



ISAAC DONOSO
Universidad de Alicante

Sociología del *kulintang*

El *kulintang* y su orquesta forman la música más singular de las sociedades musulmanas del sur del archipiélago Filipino. En este trabajo se estudia el significado social de la música de *kulintang*, sus raíces preislámicas y sus roles en una sociedad islámica, desde las descripciones históricas del siglo XVI hasta la actualidad. La finalidad es establecer la realidad social de la música de *kulintang* históricamente y su posición actual en una sociedad filipina que se enfrenta a un mundo global con fragilidad en su conciencia identitaria.

Palabras clave: *kulintang*, música filipina, islam en Filipinas, moros, sociología de la música, identidad musical.

Kulintang and its ensembles represent the most unique music of the Muslim communities in the Southern Philippines. This study examines the social significance of kulintang music, its pre-Islamic roots and its roles in an Islamic society, from the historical descriptions dating back to sixteenth century to the present. The article's objective is to establish the social reality of kulintang music in history and its present position in a Philippine society facing a global world with a fragile awareness of identity.

Keywords: *Kulintang, Philippine music, Islam in the Philippines, Moors, music sociology, musical identity.*

Aproximación a la sociedad islámica de Filipinas

La presencia del islam en el archipiélago Filipino tiene su origen en el proceso de islamización que en el Sudeste asiático tuvo lugar como consecuencia de las rutas comerciales que unían los puertos musulmanes de Oriente próximo con China¹. El Sudeste asiático, en un principio zona de

¹ Sobre el proceso de islamización del Sudeste asiático véanse M. B. Hooker: *Islam in South-East Asia*, Leiden, Brill, 1983; Howard M. Federspiel: *Sultans, Shamans, and Saints. Islam and Muslims in Southeast Asia*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2007; Robert Day McAmis: *Malay Muslims. The History and Challenge of Resurgent Islam in Southeast Asia*, Cambridge, Eerdmans, 2002; P. M. Holt, Ann K. S. Lambton y Bernard Lewis (eds.): "Part IV: South East Asia", *The Cambridge History of Islam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 123-154; Nicholas Tarling: *The Cambridge History of the Southeast Asia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 330-334 y 508-572; S. Q. Fatimi: *Islām comes to Malaysia*, Singapur, Malaysian Sociological Research Institute, 1963; César Adib Majul: *Theories of the Introduction and Expansion of Islam in Malaysia*, K. S. Nathan y Mohammad Hashim Kamali (eds.), Dumaguete City, Silliman University, 1964; Johan H. Meuleman: "The History of Islam in Southeast Asia: Some Questions and Debates", *Islam in Southeast Asia. Political, Social and Strategic Challenges for the 21st Century*, Singapur, Institute of Southeast Asian Studies, 2005, pp. 22-44; Anthony H. Johns: "Islamization in Southeast Asia: Reflections and Reconsiderations with Special Reference to the Role of Sufism", *Southeast Asian Studies*, vol. 31, n.º 1, Kyoto, Kyoto University, 1993, pp. 43-61.

paso, fue atrayendo el comercio como mediador regional siendo el islam la base de la legitimación política a partir el siglo XIV. Así es como surge el sultanato como institución en el mundo malayo peninsular y se va exportando paulatinamente hacia el mundo insular y oriental del Sudeste asiático, hasta llegar al extremo oriental que representa el archipiélago Filipino².

No son numerosas las fuentes históricas filipinas anteriores al siglo XVI³, por lo que la reconstrucción del mundo prehispánico en el archipiélago muchas veces debe hacer uso de ciencias auxiliares de la historia⁴ o de fuentes externas que mencionen de algún modo la zona. En este sentido, son de importancia las fuentes chinas para calibrar el proceso de desarrollo político en el sur filipino antes de la llegada de los españoles, dado el contacto diplomático entre Sulú y China⁵. Por lo que se refiere a las fuentes árabes,

² Una aproximación al proceso de islamización del archipiélago Filipino en César Adib Majul: *Muslims in the Philippines*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1999; Carmen A. Abubakar: "Islamization of Southern Philippines: An Overview", *Filipino Muslims: Their Social Institutions and Cultural Achievements*, F. Landa Jocano (ed.), Quezon City, Universidad de Filipinas, 1983, pp. 6-13; *idem*: "The Advent and Growth of Islam in the Philippines", *Islam in Southeast Asia...*, pp. 45-63; Antonio Isidro, Mamitua Saber (eds.): *Muslim Philippines*, Marawi, Mindanao State University, 1968; Peter Gowling y Robert McAmis (eds.): *The Muslim Filipino*, Manila, Solidaridad, 1974; Peter Gowling: *Muslim Filipinos. Heritage and Horizon*, Quezon City, New Day Published, 1979; Datu Michael O. Mastura: *Muslim Filipino Experience. A Collection of Essays*, Manila, Ministry of Muslim Affairs, 1984; Samuel K. Tan: *Decolonization and Filipino Muslim Identity*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1989; Jainal R. Rasul, *Struggle for identity. A Short History of the Filipino Muslims*, Quezon City, Amir Rasul, 2003; Ghislaine Loyre-de-Hauteclouque: *Evolution des Maranao: Des origines au XVIIIe siècle. Contribution à l'histoire des musulmans philippins*, Paris, L'Harmattan, 1989.

³ Las investigaciones más fructíferas sobre la Filipinas prehispánica se deben a William Henry Scott: *Prehispanic Sources Materials for the Study of the Philippine History*, Quezon City, New Day, 1984; *Looking for the Prehispanic Filipino and Other Essays in Philippine History*, Quezon City, New Day, 1992; *Barangay. Sixteenth century Philippine culture and society*, Quezon City, Ateneo de Manila University Press, 2004; véase también F. Landa Jocano, *Philippine Prehistory. An Anthropological Overview of the Beginnings of the Filipino Society and Culture*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1975. En la actualidad el hallazgo de nuevos documentos arqueológicos y el desciframiento de textos paleográficos está abriendo nuevas puertas en este campo de investigación, por ejemplo, Jaime Figueroa Tiongson: "The Laguna Copperplate Inscription: A New Interpretation Using Early Tagalog Dictionaries", comunicación presentada en la 8th *International Conference on Philippine Studies*, 23-26 de julio de 2008, Philippine Social Science Center, Quezon City (inédito).

⁴ Para el caso del sur filipino, véase Alexander Spoehr: *Zamboanga and Sulu. An Archaeological Approach to Ethnic Diversity*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1973; Laura Lee Junker: *Raiding, Trading, and Feasting. The Political Economy of Philippine Chiefdoms*, Quezon City, Ateneo de Manila, 2000; Robert Fox: "The Archeological Record of Chinese influence in the Philippines", *Philippine Studies*, vol. 15, n° 1, Manila, Ateneo de Manila, 1967, pp. 41-62.

⁵ Cf. Wu Ching-hong: "A Study of References to the Philippines in Chinese Sources from Earliest Times to the Ming Dynasty", *Philippine Social Sciences and Humanities Review*, vol. XXIV, nos 1-2, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1959; Wang Teh-Ming: "Notes on the Sulu Islands in Chu-Fan-Chih", *Asian Studies*, vol. IX, n° 1, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1971, pp. 76-78; Go Bon Juan (ed.): *One Family Since Ancient Times. A compilation of materials on ancient relations between Filipinos and Southern Chinese*, Manila, Kaisa para sa Kaunlaran, 2002. Sobre las relaciones diplomáticas sino-joloanas véanse Wang Teh Ming: *Sino-Suluan Historical Relations in Ancient Texts*, tesis doctoral, Quezon City, Departamento de Historia, Universidad de Filipinas, 1989; W. H. Scott: *Prehispanic Sources Materials...*, pp. 76-86; Abdul-Karim Hedjazi y

los datos que se pueden extraer hasta el siglo XV forman parte de la construcción imaginaria del mundo insular del Índico, momento en el cual las fuentes marítimas revelan enclaves fehacientemente ubicados en el archipiélago Filipino⁶.

El establecimiento de unas estructuras políticas supratribales en algunas zonas meridionales se vio reforzada por los contactos marítimos con zonas islamizadas del Sudeste asiático. El archipiélago participó de los mismos procesos culturales de la zona, siempre en menor escala al ser el lugar más alejado. Así, después de una preliminar influencia hindu-budista⁷ —sobre

Sururul-Ain Ututalum: *The Rise and Fall of the Sulu Islamic Empire (1675-1919)*, [s.l.], [s.n.], 2002; Hubert Reynolds: "Why Chinese Traders approached the Philippines late-and from the South", *Studies in Philippine Anthropology*, Mario Zamora (ed.), Quezon City, Alemar-Phoenix, 1967, pp. 454-465. En este sentido, las dificultades de trazar el origen étnico de las comunidades musulmanas chinas (Hui) y el contacto histórico con Sulú, abrieron la puerta a especulaciones totalmente curiosas: "During the summer of 1989, while traveling across the eleven provinces of China, I interviewed many Chinese descendants of the East King of Sulu to collect material for my research. At that time, Wenxuan An, the sixteenth-generation grandson of the East King [...] revealed to me that "our ancestors are Moros of the Philippines and before they came to the Philippines, they were the Moors in Africa". I just smiled in response, and I thought this was only a fantasy like 'the Arabian Nights'", Mansur Xu Xianlong: "From Moors to Moros: The North African Heritage of the Hui Chinese", *Journal of the Institute of Muslim Minority Affairs*, vol. 16, n° 1, Londres, 1996, p. 21.

