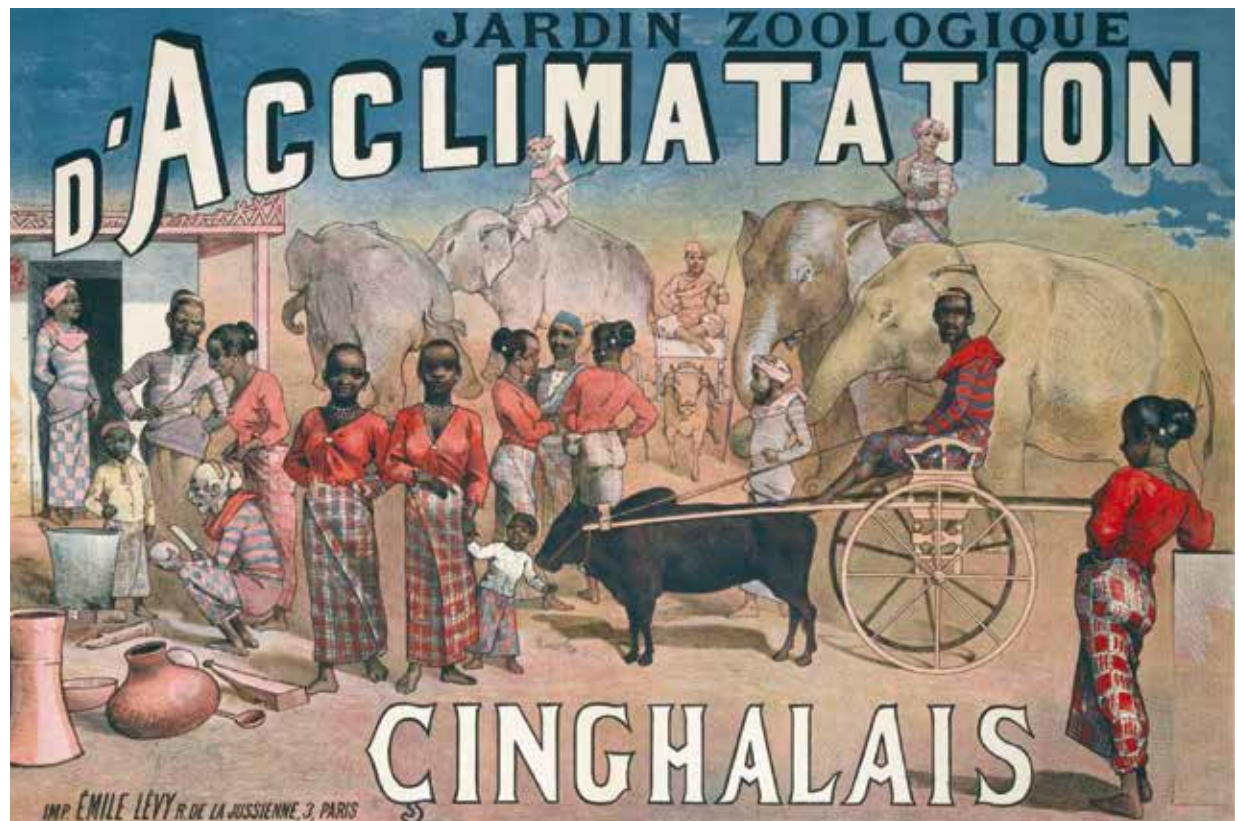
DEVENEYAGORN. RAMALINGANI. SAVARANIM. TILLE. VEYDOUN. RAMGOUN. AMANY. SAVUNBIROUN.

THE BAYADERES.

Bailarinas y músicos de Pondicherry que el empresario francés E. C. Tarvidal trajo a Europa en 1838.

Durante la mayor parte del siglo XIX, las sonoridades que los oídos europeos asociaban con Oriente consistían en los mundos sonoros inventados del orientalismo musical presente en obras como *Le Dieu et la bayadère* (1830), de Daniel-François-Esprit Auber; *Le Désert* (1844), de Félicien David; y *Sacountalâ* (1860), de Ernest Reyer. Pero incluso en la primera parte del siglo XIX hubo excepciones cuando intérpretes llegados de otros continentes se aventuraban a viajar a Europa. En 1838, por ejemplo, el empresario francés E. C. Tarvidal trajo un grupo de cinco bailarinas y tres músicos del templo de Pondicherry, una ciudad al sur de la India, para que actuaran en Europa durante dieciocho meses. Después de desembarcar en Burdeos, se trasladaron a París, Londres y Viena, donde sus interpretaciones fueron acogidas con un enorme éxito. En París bailaron en el Théâtre des Variétés y atrajeron entre su público a lo más granado de los artistas, escritores y músicos franceses, de Berlioz a Théophile Gautier. Sin embargo, este encuentro intercultural estuvo erizado de malentendidos. En Burdeos, los franceses ofrecieron una

representación de *Le Dieu et la bayadère* para los visitantes indios que, en un principio, se sintieron intrigados por esta fantasía orientalista europea, pero que luego quedaron consternados por las piruetas y otros movimientos de ballet que consideraron —en palabras de la bailarina india Tille Ammal— «disolutos». Y mientras que las bailarinas podrían haber parecido «irreprochablemente auténticas» (en palabras de Gautier) a los espectadores franceses, la experiencia directa, sin mediación alguna, resultó particularmente chocante para los oídos europeos. Berlioz, por ejemplo, describió la música que oyó allí como una «espèce de bruit rythmé» («especie de ruido rítmico»). La flauta (*bansuri*) le pareció «comme le boudonnement d'une guêpe» («como el zumbido de una avispa») y el tambore «faible et sourd» («débil y sordo»), mientras que el canto de las bailarinas no pasaba de ser un murmullo ocasional. Aunque Berlioz valoró los efectos heterofónicos creados por los músicos indios, se preguntó, sin embargo, si su interpretación se trataba realmente de música considerada como arte.



Jardin d'Acclimatation.

En 1855, Berlioz volvió sobre la dicotomía entre fantasía orientalista y el verdadero encuentro con las personas de culturas que no le resultaban familiares en una crítica de la ópera más reciente de Ludovic Halévy, *Jagarita l'indienne*, que estaba ambientada en la Guayana Neerlandesa y contaba el encuentro entre una reina india y un soldado holandés. Para Berlioz, las fantasía orientalista eran la prerrogativa de jóvenes idealistas que se sintieron inspirados por la novela corta *Atala*, de Chateaubriand, y por otros relatos románticos para soñar con «femmes sauvages» («mujeres salvajes») de piel oscura. Sin embargo, como explicó el compositor, este tipo de personajes literarios u operísticos no eran más que mujeres europeas ataviadas con un traje exótico. Su música, sus acciones, sus movimientos seguían siendo inequívocamente europeos y, por tanto, agradables para sus espectadores parisienses. Para Berlioz, no tenían nada en común con las verdaderas mujeres de México, Guayana

o Chile, a las que describió como criaturas sosas con voces ásperas, piel dura y moral cuestionable. Aunque Berlioz exageró claramente su desprecio racista por los no europeos en esta comparación entre mujeres «exóticas» imaginadas y reales para poder defender su tesis,

este pasaje destila la diferencia crucial que se halla en el centro mismo de la ópera europea del siglo XIX: dondequiera que se desarrollase la historia, era creada e interpretada por europeos para europeos. Con hermosas melodías, danzas elegantes y vestidos deslumbrantes, el arte escénico creaba, para los públicos urbanos y cosmopolitas de la capital francesa, una atractiva ilusión de encontrarse en otro lugar.