⁶ Como extremo oriental del mundo conocido por los árabes, la región marítima del Sudeste asiático era proclive a la creación imaginaria de lugares fabulosos sobre datos transmitidos oralmente, tradición literaria árabe que se conoce como "literatura de maravillas", 'ayā'ib / ب.عجائب. La comprensión de las peculiaridades de la literatura geográfica árabe hizo que William Henry Scott deconstruyera la historiografía tradicional instituida por Otley Beyer: "These references [fuentes árabes] are hearsay evidence or tales about lands at the end of the world, not descriptions of Arab trade routes. Their negative testimony is especially disappointing in view of H. Otley Beyer's oft-quoted statement that Arabs opened a new trade route via Borneo, the Philippines and Japan to Korea in the eight century [...] By the time of the Spanish advent, Filipino merchants and mercenaries were spread all over Southeast Asia [...] If one wishes to speculate about the advent of Arabs and Arab influences in the prehispanic Philippines, therefore, a ready explanation is available namely, that they were in vessels built, owned and manned by islanders born within that triangle [Manila-Timor-Malaca], [...] It is perhaps surprising that nobody has yet looked for Sindbad-the-Sailor's lands of cannibals, peppers, coconuts, and pearl-fisheries in the Philippines", W. H. Scott: *Prehispanic Sources Materials...*, pp. 80-83. Las referencias principales de fuentes árabes para el Sudeste asiático son Gabriel Ferrand: *Relations de voyages et textes géographiques arabes, persans et turks relatifs à l'Extrême-Orient du VIIIe au XVIIIe siècles*, Paris, Ernest Leroux, 1913, junto con G. R. Tibbetts: *A Study of the Arabic Texts containing Material on South-East Asia*, Leiden, Londres, R. J. Brill, 1979. No obstante, los datos más verosímiles de enclaves filipinos no aparecen hasta las obras tardías de los marineros del Índico. Cf. G. R. Tibbetts: *Arab navigation in the Indian Ocean before the coming of the Portuguese: being a translation of Kitāb al-Fawā'id fī uūl al-ba'Ēr wa'l-qawā'id of AĒmad b. Mājid al-Najdī; together with an introduction on the history of Arab navigation, notes on the navigational techniques and on the topography of the Indian Ocean and a glossary of navigational terms*, Londres, Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1971. Un estudio exhaustivo de la islamización de Filipinas, con apéndice de textos árabes y traducción inglesa, puede verse en I. Donoso: *Islamic Far East: Ethnogenesis of Philippine Islam*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 2013.

⁷ Sobre las culturas preislámicas del Sudeste asiático véanse, por ejemplo, M.C. Sheppard: *Historic Malaya*, Singapur, Eastern Universities Press, 1959; George Coedes: "Some Problems in the Ancient History of the Hinduized states of South-East Asia", *Journal of Southeast Asia History*, vol. 5, n° 2, Singapur, University of Singapore, 1964, pp. 1-14; Horace Stone: *From Malacca to*

todo en centros portuarios como Butuán⁸, se desarrollan dos sultanatos a partir del siglo XV, el de Sulú (con centro en Joló, y un dominio talaso-crático que incluía el sur de la isla de Palawan, las costas del norte de Borneo, Basilan y los archipiélagos de Tawi-Tawi y Sulú) y el de Maguindanao (que se extendía desde la península de Zamboanga, pasando por Sibuguey, Tamontaca, el Río Grande de Mindanao o Pulangi, hasta llegar al cabo de Sarangani)⁹. Antes de la intervención española, Sulú había logrado controlar su área marítima más inmediata y Maguindanao la costa del golfo occidental de la isla de Mindanao y, en el interior de la isla, la laguna de Lanao y el curso del Pulangi. Consecuentemente, se legitima una autoridad política bajo la figura del sultán y el islam por encima de los liderazgos previos tribales que poseía el rajá. Al mismo tiempo, se producirá una islamización desde las clases dirigentes a las serviles, afectando primero a las tribus más poderosas de la región y paulatinamente al conjunto de tribus bajo el control del sultán.

Con la conquista y fundación de la nueva ciudad de Manila el 24 de junio de 1571, se formará una administración española similar a la existente en otras colonias de población fundadas en América. El nuevo escenario político-administrativo conocido como “Filipinas” será la

Malaysia 1400-1965, Londres, vol. 15, n° 1, George H. Harrap, 1966; Lourdes Rausa Gómez: “Sri Vijaya and Madjapahit”, *Philippine Studies*, Manila, Ateneo de Manila, 1967, pp. 63-107; O.W. Wolters: *The Fall of Srivijaya in Malay History*, Londres, Oxford University Press, 1970; W. Mabbett: “The ‘Indianization’ of Southeast Asia: Reflections on the Historical Sources”, *Journal of Southeast Asian Studies*, vol. VIII, n° 2, Singapur, McGraw-Hill, 1977, pp. 143-161; Datuk Zainal Abidin bin Abdul Wahid: *Glimpses of Malaysian History*, Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1980; Nicholas Tarling (ed.): *The Cambridge History of the Southeast Asia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. La influencia india por lo tanto en el archipiélago Filipino no es directa, sino a través de las culturas indianizadas de Sumatra y Java: “The wide distribution of two Sanskrit terms for deity, the shallow penetration of other religious terms, and the absence of the names of Hindu gods suggest that the contacts were commercial rather than religious in nature, were made by non-Indians, and were unproductive of any real Filipino Hinduism”, W. H. Scott: *Prehispanic Sources Materials...*, p. 41. Sobre la influencia india en la Filipinas prehispanica véanse Juan R. Francisco: *Indian influences in the Philippines*, en *Philippine Social Sciences and Humanities Review*, vol. XXVIII, n° 1-3, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1963, 1963; *idem*: “Sri Vijaya and the Philippines: A Review”, *The Journal of Oriental Research*, vols. XXXIV-XXXV, Madras, Kuppuswami Sastri Research Institute, 1965-66, pp. 127- 144; *idem*: “Reflexions on the migration theory vis-à-vis. The coming on Indian Influences in the Philippines”, *Asian Studies*, vol. IX, n° 3, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1971, pp. 307-314; Malcolm Churchill: “Indian Penetration of Pre-Spanish Philippines”, *Asian Studies*, vol. XV, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1977, pp. 21-45; Alex Ranasinghe: “Indian Influences on Philippines Culture”, *Asian and Pacific Quarterly of Cultural and Social Affairs*, vol. X, n° 1, Seul, Cultural and Social Centre for the Asian and pacific Region, 1978, pp. 1-5.

⁸ Cf. Greg Hontiveros: *Butuan of a Thousand Years*, Butuan, Butuan City Historical and Cultural Foundation, 2004; Eric Casiño: “The Balangays of Butuan: Lumad Mindanaoans in China and the Sulu Zone”, *Asia Mindanao*, vol. I, núm. 1, Ateneo de Zamboanga, pp. 1-23.

⁹ Cf. C. A. Majul: *Muslims in the Philippines...*, p. 123; y P. Gowing y R. McAmis (eds.): *The Muslim Filipino...*, pp. xii-xiii.

empresa más ambiciosa llevada a cabo en el archipiélago, unificando un territorio disperso política, humana y geográficamente que acabará constituyendo plataforma de la cultura europea y del Cristianismo en Asia¹⁰. A partir de aquí se inicia un largo proceso histórico que tiene como fin primero cristianizar a los llamados *moros* y después incorporar los sultanatos meridionales a la autoridad de Manila. El proceso, conflictivo en muchos aspectos, también creó todo un mundo de relaciones culturales¹¹ y, a finales del siglo XIX, una incipiente escuela de estudios españoles sobre el islam filipino¹².

Si todos los musulmanes filipinos serán denominados históricamente como *moros*, las fuentes españolas distinguen claramente —ya desde el s. XVII¹³— la distancia étnica entre las diferentes tribus islamizadas: joloanos¹⁴, mindanaos¹⁵, ilanos¹⁶,

¹⁰ Sobre la introducción de la cultura europea en el archipiélago filipino véase Isaac Donoso: “El Humanismo en Filipinas”, *Teoría del Humanismo*, Pedro Aullón de Haro (ed.), vol. VI, Madrid, Verbum, 2009, pp. 283-328.

¹¹ Dos ejemplos, uno el aljamiado hispanofilipino y otro la társila zamboanguña, pueden verse en Isaac Donoso (ed.): *Historia cultural de la lengua española en Filipinas: ayer y hoy*, Madrid, Verbum, 2012, pp. 175-234.

¹² Véase recopilación de las obras en Wenceslao Emilio Retana: *Bibliografía de Mindanao (Epítome)*, Madrid, Minuesa de los Ríos, 1894.

¹³ Por ejemplo se habla de las distintas tribus de forma clara en José Torrubia: *Disertacion historico-politica en que se trata de la extensión de el Mahometismo en las Islas Philipinas: grandes estragos que han hecho los Mindanaos, Joloes, Camucones, y Confederados de esta Secta en nuestros Pueblos Cristianos, medio con que se han contenido, y vno congruente para su perfecto establecimiento*, Madrid, Alonso Balvás, 1736.

¹⁴ “JOLÓ, LOA: adj. JOLOANO, NA: Plural m.: Joloes. Comunísimo en la literatura histórica”, W. E. Retana: *Diccionario de Filipinismos, Revue Hispanique*, Nueva York - París, 1921, tomo LI, p. 109. Los joloanos se ubican principalmente en el archipiélago de Joló; al presente son denominados bajo el nombre de “tausug”. Cf. Sixto Y. Orosa: *The Sulu Archipelago and its People*, Nueva York, World Book Company, 1931; Thomas M. Kiefer: *The Tausug. Violence and Law in a Philippine Moslem Society*, Nueva York, Holt-Rinehart and Winston, 1972; Juanito A. Bruno: *The Social World of the Tausug*, Manila, Centro Escolar University, 1973.

¹⁵ “MINDANAO: adj. MAGUINDANAO. Muy usada; pero la forma verbalmente correcta, por ser la científica, es *maguindanao*”, W. E. Retana: *Diccionario de Filipinismos...*, p. 127. “MAGUINDANAO: Así se llaman los moros de Cotabato y de la cuenca del río Pulangui. A esta raza pertenecen, según el P. Quirico Moré S. J., también los moros de las islas de Sarangani y algunos del seno de Davao”, Fernando Blumentritt: “Las razas indígenas de Filipinas”, *Sociedad Geográfica de Madrid*, tomo XXVIII, 1890, p. 31. Los mindanaos o maguindanaos comprenden todo el curso del río Pulangi, conocido como Río Grande de Mindanao, desde su nacimiento en Buayan hasta su desembocadura en Tamontaca, extendiéndose políticamente hasta el cabo de Sibuguey en la península de Zamboanga. Actualmente se denominan de la misma manera.

¹⁶ “ILLANOS: Así se llaman los moros que ocupan el territorio *illano* de Mindanao. Variante del nombre: LANUN, lañaos, malanaos”, F. Blumentritt: “Las razas indígenas de Filipinas...”, p. 28. Los ilanos son históricamente importantes por haber conformado los mejores guerreros al servicio de las expediciones corsarias. La mejor etnohistoria al respecto la realizó James Francis Warren en su monumental libro *Iranun and Balangigi. Globalization, Maritime Raiding and the Birth of Ethnicity*, Singapore, Singapore University Press, 2002. En la actualidad el grupo ilano es conocido o ha acabado formando parte de los “maranao” de la laguna de Lanao. Cf. G. N. Appell: “Ethnographic Notes on the Iranon Maranao (Illanun) of Sabah”, *Sabah Society Journal*, vol. V, n° 2, Kota Kinabalu, Sabah Society, 1970, pp. 77-82; Nagasura T. Madale: *Maranao*, Manila, NCCA, 2002.

lutaos¹⁷, jacanes¹⁸ y samales¹⁹, incluso camucones²⁰ y tirones²¹, población de Borneo en muchos casos infiel empleada como mercenarios en las acciones corsarias²².

En la Ilustración 1 puede verse el proceso de islamización del archipiélago Filipino, con indicación en grados de grises de la cronología, la distribución étnica y las figuras que introdujeron el islam en la zona, conocidos como *majdūmūn* (maestros) y *šurafā'* (santos). La Ilustración 2 detalla la parte meridional del archipiélago filipino a finales del siglo XIX, señalando la extensión de los sultanatos y las poblaciones donde había establecido un fuerte español.

¹⁷ "LUTAO, TAYA: (De *lutaos*, sobrenadar) adj. Dícese del individuo de una nación mahometana, de raza malaya, desparramada por el litoral meridional de Mindanao y los de otros de islas próximas a ésta. Ú.t.c.s., y m. en pl. Perteneciente o relativo a los lutaos Nombre del dialecto de dichos moros. Muy usada en la literatura histórica, señaladamente en lo que se refiere a la piratería de los moros malayos. LUTAO puede también provenir de *orang laut* = hombre de la playa, en contraposición de *orang utan* = hombre del bosque", W. E. Retana: *Diccionario de Filipinismos...*, p. 115. "LUTAO, LUTAZOS: Así se denominaron los moros del distrito de Zamboanga y muchas veces también los del territorio *illano*. Parece que el nombre puede derivarse del vocablo malayo: *Orang-Laut*", F. Blumentritt: "Las razas indígenas de Filipinas"..., p. 31. Como la definición señala, los lutaos no tenían un lugar fijo de hábitat. Se trataba precisamente de población nómada, nómadas del mar, de ahí que hayan sido denominados como "Gitanos del mar / Sea Gypsies". Hoy se les conoce bajo el nombre de "badyao". Cf. H. Arlo Nimmo: "Reflections on Badjau History", *Philippine Studies*, vol. 16, nº 1, Manila, Ateneo de Manila, 1968, pp. 32-59.

¹⁸ "JACANES ó YACANES: Moros de Basilán", F. Blumentritt: "Las razas indígenas de Filipinas...", p. 29. Los jacanes son la población del Maluso, Basilán, actualmente conocidos como "yakan". Cf. Mashur Bin-Ghalib Jundam: *Yakan*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1983; Roxas Ahadas: *Yakan*, Manila, NCCA, 2002.

¹⁹ "SÁMALES: 1. Raza malaya que habita la isla Samal del seno de Dávao. Según el P. Gisbert S. J. proceden de moros, pero ahora, ó son infieles ó ya cristianizados; SÁMALES. 2. Moros que habitan las islas situadas entre el S. de Basilán y el E. de Joló; SÁMALES-LAUT. Así se denominaban los moros de la costa de la isla de Basilán", F. Blumentritt: "Las razas indígenas de Filipinas...", pp. 36-37. Los samales son los pobladores del archipiélago de Tawi-Tawi, aunque están extendidos también por Sulú y otras regiones costeras. En tal sentido, pertenecerían al mismo tronco que los badyaos/lutaos. Actualmente se denominan de la misma manera o, por motivos de homofonía, simplemente como "sama". Cf. Mashur Bin-Ghalib Jundam: *Sama*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 1983; H. Arlo Nimmo: *Magosaha: An Ethnology of the Tawi-Tawi Sama Dilaut*, Quezon City, Ateneo de Manila University Press, 2001.

²⁰ "CAMUCÓN, NA: adj. ant. Nombre genérico de los mahometanos piratas, de raza malaya, naturales del grupo de islas e islotes que existe entre Borneo y Joló [...] Comunísima en la literatura histórica, mayormente en la del siglo XVIII, en que causaron grandes estragos las depredaciones de estos osados piratas", W. E. Retana: *Diccionario de Filipinismos...*, pp. 65-66.

²¹ "TIRÓN, NA: adj. ant. Decíase de los mahometanos piratas, de raza malaya, naturales de Borneo [...] Idéntica categoría que *camucón*. Numerosas las obras que tratan de la piratería de los "tirones y camucones" [...] Los tirones procedían de la comarca de Borneo llamada Tiron, Tedon o Tidong", W. E. Retana: *Diccionario de Filipinismos...*, p. 171. Los tirones eran por lo tanto habitantes de Sabah en el norte de Borneo, población sujeta de forma secundaria al Sultanato de Sulú, y que servirán de mercenarios. Cf. Francisco Mallari: "Pirates Called 'Tirones'", *Vignettes of Bicol History*, Quezon City, New Day, 1999, pp. 22-38.

²² Otras tribus del área se islamizaron igualmente en mayor o menor grado, de forma significativa dos: la población de la isla de Cagayán de Sulú, conocida como "yama mapun" (cf. Eric S. Caasiño: *The Jama Mapun. A Changing Samal Society in the Southern Philippines*, Quezon City, Ateneo de Manila University Press, 1976); y, en segundo lugar, la población del sur de la isla de Palawan

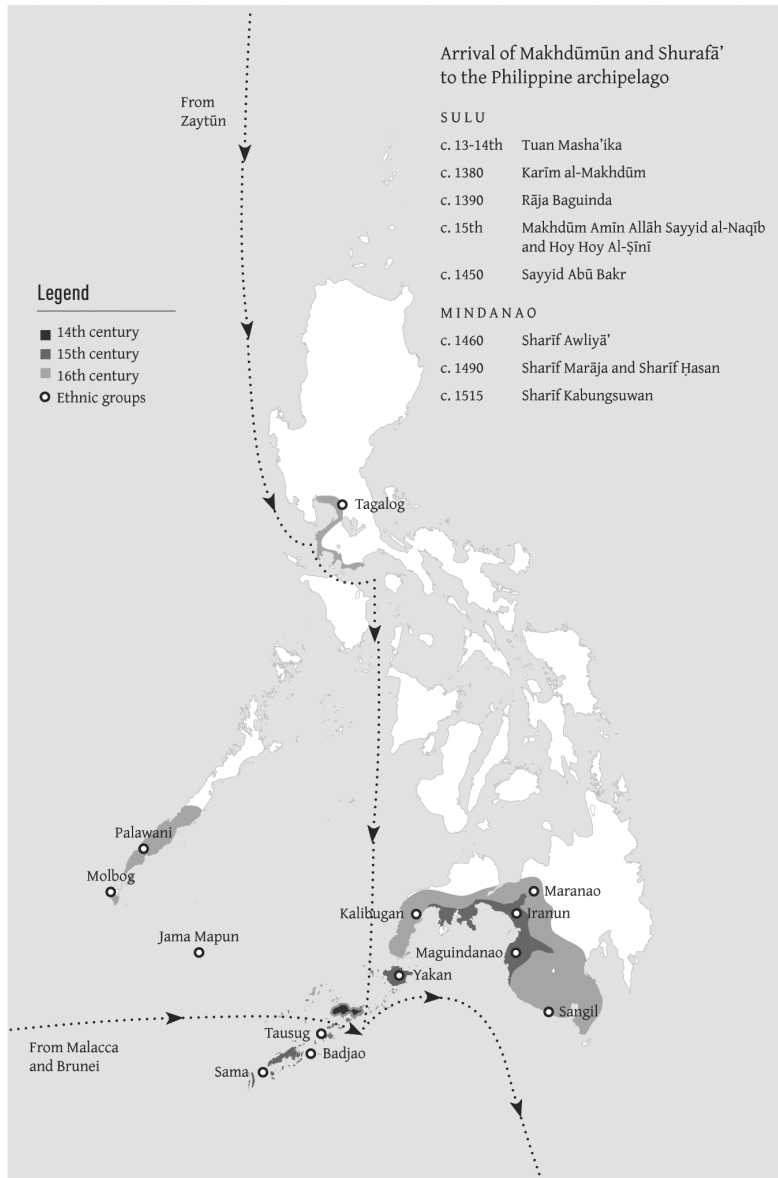


Ilustración 1. Proceso de islamización del archipiélago Filipino. Transcripción de la Escuela Española de Arabistas²³

(cf. Idris K. Kuhutan: “Muslims in Palawan: Their political and cultural history”, *Proceedings of the Series of Seminar-Workshop and Exhibit of Oral and Local History*, Gloria M. Santos (ed.), Manila, National Historical Institute, 1998, vol. III, pp. 137-141).

²³ Tomada de Isaac Donoso: *Islamic Far East...*, p. 157.