Les pêcheurs de perles (1863), de Georges Bizet, así lo confirma. Ambientada en Ceilán en un momento que quedaba fuera del tiempo occidental –su período histórico resultaba irrelevante para la trama–, esta fantasía orientalista contaba una historia de amor, aventura y ritual extranjero. Los pescadores de perlas y su peligrosa búsqueda de joyas en las profundidades de los océanos habían capturado la imaginación de los europeos; cuadros y estatuas creadas a mediados del siglo XIX mostraban a hermosos jóvenes que habían caído víctimas del mar. Imaginar los rituales que podía crear una protección ilusoria pasó a formar parte de los relatos orientalista, especialmente sobre un escenario. Sin embargo, a pesar de toda la parafernalia exótica de la ópera, la música de Bizet seguía siendo absolutamente europea, ya se tratara del famoso dúo entre Nadir y Zurga, «Au fond du temple saint», o de la cantarina exhortación de los pescadores de perlas, «Ah chante, chante encore». Así, la partitura se halla tan carente de elementos que la identifiquen que la música podía pasar fácilmente de una

Ambientada en Ceilán en un momento que quedaba fuera del tiempo occidental, su período histórico resultaba irrelevante para la trama, esta fantasía orientalista contaba una historia de amor, aventura y ritual extranjero

obra a otra: Bizet había reciclado varios de los números contenidos en *Les pêcheurs de perles* a partir de proyectos anteriores, como su *opera buffa* de 1859, *Don Procopio*, la fuente de «Ah chante, chante encore», o la composición abandonada de un *Te Deum*, del que Bizet recuperó un coro para un fin diferente, «Brahma, divin Brahma». Incluso un número musical que evocaba un ritual oriental –como el juramento de castidad de Léïla o su plegaria «O Dieu Brahma!»– presentaba una forma y una orquestación tradicionales, con pequeñas frases melódicas que aludían ligeramente a la música de otro lugar. Ni una sola de las músicas de Bizet en *Les pêcheurs de perles*, sin embargo, evocaba la música de Sri Lanka.

Mientras que las óperas, los ballets y las canciones evocaban en Francia y en otros países un Oriente inventado en el medio de los paisajes sonoros occidentales, la verdadera música del extranjero seguía en su mayor parte sin oírse. Viajeros y comerciantes traían instrumentos: de hecho, coleccionar instrumentos musicales exóticos se convirtió en un pasatiempo de la clase media y alta –bien como recuerdos de viaje o como adquisiciones de un tipo de artesanía valiosa e infrecuente del extranjero– cuando el consumo de tintes llamativos se desplazó a la burguesía como uno de sus hábitos característicos. Los lectores de revistas y relatos de viajes, por su parte, encontraban indirectamente descripciones de música árabe o india, aunque los textos solían enmarcar la música en términos despreciativos como la banda sonora primitiva de los parajes exóticos. Con la expansión de las redes comerciales y de viajes, sin embargo, cantantes, instrumentistas y bailarines del extranjero empezaron a embarcarse en giras por Europa, a menudo gracias a la mediación de empresarios occidentales. Conforme fue avanzando el siglo, la presentación de estos intérpretes se alejó de los teatros de variedades –las bailarinas de Pondicherry actuaron en el Théâtre des Variétés de París y en el Teatro Adelphi de Londres– hasta el zoo local, donde eran expuestos, junto con las plantas y los animales de su región, como «especímenes enteramente naturales» de pueblos extranjeros. Carl Hagenbeck, el comerciante alemán de animales exóticos y fundador del Tierpark Hagenbeck en Hamburgo, fue uno de los primeros emprendedores que combinó envíos de animales capturados con personas de esa misma zona. En 1874, por ejemplo, trajo sesenta y siete hombres, mujeres y niños a su espectáculo *Ceïlán* para que actuaran junto con veinticinco elefantes. En París, Geoffroy de Saint-Hilaire, el director del Jardin d'Acclimatation, decidió en 1877 organizar dos espectáculos etnológicos para los habitantes de la capital francesa. Su presentación de nubios procedentes de Sudán e inuits de Alaska atrajo a más de un millón de personas –doblando así el número de visitantes del zoo– y marcó la pauta para las exposiciones coloniales en la siguiente Exposición Universal en París, en 1878.