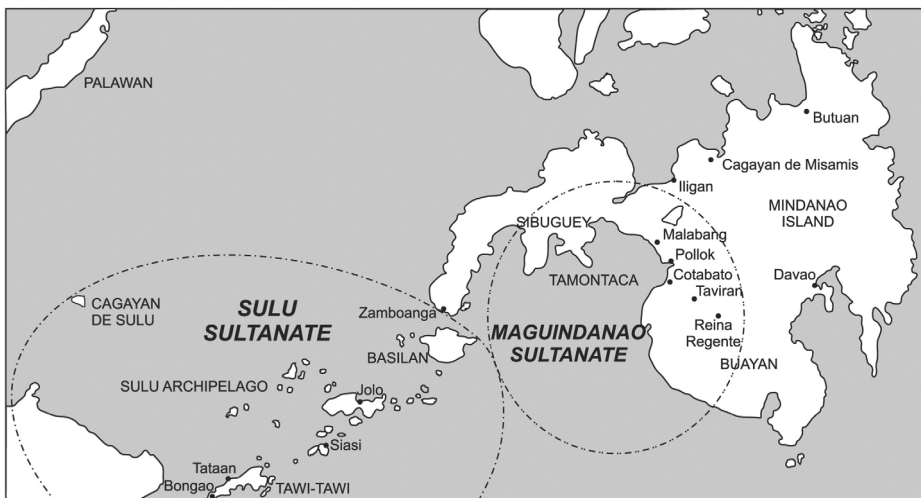


Ilustración 2. Parte meridional del archipiélago Filipino a finales del siglo XIX²⁴

En la actualidad, los musulmanes son aproximadamente el ocho por ciento de la población filipina (entre diez y doce millones) y están concentrados en tres grupos étnicos principales: tausug (archipiélago de Sulú), maguindanao (provincias de Cotabato, Maguindanao y Sultán Kudarat) y maranao (provincias de Lanao del Norte y Lanao del Sur), quienes constituían los cargos dirigentes de los sultanatos históricos (abolidos por los norteamericanos a comienzos del siglo XX)²⁵. El resto de grupos (sama, badjao, yakan y jama mapun en el archipiélago de Sulú; kalibugan y sangil en la costa occidental de Mindanao; palawani y molbog en el sur de Palawan y la isla de Balabac) han estado ligados históricamente a las áreas de influencia de los sultanatos, adoptando paulatinamente el islam y prácticas culturales similares. Se denominan en conjunto *moros*²⁶.

²⁴ Procede de Isaac Donoso: "The Ottoman Caliphate and Muslims of the Philippine Archipelago during the Modern Era", VVAA: *From Anatolia to Aceh*, Londres, British Academy, 2015, pp. 121-148.

²⁵ Cf. Peter Gowing: *Mandate in Moroland: the American Government of Muslim Filipinos 1899-1920*, Quezon City, Philippine Center for Advanced Studies, 1977 (2ª ed., Quezon City, New Day Publishers, 1983); y las recientes obras de Robert A. Fulton: *Moroland: The History of Uncle Sam and the Moros 1899-1920*, y *Honor for the Flag: The Battle of Bud Dajo-1906 & The Moro*, Bend, Tumalo Creek Press, 2009 y 2011 respectivamente.

²⁶ Los conversos actuales, pertenecientes a otros grupos étnicos, se denominan *balik-Islam* (retornados al islam).

Contexto estético y social de la música filipina

El *kulintang* es un instrumento compuesto por un número de gongs dispuestos en fila y organizados de mayor a menor, golpeados con mazos por las dos manos. Forma parte de la organología del Sudeste asiático y comparte estética y sistema musical con las músicas de su entorno. Se puede tocar a solo dada su capacidad melódica, pero lo natural es que se toque en orquestas junto a otros gongs de mayor tamaño con función de *ostinato* y alguna pequeña percusión fijadora del ritmo.

Se trata del instrumento más característico de la población islamizada de Filipinas, aunque puede encontrarse también en zonas próximas, como Molucas, Celebes o Sabah. La tradición de metalófonos y gongs contrasta fuertemente con las orquestas de cuerda (rondalla), la música para arpa, piano o guitarra, y las misas al órgano de las zonas hispanizadas del archipiélago²⁷. La música filipina por lo tanto es un escenario único en el que dos grandes tradiciones confluyen, el tonalismo europeo y lo que José Maceda denomina *drone and melody*, “bajo y melodía”:

Drone exists by itself as a musical form in solo instruments or a group of instruments practiced by many cultural-language groups of people over a wide area in Southeast Asia. Their use in rituals is well known. The musical examples illustrated previously are only a few of many others performed in ceremonies after harvest, weddings, peace pacts, communication with spirits, dances, offerings by the rich, feasts to honor the spirit of rice, state affairs and religious celebrations. Music in the form of repeating beats is an expression of all these events. The mere sound of musical instruments denotes the occasion and the ritual²⁸.

El pedal, bajo u *ostinato* es elemento fundamental de las músicas del Sudeste asiático y, ciertamente, contrastará con el gusto por el contrapunto y posteriormente la tonalidad, que a partir de finales del siglo XVI se desarrollará en las zonas hispanizadas de Filipinas²⁹. Frente a la ritualidad de unas

²⁷ “About ten percent of the Philippine population living mostly in the northern and southern parts of the archipelago practice a native Asian music. Most of the rest of the population understand or play only a Western-type music ‘folk’ tunes, somewhat like 19th century melodies, classical or composed music, and popular music”, José Maceda: “Music in the Philippines”, *Musik. Handbuch der orientalistik*, Mantle Hood y José Maceda (eds.), Leiden y Köln, Brill, 1972, p. 28.

²⁸ José Maceda: “A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)”, *Ethnomusicology*, vol. 30, n° 1, 1986, p. 45. Los planteamientos de Maceda ejercieron y ejercen una enorme influencia en toda Asia oriental, incluido Japón. Véase a este respecto la recopilación realizada en J. Maceda: *Drone and Melody: Musical Thought in Southeast Asia*, Tokio, Shinjuku Shobo, 1989.

²⁹ “From the sixteenth to the early nineteenth century, Spaniards and Filipinos gradually tempered their cultural systems to incorporate an understanding of the other and locate a point of enharmonic interchange: their cultures modulated. One of the most significant elements of this cultural modulation was the hispanization of Filipino music”, según David R. M. Irving: *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*, Nueva York, Oxford University Press, 2010, p. 100.

formas culturales importadas, adoptadas o causantes de fascinación para una población asiática en contacto con una cultura internacional³⁰, el *ostinato* del gong mantiene con mínima alteración la cosmovisión autóctona, tanto en zonas septentrionales como meridionales del archipiélago, en aquellas zonas altas y periféricas donde el modelo urbano hispánico tarda más en penetrar³¹. Y ello no debe de entenderse más que dentro de los procesos naturales de una humanidad en contacto. Del mismo modo que la aculturación hindu-budista primero, islámica después, provino del poniente filipino, la aculturación hispánica lo hizo desde el levante (caso curioso de occidentalización desde Oriente)³². A fin de cuentas, desde un punto de vista antropológico, no existe unidad en la idea de Asia (una unidad cultural y humana desde Estambul a Tokio como sí existe en las ideas de Europa y América), y mucho menos unidad en la idea del Sudeste asiático, construcción política reciente. No debería por lo tanto causar aprensión la “asiaticidad” o no de las culturas actuales del Sudeste asiático, pues en ellas convergen cuatro grandes tradiciones universales:

There is thus not one Great Tradition that covers all of Southeast Asia today, but four: the Chinese (Vietnam, Singapore), the Indian (Laos, Cambodia, Thailand, Burma, Bali, and, to a continuing extent, the aristocracy of Central Java), the Islamic (Sulu, parts of Mindanao, Malaysia, most of Indonesia), and the Western (Singapore, Philippines, Flores, East Timor)³³.

³⁰ Así se afirma en el poema ladino de Fernando Bagongbanta de 1605, *Salamat nang ualang hanga / Gracias se den sempiternas*, donde se señala que la adopción cultural hispánica ha de ser voluntaria y beneficiosa: “o la gente de mi tierra, | vaya fuera la pereza: | los varones, y las hembras | y los niños edad tierna: | aprended aquesta letra | muy poco trabajo cuesta | mucho es lo que se interesa | seremos hombres de ciencia | y de ajustada conciencia | que no haya ya diferencia | del de España al de esta tierra”, Isaac Donoso: “El español y la historia de la lectura en Filipinas”, en *idem* (ed.), *Historia cultural de la lengua española...*, p. 403. Véase al respecto la obra clásica de Bienvenido L. Lumera: *Tagalog Poetry 1570-1898. Tradition and Influences in its Development*, Quezon City, Ateneo de Manila University Press, 1986.

³¹ De ahí que tanto en el norte como en el sur de Filipinas la música conserve mayores rasgos con las de su entorno asiático. Véase una descripción al respecto en J. Maceda *et al.*: “Philippines”, *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Nueva York, Macmillan, 2002, vol. 19, pp. 564-586.

³² “The music of the modern Filipinos borrows almost entirely from a non-Asian musical world: in fact, a Mediterranean sound world of plucked strings –guitar, bandurria, rondalla and harp”, José Maceda citado en Peter Gowing: *Muslim Filipinos. Heritage and Horizon*, Quezon City, New Day Published, 1979, p. 134. Detallamos a continuación las principales contribuciones a la historia de la música filipina: Raimundo C. Bañas: *The Music and Theater of the Filipino People*, Manila, 1924; *idem: Pilipino Music and Theater*, Quezon city, Manlapaz Publishing, 1969; William R. Pfeiffer: *Music in the Philippines. Indigenous, Folk, Modern*, Manila, Silliman, 1975; Elena Rivera Mirano: *Musika. An essay on the Spanish influence on Philippine Music*, Manila, CCP, 1992; Antonio C. Hila: *Music in History, History in Music*, Manila, Universidad de Santo Tomás, 2004, pp. 1-12; M. Alexandra Iñigo-Chua: *Kirial de Baclayon, Año 1826: Hispanic Sacred Music in 19th Century Bohol*, Philippines, Quezon City, Ateneo de Manila University Press, 2010. Este último libro tiene importancia transcendental al haber quedado completamente destruida la iglesia de Baclayon tras el terremoto de 2013.

³³ Fernando Zialcita: *Authentic Though not Exotic. Essays on Filipino Identity*, Quezon City, Ateneo de Manila University Press, 2005, p. 279.

En este contexto habría que situar en primer lugar la existencia y desarrollo del *kulintang* como instrumento vinculado a un proceso de aculturación procedente del poniente, de otras zonas de población malaya próximas al Índico y al estrecho de Malaca, a las rutas marítimas internacionales entre la India y China, y a una primera aculturación hindo-budista en los imperios insulares de Sri Vijaya (ss.VII–XIV) y Majapahit (XIII–XV)³⁴. El testimonio más elocuente de este origen lo demuestra el *gamelán* balinés, vernáculo también en zonas islamizadas como Java y Sonda, pero sin duda previo al proceso de islamización³⁵:

Los escasos testimonios confirman particularmente la práctica del carrillón de gongs: los bajorrelieves del templo de Candi Panataran (siglo XIV) muestran una hilera de ocho pequeños gongs horizontales, como pechos, golpeados por cuatro hombres, parecidos a los *bonang* arcaicos de Java y al actual *reong* balinés. De estos instrumentos, hay también en las fronteras de Majapahit, en Sunda, en Kalimantan, en las Molucas, en Filipinas, en Camboya, etc. Según el profesor Heins, el ritual real debía utilizar gongs aislados con función señalética, así como conjuntos de gongs, tambores y platillos que tocaban, con el nombre de *Tatabuhan*, música al aire libre destinada a las actividades militares y al acompañamiento de danzas marciales³⁶.

Esto quiere decir, por lo tanto, que el islam se adaptó a la cultura autóctona y, en este caso particular, asumió tanto al *gamelán*, como al *kulintang*, dentro de la identidad islámica de los diferentes pueblos malayos. Si en un principio los instrumentos hechos de bambú, metalófonos y gongs eran empleados en rituales animistas tamizados por tradiciones hinduistas y budistas, la islamización supondrá otra capa cultural más al conjunto. Es decir, las prácticas no estrictamente islámicas seguirán siendo realizadas: fiestas, bailes, coronación de líderes, etc. Ello se certifica por la convivencia de los dos sistemas legales, tanto la *šarī‘a* islámica como el *adat* consuetudinario³⁷. En efecto, si en la legislación, la parte más estricta de

³⁴ Véase Gabriel Ferrand: *L'Empire sumatranais de Črīvijaya*, París, Librairie Orientaliste, 1922; Kallidaikurichi Aiyah Nilakanta Sastri: *History of Sri Vijaya*, Madrás, University of Madras, 1949; O. W. Wolters: *The Fall of Srivijaya in Malay History*, Londres, Oxford University Press, 1970; Lynda Shaffer: *Maritime Southeast Asia to 1500*, Nueva York, M. E. Sharpe, 1996; Nicholas Tarling: *Cambridge History of South East Asia: From early times to c.1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Dougal J. W. O'Reilly: *Early Civilizations of Southeast Asia*, Lanham, Altamira, 2007.

³⁵ Sobre la arqueología de los gongs, véase Arsenio Nicolas: "Gongs, Bells and Cymbals: The Archaeological Record in Maritime Asia from the Ninth to the Seventeenth Centuries", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 41, 2009, pp. 62-93.

³⁶ Catherine Basset: *Músicas de Bali a Java. El orden y la fiesta*, Madrid, Akal, 1999, p. 44.

³⁷ "La *šar ‘a*, ley canónica del islam, no ha logrado sustituir al *‘adat*, viejas leyes consuetudinarias indo-javanesas, pero se ha combinado con ellas, sobre todo en la parte que más directamente toca a prácticas religiosas", Félix M. Pareja: *Islamología*, Madrid, Razón y Fe, 1952-54, vol. 2, pp. 314-315. En el caso de los sultanatos filipinos también sucedió lo mismo: "The natives have their own indigenous ways of doing things even before the advent of Islam in the Philippines. The 'oughts' and

la organización social, tanto el derecho coránico como el autóctono convivían, aún más naturalidad existiría entre las prácticas culturales preislámicas y las islámicas.

La etnomusicología nos ha enseñado que lenguaje, técnica y estética musical son elementos particulares de culturas individuales, y que difícilmente se puede hablar de la música como un “lenguaje universal”³⁸. Así pues, la música de gongs no está hecha para interpretarse individualmente, no solo por la cualidad de sus instrumentos, sino también por ser una escenificación del orden social, en relación a un orden de naturaleza metafísica: desde los exorcismos animistas, pasando por elementos hindo-budistas, hasta la representación de la *umma* islámica. En efecto, la necesidad comunitaria de las orquestas de gongs proporciona una percepción islámica básica, la de entender la sociedad en términos igualitarios, donde todos sus miembros sean necesarios para el buen funcionamiento de la sociedad entendida como “comunidad de creyentes”³⁹. De ahí que también el *kulintang* acabe formando parte de la identidad islámica de los musulmanes filipinos:

All the musical influences are not necessarily Islamic, but Islam acted as a medium for a more intense or revived relationship with the cultures of the southern islands. Thus, the kulintang ensemble, which is found in different parts of Borneo as well as in Celebes, may have reached certain areas of Mindanao and Sulu through exchanges enhanced by Islamic trade and other cultural activities. It is noteworthy that in the Philippines the kulintang is generally played only in the areas where the Islam has set a foothold⁴⁰.

‘ought not’ to be observed by a society are governed by a set of legal rules known as Customary Law or Adat law”, en Hadji Mashur Bin-Ghalib Jundam: *Tunggal hulah-duwa sarah: Adat and Sharee’ah Laws in the Life of the Tausug*, Quezon City, Vibal, 2005, p. 29. Véanse también Najeeb M. Saleeby: *Studies in Moro History, Law and Religion*, Manila, Bureau of Print, 1905 (ed. moderna César Adib Majul, *Studies in Moro History, Law and Religion by Najeeb M. Saleeby and The Island of Mindanao by Antonio Martel de Gayangos*, Manila, The Filipiniana Book Guild, 1976); M. B. Hooker: *Islamic Law in South-East Asia*, Oxford, Oxford University Press, 1984; Kamaruzzaman Bustaman-Ahmad: *Islamic Law in Southeast Asia. A Study of its Application in Kelantan and Aceh*, Bangkok, Silkworm Books, 2009.

³⁸ “Así, si un compositor quiere producir una música relevante para sus contemporáneos, su principal problema no es realmente de naturaleza musical, aunque pueda parecerle que es así: es un problema de actitud hacia la sociedad y la cultura contemporáneas en relación con el problema humano básico de aprender a ser humano. La música no es un lenguaje que describa cómo es en apariencia la sociedad, sino una expresión metafórica de sentimientos asociados con el modo en que realmente es. Es un reflejo de y una respuesta a fuerzas sociales, particularmente a las consecuencias de la división social del trabajo”, John Blacking: *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 2006, p. 161.

³⁹ Cf. George C. Decasa: *The Qur’ nic Concept of Umma and its function in Philippine Muslim Society*, Roma, Gregorian Pontifical University, 1999.

⁴⁰ José Maceda: *The Music of the Maguindanao in the Philippines*, tesis doctoral, Los Ángeles, University of California, 1963, pp. 216-217.

Sociología histórica del *kulintang*

Resulta extremadamente interesante analizar la recepción musical de quien percibe una música completamente ajena a su oído, a su timbre y a sus leyes en la organización de los sonidos. En este caso las fuentes principales en el estudio histórico del *kulintang* las ofrecen los observadores españoles que, desde el siglo XVI hasta el XIX, fueron los principales cronistas de los musulmanes filipinos.

En primer lugar hay que destacar el extenso párrafo que dedica Pigafetta el 9 de abril de 1521 a la recepción musical que el rey de Cebú hace a los españoles, con timbales y gongs en orquestación, en una descripción que bien podría casar con la de una orquesta de *kulintang*. Es de resaltar que el hecho tiene lugar en Cebú, donde el islam sin duda no había echado raíces, y cuya islamización en todo caso se hubiera producido con posterioridad a la de otros puertos del archipiélago. Esto es, a pesar de la división tribal, existía una comunicación cultural:

Il principe ne menò seco a casa sua, dove sonavano quattro fanciulle, una de tamburo a modo nostro, ma era posta in terra; un'altra dava con un legno, fatto alquanto grosso nel capo con tela de palma, in due borchie piccate, uno in l'uno, uno in l'altro: l'altra in una borchia grande col medesimo modo: la ultima con due borchiette in mano; dando l'una nell'altra, facevano un soave suono. Tanto a tempo sonavano, che pareva avessero gran ragion del canto [...] Queste borchie sono de metallo e se fanno nella regione del Signio Magno, che è detta la China. Quivi le usano come noi le campane e le chiamano aghon⁴¹.

El texto nos ofrece multitud de datos, desde el empleo de instrumentos de percusión metálica, hasta la interpretación en forma de orquesta. La interpretación concertada requiere de un orden, que Pigafetta destaca en el ritmo, en llevar todos los intérpretes bien el compás, mientras un instrumento produce *un soave suono*. El sistema musical que Pigafetta describe es claramente el de marcar un compás (*ostinato*) que envuelve el desarrollo melódico (es decir, *drone and melody*). Los instrumentos proceden de China (habría comercio regular de productos chinos), usan también los gongs como campanas, y Pigafetta sigue su narración señalando que todas las

⁴¹ *Viaggio attorno al mondo di Antonio Pigafetta*, edición de Mariarosa Masoero, Longo, Rovereto, 1987, p. 91. Traducción española: "El príncipe, su yerno, nos condujo a su propia casa, en donde encontramos a cuatro muchachas que tocaban a su manera una extraña música: una golpeaba un tambor parecido a los nuestros, pero puesto en el suelo; otra redoblaba alternativamente en dos timbales, empuñando sus manos sendas clavijas o macitos con una punta guarnecida con tela de palma; la tercera hacía lo mismo en un timbal más grande, y la cuarta manejaba diestramente dos cimbaltos que producían dulces acordes. Llevaban tan bien el compás, que se veía que eran muy inteligentes en música. Los timbales, que son de bronce o de otro metal, se fabrican en el país del Sign Magno y les sirven también de campanas; les llaman agón", Antonio Pigafetta: *Primer viaje en torno del globo*, Madrid, Calpe, 1922, pp. 100-101.

muchachas van desnudas (probablemente serían esclavas). El escenario social a comienzos del siglo XVI en el centro del archipiélago Filipino según la cita sería el de una sociedad tribal, con una incipiente aristocracia y servidumbre, comercio de productos chinos y relaciones culturales con el entorno malayo, y una música de batintines perfectamente concertada⁴².