De mayores dimensiones que cualquier Exposición Universal anterior, la de 1878 incluyó un importante segmento dedicado a los imperios coloniales en expansión de Francia, Gran Bretaña y Holanda. Además, no sólo países como Dinamarca, Suiza o Estados Unidos erigieron pabellones en la rue des Nations (una de las grandes atracciones de la Exposition Universelle), sino también otros como Japón, Marruecos, Túnez y Persia, mientras que el Trocadéro acogió un popular bazar oriental. Estas exposiciones mostraban arte, productos y artesanía de cada una de estas regiones. Algunas contenían asimismo restaurantes y cafés que acogieron muestras de entretenimiento popular desde otros lugares hasta París, especialmente las bailarinas del vientre y los músicos del norte de África. Como señaló el compositor Paul Lacôme en julio de 1878, la música evocaba el Oriente eterno, en el que –explicaba– el tiempo se había detenido desde los antiguos faraones. Si Europa era el lugar donde se ubicaba el progreso industrial e intelectual, tal como sostenía esta visión eurocéntrica, entonces el Oriente era su contrario, y para los intelectuales franceses como Lacôme, la música era una de las claves para revelar la diferencia: «Dans l'immobile Orient, la trame n'est pas rompue, et l'art fabuleux donne la main à la chanson du chamelier qui passe au pied des ruines du palais d'Aménophis-Memnon» («En el Oriente inmóvil, la trama no se ha roto y el arte fabuloso

da la mano a la canción del camellero que pasa a los pies de las ruinas del palacio de Amenofis-Memnon»). Pero los «virtuosos bárbaros» («virtuosos bárbaros») de Marruecos y Túnez no atraían simplemente a los numerosos visitantes habituales de la Feria. Lacôme dejó testimonio de haber visto –entre otros músicos– a Franz Liszt al menos en dos ocasiones sentado muy cerca de los músicos y escuchando atentamente sus interpretaciones.

Lo cierto es que, en la última parte del siglo XIX, el interés profesional por la música y el resto de las artes del mundo no occidental creció de manera significativa entre los artistas e intelectuales europeos. Las transcripciones musicales y la investigación académica no sólo sirvieron para adquirir conocimiento sobre el resto del mundo para Occidente,

sino que también podían explotarse como fuentes de inspiración y expansión artística. Del mismo modo que las industrias europeas empezaron a valerse, por ejemplo, del caucho natural de Malasia o el Congo, los artistas también miraban a Oriente en busca de inspiración. Especialmente la Francia de la Tercera República (a partir de 1870),

cuando el eclecticismo se convirtió en el principio estético dominante de la producción artística, los artistas pudieron subsumir fuentes procedentes de otros lugares dentro de sus propias creaciones. Es por ese motivo por lo que los compositores modernos tenían la sensación de que la música europea de aquella época se encontraba estancada; para llevar las cosas aún más lejos, buscaron componentes nuevos que rejuvenecieran su arte, ya fueran las obras redescubiertas de Bach y Rameau o la música de culturas extranjeras. En una conferencia que impartió en la Exposition Universelle de 1878, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray –entonces un famoso compositor y profesor de historia de la música en el Conservatorio de París– explicó que todo era juego limpio: «tous les modes, anciens ou modernes, européens ou étrangers, par cela seul qu'ils sont aptes à engendrer une impression, doivent conquérir droit de cité parmi nous et peuvent être employés par les compositeurs» («todos los modos, antiguos o nuevos, europeos o extranjeros, por el solo hecho de que sean aptos para engendrar una impresión, deben conquistar derecho de cita entre nosotros y pueden ser utilizados por los compositores»). Bourgault-Ducoudray, por su parte, se aprovechó de las transcripciones de música de Camboya para incorporarlas en su *Rhapsodie cambodgienne* de 1888, que tuvo un enorme éxito. Sin embargo, ni esta ni otras obras similares de otros compositores presentan la

música no occidental que incorporaban sin haberla sometido previamente a algún tipo de mediación. Lo que hacían más bien era apropiarse del material a fin de generar un lenguaje musical europeo más rico.