Ciertamente el escenario antes descrito no cambia demasiado en las zonas islamizadas del archipiélago, donde las radicales transformaciones producidas por la hispanización no comienzan a ser notables hasta finales del siglo XIX. Y es aquí donde por primera vez son numerosas las descripciones sobre la idiosincrasia del *kulintang*, como la realizada por Montero y Vidal:

Sus otras diversiones ordinarias son: los juegos de naipes, las luchas entre sí, las danzas guerreras o *sayan*, que en Filipinas llaman moro-moro; los bailes voluptuosos de las mujeres, al compás del *culintanga*, instrumento formado de 10 agons pequeños, arreglados a diferentes tonos, en que no solamente luce su habilidad la que mejor maneja los platillos, sino la bailadora con sus lascivos movimientos y febril agitación⁴³.

Se señala que el *culintanga* está formado por diez *agons* pequeños, término como hemos visto registrado por Pigafetta desde 1521⁴⁴. Lo interpreta una mujer, y destaca igualmente la danza de acompañamiento, el *pangalay*⁴⁵. La interpretación de la orquesta de *kulintang* podría ser un evento espontáneo, pero tal como está descrito se circunscribe a un acto formal, de entretenimiento de una clase dirigente, por parte de intérpretes que formarían parte del estrato servil:

⁴² Cf. W. H. Scott: *Barangay. Sixteenth century Philippine culture...*

⁴³ José Montero y Vidal: *Historia de la piratería malayo-mahometana en Mindanao, Joló y Borneo*, Madrid, Manuel Tello, 1888, vol. I, p. 91.

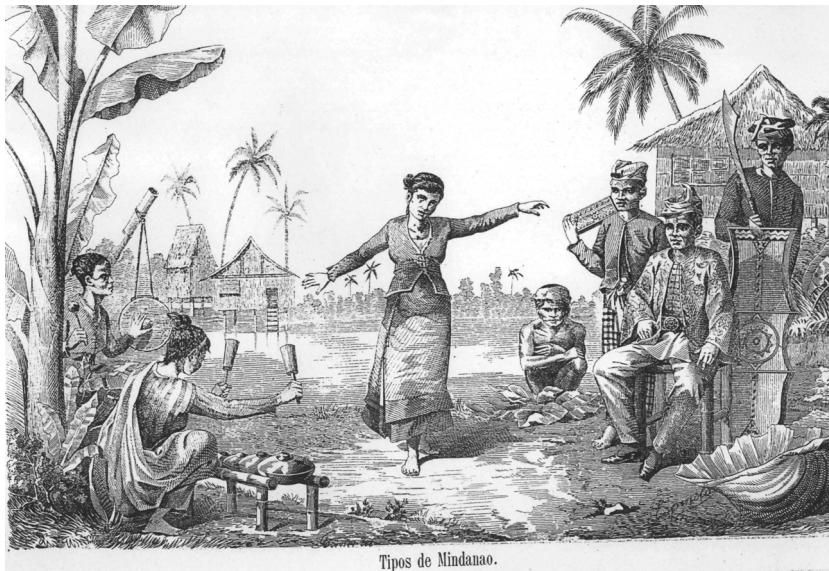
⁴⁴ W. E. Retana recoge en su diccionario de filipinismos este término, pero no el de *kulintang*, ni en su forma castellanizada *culintán* o *culintanga*: "AGUN. m. Especie de batintín que usan los maguindanaos para tocar a rebato o para celebrar alguna fiesta solemne. 'El AGUN es una caja cilíndrica de bronce con una prominencia en el centro, donde se golpea con un palillo, produciendo un sonido grave, que se propaga a largas distancias. Con él tocan a rebato, alarman y dan la señal de guerra, si el toque es rápido e impaciente; si lento, monótono, pausado, indica fiesta o conmemoración de extraordinario suceso'. — F. Blumentritt: *Los Maguindanaos (Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid, tomo 35, pág. 275)*. Trae su origen de China, y en lo antiguo no era del uso exclusivo de los moros: lo empleaban también los bisayas. Véase este pasaje de PIGAFETTA, el cronista de la expedición de Magallanes (1521): 'El príncipe [de Cebú]... nos condujo a su propia casa, en la que había cuatro muchachas que tocaban varios instrumentos... Tocaban todas tan a compás que parecían verdaderos músicos, Los tímpanos son de metal, se hacen en el país del Sing Magno (China), donde los usan en vez de campanas; los llaman agon'. — Pigafetta: *Primer viaje alrededor del mundo*, traducción de M. Walls (Madrid, 1899, p. 43). Agon y AGUN son equivalentes en las lenguas de Filipinas, la *o* y la *u* suelen confundirse, como pasa con la *e* y la *i* en muchos casos. 'Agong. Campana de sangley'. — Noceda. 'Agong. Campana bisaya'. — Encarnación", W. E. Retana: *Diccionario de Filipinismos...*, pp. 27-28.

⁴⁵ Cf. Leonor Orosa Goquingco: *The Dances of the Emerald Isles. A Great Philippine Heritage*, Manila, Ben-Lor, 1980.

El cuadro tiene por objeto el baile llamado *moro-moro*, por una joven esclava, ante un *Datto* o cacique. Otras esclavas tocan el *agun*, especie de tambor de metal abierto por un lado y el *culintangang*, parecido a los campanólogos⁴⁶.

Este texto acompaña un grabado donde aparece una de las primeras imágenes del *kulintang*, bajo el pie de foto “Tipos de Mindanao”. De nuevo el instrumento se presenta en formación orquestal junto al baile⁴⁷, siendo los intérpretes esclavos que deben complacer a su señor. Lo curioso es que estos esclavos, principalmente bisayas, introducirán a lo largo de las décadas prácticas musicales propias:

Uno y otro sexo son aficionadísimos a la música y el baile, con cuyas habilidades que los bisayas han aprendido de los españoles, se hacen divertir los joloanos de los infieles cautivos que cogen en nuestras islas para condenarlos a la esclavitud⁴⁸.



Tipos de Mindanao.

Ilustración 3. Una de las primeras imágenes del kulingtang publicada en *La Ilustración del Oriente*, Manila, 1877

⁴⁶ *La Ilustración del Oriente*, Manila, 1877, p. 4.

⁴⁷ Este baile, como hemos señalado, es el *pangalay* y no el *moro-moro*. Se trata de un uso equivocado del concepto de *moro-moro*, tanto en este texto como en el anterior, y responde a la opinión de Vicente Barrantes de que la *komedya* filipina tenía su origen en las danzas moras (Vicente Barrantes: *El teatro tagalo*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1889, pp. 34-35). Retana se encargó de rebatir esta teoría, ya que el *moro-moro* no es otra cosa que el teatro de capa y espada hispánico representado marcialmente (W. E. Retana: *Noticias histórico-bibliográficas del teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898*, Madrid, Victoriano Suárez, 1909, pp. 34-36). Véanse nuestros trabajos “El islam en las Letras Filipinas”, *Studi Ispanici*, Roma - Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007, pp. 297-303; “The Hispanic Moros and Cristianos and the Philippine Komedya”, *Philippine Humanities Review*, vol. 11, Quezon City, Universidad de Filipinas, 2010, pp. 87-120.

⁴⁸ José García de Arboleya: *Historia del archipiélago y sultanía de Joló*, La Habana, Imprenta de M. Soler y Gelada, 1851, p. 18.

La música hispanizada bisaya, sobre todo rondallas, música de cuerda, fandangos (*pandanggo* en Filipinas) y jotas, se comenzaría a escuchar como se indica en la cita en las zonas islamizadas de Filipinas, alterando el entorno sonoro propio. Una comunidad humana que únicamente había escuchado un tipo de instrumentos y música de metalófonos, gongs e instrumentos de bambú, ahora estaba expuesta a otro tipo de sistema y estética musicales, cambiando consecuentemente el entorno y gusto sonoros. Lo más significativo de todo es que esta alteración se produce de forma voluntaria: son los joloanos quienes se divierten con la música exótica de sus esclavos bisaya. En este proceso no interviene un elemento alieno y prescriptivo, como pueda ser una administración colonial. La transmisión cultural de elementos exóticos es voluntaria: los bisayas adoptan música hispánica como propia, y al caer cautivos de los joloanos, éstos se hacen consumidores del producto exótico. En resumen, para mediados del siglo XIX, los bisayas habían alterado completamente su mundo musical y ahora les resultaba ajena la música de gongs con la que recibieron a Magallanes y Pigafetta en 1521. Serán ellos entonces quienes exportan la nueva música y quienes transformen el entorno sonoro propio de una música enraizada en el Sudeste asiático por otra con origen europeo.

Obviamente será un enriquecimiento del espectro sonoro poder escuchar un tipo de música exótica. Pero en absoluto se producirá la sustitución del lenguaje musical propio y mucho menos de las prácticas sociales a las que la música acompañaba. Así, si una boda en el mundo hispanizado filipino iría acompañada por una rondalla o una banda de música de trompetas y tambores⁴⁹, en la parte islamizada se seguía manteniendo –y se mantiene hasta hoy– el concurso de la música de gongs:

Al día siguiente, el novio, acompañado del *pandita* [...] van con gran algazara y estrépito de tambores y *agunes* a la casa donde está la novia escondida entre otros pabellones⁵⁰.

⁴⁹ José Rizal emplea en sus narraciones multitud de descripciones musicales, que sería interesante recopilar. Añadimos una sección de su tercera novela inconclusa, *Makamisa*, donde la banda de música va para arriba y para abajo al lado del gobernadorcillo: “–¡Vamos, al convento! –dijo dando la voz de mando y empezó a andar con prosopopeya. Y allá se fueron seguidos de la música que tocaba un hermoso vals. El sol brillaba y sacaba llamas de los instrumentos de latón, brillantes como el oro. El aire estaba saturado de perfumes, el patio cubierto de flores y plantas hermosas se entregaba por completo a los abrasos de aquel sol. Los almendros de balanceaban, las bongas agitaban sus verdes penachos, susurraban las cañas un murmullo misterioso como risas comprometidas, y abajo en el suelo cubriéndolo de una alfombra verde, la sampaga sacaba sus flores blancas para esparcir por el aire un divino perfume. Era la primavera en el país de la primavera eterna”, José Rizal: *Prosa selecta. Narraciones y Ensayos*, Isaac Donoso (ed.), Madrid, Verbum, 2012, p. 146.

⁵⁰ Pío de Pazos, Vela-Hidalgo: *Joló, relato histórico desde su descubrimiento en 1578*, Burgos, 1879, p. 9.

Si durante la petición de mano y la boda la música es elemento fundamental, también será relevante en caso de defunción de una persona notable:

Si el profeta se niega a esta petición y muere el enfermo, se anuncia la desgracia con algunos cañonazos y delante de la casa se hace el mayor estrépito posible con tambores, *agunes*, *batintines* y gritería infernal de lamentaciones⁵¹.

Una serie de instrumentos se van haciendo reconocibles para el observador externo: tambores (*dabakan*), *agunes* (*agong*) y *batintines*. Y será bajo el concepto de *batintines*⁵² como los españoles acaben calificando el *kulintang* o, en todo caso, bajo la forma castellanizada de *culintangán*. Una descripción completa ya de la orquesta y la música mora la da Miguel Espina:

Su hacienda [de los moros] se cuenta por esclavos, vintas, cocales, armas y *agunes*: el *agún* es una caja cilíndrica de bronce, con una prominencia en el centro, donde se golpea con un palo ligero (palo bobo), forrado en uno de sus extremos con trapos y resina de gutta-percha, produciendo un sonido metálico, grave y sonoro, que se prolonga a largas distancias. Con él, tocan a rebato; es la voz del cacique que, internándose en las selvas, alarma y pone en pie de guerra a las rancharías, si el toque es rápido, nervioso e impaciente; pero si el toque es lento y monótono significa fiesta y conmemora algún suceso. Los *batintines* son cajas más chicas correspondientes a los tonos de la escala y acompañados del *agún* hacen una armonía grata: ese es el *culintangán*, el instrumento nacional⁵³.

El texto nos ofrece una estampa completa de la importancia de la música en la sociedad joloana de finales del siglo XIX. El cacique (llamado *dato*), que gobierna diferentes *rancharías*, transmite mensajes a través del *agún*, bien de alarma con golpes rápidos y nerviosos, bien de fiesta con golpes lentos y monótonos. Los *batintines* o *culintangán* constituyen el “instrumento nacional”, compuesto por *agunes* más pequeños dispuestos en escala y con una “armonía grata”, a diferencia del “sonido metálico, grave y sonoro que se prolonga a largas distancias” de los *agunes*. La música producida por estos instrumentos se hace ya perceptible a la observación de los españoles, en una textura melódica realizada por el *kulintang* acompañada de gongs, a altura presumiblemente indeterminada.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (23.^a ed., 2014), la definición sería la siguiente: “BATINTÍN. 1. m. Campana que llevan los barcos chinos a bordo, consistente en una especie de caldero compuesto de dos metales y sumamente sonoro, que tocan con una bola cubierta de lana y forrada, fija en el extremo de un palo. 2. m. Instrumento de percusión que consiste en un disco rebordeado de una aleación metálica muy sonora y que, suspendido, se toca como el instrumento anterior”.

⁵³ Miguel Á. Espina: *Apuntes para hacer un libro sobre Joló*, Manila, Imprenta y Litografía de M. Pérez, hijo, 1888, p. 53.

En fin, las fuentes históricas nos ofrecen datos evidentes de la importancia de la música en la sociedad islamizada del sur filipino, tanto vocal como instrumental. Para nuestro interés, los textos nos hablan de funciones comunicativas (el empleo del *agún* para transmitir mensajes), rituales (bodas y entierros) y lúdicas (esclavos interpretando orquestas de *kulintang*) de la música instrumental.

Ritual y significados sociales de la música de *kulintang*

Como hemos visto, existen varios grupos etnolingüísticos islamizados en el sur filipino, manteniendo prácticamente cada uno una idiosincrasia cultural autónoma, también en lo musical. Es decir, que existen varias tradiciones musicales y no una única tipología, estructura y estética en cuando al instrumento. Para poder tener una más clara idea con respecto a la naturaleza del instrumento, se puede hacer a grandes rasgos una división en tres principales tradiciones según otros tantos grupos étnicos principales: *kulintangan* tausug, *kulintang* maguindanao y *kolintang* maranao. Pero como señalamos, prácticamente cada tribu posee una práctica específica. Hay que insistir en que, por lo tanto, no hay unidad ni musical ni social.

En términos musicales, los maguindanao y los maranao poseen muchas similitudes⁵⁴, mientras que a más distancia se encontraría la tradición musical tausug. La naturaleza endogámica de los maranao (donde la mujer maranao debe exclusivamente emparentar con un varón maranao), la interpretación del *kulintang* tradicionalmente por mujeres, y tal vez la naturaleza política fragmentaria y la competencia entre sultanatos maranaos, han mantenido la práctica sólidamente. A ello se suma la residencia de los maranao en zonas interiores, alrededor de la laguna de Lanao, frente a los tausug (que viven en un archipiélago) y los maguindanao (en las costas occidentales de Mindanao y las riveras del Río Grande). La gran mezcla étnica de los tausug hace que sea razonable que en la actualidad se produzca una pérdida de la tradición del *kulintang*.⁵⁵ Como hemos visto, los joloanos eran dados a disfrutar de la música interpretada por otros, como los esclavos bisaya. La música sería más una cuestión de prestigio, frente a maguindanaos y maranaos, donde cualquiera la interpreta espontáneamente, independientemente del rango social.

⁵⁴ “The fact is that Maranao music and Magindanao music are two different traditions in spite of their striking similarities. A comparable case is the relationship between Balinese and Javanese musical traditions, or that of South India and North India, none of whom will point to the other as their musical elite”, según Usopay Hamdag Cadar: “The Role of Kulintang Music in Maranao Society”, *Ethnomusicology*, vol. 17, n° 2, 1973, p. 236.

⁵⁵ “In line with this trend, Thomas M. Kiefer (1970), has noted that the kulintang music in the Tausog tradition is falling into extinction. While Magindanao and Tausog arts and musical traditions are exposed to outside influences, the Maranao, being free from direct cultural assaults, have continuously emerged and flourished”, *ibid.*



Ilustración 4. Kulintang expuesto en el Museo Nacional de Filipinas (Fotografía: Isaac Donoso)

Lo que demuestran todas las comunidades musulmanas filipinas es que el *kulintang* no es un instrumento aristocrático⁵⁶, ni su música está exclusivamente destinada a palacio, ni los instrumentos tienen un poder sobrenatural como puede suceder con el *gamelán*.⁵⁷ Sin duda los instrumentos tienen valor para su poseedor, y por poseer un *kulintang* bien manufacturado y decorado se obtiene prestigio, pero no hay una percepción metafísica del objeto físico, como se puede ver en el caso de los sama:

Most musical instruments appear quite old and I was told that they are the property of the ancestors and held in special esteem. No special care, however, seems to be given to the instruments⁵⁸.

Igualmente no hay una mercantilización del instrumentista, y el músico se dedica a tocar el *kulintang* por gusto, sin profesionalizar la actividad⁵⁹. Lo

⁵⁶ “Most Magindanaon musicians are farmers while others are fishermen, merchants, and barbers. Most of these musicians can be seen in the town of Datu Piang on market day when they bring their agricultural products to the market. The town of Datu Piang in prior times, especially before the political problems began in the 1970s, was the meeting place for musicians, and it was the center for kulintang performances”, Danongan Sibay Kalanduyan: “Magindanaon Kulintang Music: Instruments, Repertoire, Performance Contexts, and Social Functions”, *Asian Music*, vol. 27, n° 2, 1996, pp. 14-15.

⁵⁷ “El *gamelan* es tratado como un ser vivo al que se alimenta de ofrendas y se ruega con los mantras que acepte que se le toque”, C. Basset: *Músicas de Bali a Java...*, p. 26.

⁵⁸ H. A. Nimmo: *Magosaha: An Ethnology of the Tawi-Tawi...*, p. 201.

⁵⁹ “The concept of performing kulintang music among the Magindanaon people is not about earning a living, but rather an interest in prestige, respect and recognition in the society”, D. S.

mismo sucede en el *kuwintangan* de los yakan de la isla de Basilan, donde los instrumentistas tocan por placer y prestigio⁶⁰.