En la década posterior a la Exposition Universelle de 1878, ese norte de África que había impresionado en ella a los visitantes y que era también una de las regiones coloniales fundamentales del imperio colonial francés se convirtió en un puntal del exotismo musical francés. Algunas obras, como la *Suite algérienne* de 1880 de Camille Saint-Saëns, se vieron influidas no sólo por las transcripciones y por los conciertos ofrecidos en la Exposición de 1878, sino también por los viajes. Saint-Saëns se convirtió en un visitante habitual del norte de África tras su primer viaje a Argelia en 1875 y siguió recurriendo al norte de África como fuente de inspiración, tal como hizo, por ejemplo, en su fantasía para piano y orquesta titulada *Africa* (1891) y en su Concierto para piano núm. 5 («Egipto») de 1896, una obra que podía casi leerse como una colección de postales procedentes de Egipto. Sin embargo, no hubo quizá ninguna otra producción artística que llevara en aquella época Oriente Próximo a los escenarios parisienses de una manera tan suntuosa como la representación de *Aida* (1871) de Giuseppe Verdi en 1880. Philippe Chaperon había creado una escenografía espectacular inspirada por ilustraciones arqueológicas y obras de arte egipcias expuestas en el Louvre, satisfaciendo así la presunción de autenticidad. Sin embargo, la partitura de Verdi para *Aida* era tan absolutamente occidental como la de Bizet para *Les pêcheurs de perles*. Esta forma de orientalismo musical seguía evitando aun ese contacto leve y superficial con la música no occidental de Bourgault-Ducoudray o Saint-Saëns a la vez que recurría, simultáneamente, a un espectacular despliegue de exotismo visual.

Con la expansión de las redes comerciales y de viajes, sin embargo, cantantes, instrumentistas y bailarines del extranjero empezaron a embarcarse en giras por Europa, a menudo gracias a la mediación de empresarios occidentales

|| Rue du Caire en la Exposition Universelle de 1889.



No obstante, las exposiciones universales y otras manifestaciones similares crearon unas fronteras cada vez más porosas entre música occidental y no occidental. La Exposición Japonesa celebrada en Knightsbridge en 1885 encontró ecos en una ópera cómica de Gilbert y Sullivan, *The Mikado*, en ese mismo año y los críticos percibieron resonancias de la rue du Caire, de triste fama, de la Exposition Universelle de 1889 en la música de la orgía que se desarrolla fuera de escena, titulada «Mélopée Orientale», en la ópera *Thaïs* (1894), de Jules Massenet. Esta escena resultaba aún más notable por el hecho de llegar inmediatamente a continuación de la conversión de Thaïs al tiempo que suena la famosa «Méditation». Massenet y muchos de sus colegas compositores habían frecuentado, de hecho, regularmente los cafés de esa «calle de El Cairo antiguo» a fin de escuchar la música que acompañaba a las bailarinas del vientre del norte de África. Además, la Exposición de 1889 ampliaba la presencia de la alteridad sonora con ofrendas de Indonesia e Indochina: las bailarinas javanesas y las producciones teatrales vietnamitas atrajeron a artistas de toda Europa, incluido el entonces joven y prometedor Claude Debussy. El compositor francés lo recordó más tarde en una carta su amigo, el escritor Pierre Louÿs: «la musique javanaise qui contenait toutes les nuances, même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que vains fantômes à l'usage des petits enfants pas sages» («la música javanesa que contenía todos los matices, incluso aquellos que ya no podemos nombrar, donde la tónica y la dominante ya no eran más que vanos fantasmas para el uso de niños pequeños revoltosos»). Al igual que Bourgault-Ducoudray en su conferencia de 1878, Debussy pensó en lo que oyó en aquellas interpretaciones para gamelán como material musical que podía instrumentalizarse para expandir el lenguaje del modernismo musical occidental. Desde obras para piano como *Pagodes* hasta canciones como las *Chansons de Bilitis*, Debussy se valió de la alteridad musical para ampliar su vocabulario compositivo.

Sin embargo, a pesar del mayor interés que existía en Francia por los mundos sonoros extranjeros, la dicotomía entre la verdadera música de otros países y las versiones mediadas incluidas en las composiciones occidentales siguió siendo una parte integrante del modo en que los europeos se enfrentaban a la Otredad musical. Pocos fueron tan explícitos como el periodista que escribió bajo el seudónimo de Ibrahim para *La Vie parisienne*, que utilizó el mismo argumento al que había recurrido Berlioz en 1855 en su crítica de *Jaguarita* de Halévy. En 1889 aún había «ceux qui rêvent quelque peu, qui se sont fabriqué un Orient idéal à travers l'optique conventionnelle des artistes» («quienes sueñan algo, que se han fabricado un Oriente ideal por medio de la óptica convencional de los artistas»). Se sintieron decepcionados por lo que vieron y oyeron, e Ibrahim señaló: «C'est à ces

grossiers spectacles que les potentats du Croissant se délectent dans le mystère des harems? [...] Combien éloignés du moindre ballet oriental à l'Opéra, combien vulgaires, combien différentes des descriptions d'écrivains ou des fulgurantes toiles de peintres sont ces obscènes appels de filles rythmés sur un motif barbare, antipode des accents que nos langues musicales d'Occident appliquent à l'expression des voluptés infinies de la chair» («¿Es con estos rudos espectáculos con los que los potentados de la Luna Creciente se deleitan en el misterio de los harenes? [...] Cuán lejos del ballet menos oriental en la Ópera, cuán vulgares, cuán diferentes de las descripciones de los escritores o de las fulgurantes telas de pintores son estas obscenas llamadas de muchachas moviéndose rítmicamente sobre un motivo bárbaro, la antípoda de los acentos que nuestros lenguajes musicales de Occidente aplican a la expresión de las infinitas voluptuosidades de la carne»).

Aunque la música de otros lugares pasó a estar cada vez más accesible al tiempo que un número cada vez mayor de músicos, de grabaciones, y gracias a la radio y, finalmente, la televisión hacían llegar la música no occidental a Europa, la dicotomía entre exotismo musical y el lenguaje musical vernáculo global ha seguido existiendo hasta nuestro tiempo. Desde musicales como *South Pacific* (1949) y *The King and I* (1951), de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein, o películas como *Aladdin* (1992), de la factoría Disney, o el vídeo hasta el tema hip-hop «Your Love» (2010), de Nicki Minaj, en el que la cantante imita a una geisha, siguen persistiendo las mediaciones occidentales de culturas no occidentales para un mercado dominado por la cultura europea y norteamericana, y las divisiones musicales entre orientalismo occidental y no occidental siguen constituyendo un poderoso elemento aun en la cultura globalizada que caracteriza al mundo actual.

Las exposiciones universales y otras manifestaciones similares crearon unas fronteras cada vez más porosas entre música occidental y no occidental



ANNEGRET FAUSER

Annegret Fauser es Cary C. Boshamer Distinguished Professor of Music en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Es autora de *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* (Rochester, University of Rochester Press, 2005) y coeditora, con Mark Everist, de *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914* (Chicago, The University of Chicago Press, 2009).