En cuanto a la composición orquestal, los maguindanao emplean un *kulintang* de ocho a doce gongs, junto a *gandingan* (dos pares de gongs planos colgantes), *agung* (dos grandes gongs colgantes), *babandil* (un solo gong que mantiene el ritmo) y *dabakan* (membranófono)⁶¹. Los yakan llaman a la orquesta *peregeyan* y la componen seis instrumentos: *kuwintangan*, *agung*, *gambang*, *tuntungan*, *kuwintang kayu* y *gandang*, teniendo el *kuwintangan* solo ocho gongs⁶². Los tausug emplean de ocho a once gongs en el *kulintang*, y otros cuatro instrumentos: *gandang*, *tuntung*, *buaan* y *tunggalan*⁶³. Para nuestro interés, lo significativo es que la orquestación tiene, al menos de forma tradicional en todas las comunidades étnicas, roles asignados a cada género:

Not only is the orchestration standardized among the Maranao, but also the different instruments in the ensemble are assigned to particular sexes. The *kulintang* is traditionally played by women, and by all indications, it is essentially a woman's instrument among the Magindanao, Yakan, Tausog, Samal and even among the Bajao and Illanun of North Borneo. The *dbakan* and *agung* are men's instruments, whereas the *babndir* is played by either sex. With some exceptions, *kulintang* music played by men will exhibit those characteristic features inherent in men. Similarly, womanly elements will be felt in the music when all the instruments are played by women⁶⁴.

Actualmente la distinción de roles se va perdiendo, pero de forma tradicional el *kulintang* era un instrumento asignado a las mujeres, especialmente a dalagas solteras que podían en la interpretación encontrar pretendientes. En efecto, mientras la línea melódica era interpretada por la mujer en el *kulintang*, los pretendientes interpretaban los instrumentos más rítmicos, el ostinato de los gongs pendientes. En la tradición maranao, todo era observado por el intérprete de *bubundir* (un solo gong bien ornamentado que mantiene el ritmo):

Kalanduyan: "Magindanaon Kulintang Music: Instruments, Repertoire...", p. 12; "The performance is actively shared by the people. Passive participation is out of place, and deriving a livelihood from making this music is unthinkable. This practice might have in part explained why the Maranao neither can employ in *kulintang* music the idea of 'commercial professionalism and concert,' nor are they intrigued with the broadcasting of the music through radio stations", U. H. Cadar: "The Role of Kulintang Music...", p. 241.

⁶⁰ "Kuwintangan playing is considered an enjoyable activity among the Yakan. Perhaps, this is one of the reasons *kuwintangan* musicians, who provide lively activity in festive gatherings, are generally popular among the members of the community", R. Ahadas: *Yakan...*, p. 22.

⁶¹ Cf. Scott Scholz: "The Supportive Instruments of the Magindanaon Kulintang Ensemble", *Asian Music*, vol. 27, n° 2, 1996, pp. 33-52.

⁶² Cf. R. Ahadas: *Yakan...*, pp. 22-23.

⁶³ Las diferentes tradiciones e instrumentaciones orquestales pueden verse en un gráfico sinóptico en José Maceda: "Kulintang", *The New Grove. Dictionary...*, vol. 14, pp. 15-18.

⁶⁴ U. H. Cadar: "The Role of Kulintang Music...", p. 239.

This instrument [*bubundir*] is usually placed by older men while young people relieve instruction only on the agong and drum. Can it be that the enigma surrounding the role of this instrument is finally resolved? In view of the above, what better way to describe the *musical function* of the *bubundir* than as symbolizing an elderly patriarch who literally wanders among the suitors, lending musical support to the one of his choice⁶⁵.

La división de roles también aparece en otras orquestas de *kulintang* y ha formalizado el ritual en la interpretación del instrumento en concierto con el resto. Así, en una interpretación pública de *kulintang*, la intérprete realiza antes de sentarse un ritual de entrada, marchando hierática hacia la posición del instrumento, posición inmutable que mantendrá una vez sentada. Se dice que la posición debe de ser tal que no se derrame ni una gota de agua en caso de sostener un vaso de agua encima de la cabeza⁶⁶. Una vez acomodada, comienza el combate musical entre bajos y melodía, entre los instrumentos interpretados por hombres y el *kulintang*. Dada la diferente función musical de cada instrumento, el intérprete podrá hacerse notar introduciendo alteraciones en el ritmo o cambios imprevistos en el compás, juego al que deberán entrar el resto de intérpretes para mantener la naturaleza de la pieza musical. Mientras tanto, la intérprete de *kulintang* podrá dar respuesta musical a tales alteraciones, entendiéndose su buena disposición o no:

These are also appropriate occasions [weddings] for courtship between the male agong player and the female kulintang player [...] Performers seek to communicate through the gongs they play. At times, negatives responses to proposals may lead a trouble⁶⁷.

El ritual, el combate musical puede desarrollarse en interpretaciones espontáneas con motivo de cualquier festividad. Pero donde mayor carga emotiva adquiere es en las bodas⁶⁸. En el caso de los maranao, los principales

⁶⁵ Steven Walter Otto: *The Maranao Kakolintang. An Approach to the Repertoire*, Marawi, Mindanao State University, 1985, p. 29. Algo similar dice U. H. Cadar: "The *bubundir* player does not take a bold part in the competition. This is the only instrument in the ensemble for which the player sits on the floor. Although this instrument is not difficult to play, it is always assigned to somebody who understands the subtleties of the different aspects of the music. Its sound is so penetrating that the instrument is analogous to a Sultan who either gives sound judgement or will be dismissed by the group", "The Role of Kulintang Music...", p. 245.

⁶⁶ "The kulintang player is judged for her sitting stance. She always poises herself on a chair, her right leg drawn up with the knee close to the bosom and the foot resting on the front edge of the chair's top. The left foot rests on the floor. Her *malong* (loose tubular skirt) covers her from the feet to just above the navel. The head and torso are in a position that should pass the old test of letting a water-filled glass stand on top of the head. A poised kulintang player can perform gracefully without spilling the water", *ibid.*, p. 240.

⁶⁷ Aga Mayo Butocan: *Palabunibunyan, A Repertoire of Musical Pieces for the Maguindanao Kulintang*, Manila, Philippine Women's University, 1987, p.17.

⁶⁸ "The contest begins with the agong contestants. After announcing the names of the agong contestants, the audience selects a player of the kulintang, and a drummer to accompany the agong

eventos sociales tienen lugar en el *torogan*, construcción sobria y espaciosa de madera en altura como un hórreo, decorada en los pilares con fastuosas piezas grabadas llamados *panolongs*. Bien sea en una boda, o en cualquier acto informal, el *torogan* se convierte en una verdadera sala de conciertos, donde acude la gente al escuchar música, sin ningún anuncio previo. Se trata del auditorio perfecto para la interpretación de *kulintang*:

The *torogan* sets the tone for the social life of the community. If the sultan or the *totorogan* [dueño del *torogan*], is socially active, the community is expected to have an active social life. For the least reason, the *kulintang* is set and played with everyone in the community invited not only to play but also to partake of the free food that the sultan offers to his people. Once a *kulintang* is played in the *torogan*, every house in the community starts playing the *kulintang*, too⁶⁹.

Dada la naturaleza de la sociedad maranao, el sistema endogámico promueve el valor de alcurnia, y son numerosas las líneas que claman un sultanato propio, de ahí que sean comunes a diferencia del resto de comunidades musulmanas filipinas las coronaciones. Y como el modelo político del sultanato está legitimado por el islam, lo natural es que en algún momento la música que acompaña a estos actos ritualizados acabe adquiriendo valor religioso, islámico. Así sucede en los maguindanao durante las celebraciones antes y después de realizar la peregrinación a La Meca. Se trata de un acto vinculado a uno de los cinco pilares del islam, pero el evento de preparar la peregrinación se realiza festivamente con comidas amenizadas por el *kulintang*:

When a Magindanaon travels to a foreign country, including going to Mecca for a pilgrimage, he/she will be entertained with the playing of *kulintang* music by family members, relatives and friends [...] When he returns after his pilgrimage, the same group of people will gather in his home to celebrate his safe return and to entertain him again with a *kulintang* music performance⁷⁰.

Un uso similar hacen los *yakan*: celebran la graduación del nuevo experto en lectura coránica –tras cinco meses de estudio– con música de gongs:

contestants. The selected player of the *kulintang* and the drummer may be either male or female, but all the *agung* contestants are male only. Accordingly, *agung* players are more inspired to perform when the accompanying *kulintang* and drum players are female. When an unmarried female plays the *kulintang* during an *agung* contest, her female friends usually stand behind her to observe the *agung* contestants as well as look at the audience members. In this way, a gathering at a *kulintang* performance serves to introduce people in Magindanaon society to each other, to form friendships”, D. S. Kalanduyan: “Magindanaon *Kulintang* Music: Instruments, Repertoire...”, pp. 12-13.

⁶⁹ Abdullah T. Madale: *The Maranaw Torogan*, Manila, Rex, 1996, p. 23.

⁷⁰ D. S. Kalanduyan: “Magindanaon *Kulintang* Music: Instruments, Repertoire...”, p. 16.

Kuwintangan and agung music are also heard during graduations in Quranic reading called *pagtamat* [...] The *imam* will lead the prayers for wisdom, guidance and blessings for the celebrant. The players of the agung and kuwintangan continuously play for the celebrants to enjoy happiness which they have not experienced throughout their lives⁷¹.

En principio actividades estrechamente ligadas con ritos islámicos no serían realizadas empleando directamente la música vernácula, pero dada la naturaleza sincrética del islam malayo, los instrumentos autóctonos llegarían a poseer tal extremo de “islamidad” que incluso para llamar a la oración se emplearían, hecho inaudito en la geografía islámica: “Para congregar a los creyentes dan fuertes golpes con un baquetón sobre una enorme pandereta que llaman *gandáng*”⁷².

Sería por lo tanto una música no censurada por el islam filipino, empleada informalmente en diferentes festividades vinculadas a ritos islámicos (pero no en los ritos en sí⁷³), el *kulintang* ha acabado adquiriendo cierto simbolismo de la “islamidad” filipina. Sin embargo y, al igual que su propia sociedad, no pierde la naturaleza sincrética, y es también empleado para prácticas preislámicas animistas y exorcismos, como en el caso del *bpagipat* maguindanao:

Only a few patients came, so after the last person, she arose and at the sound of the kulintang anew, she started dancing, twirling her handkerchief one way and then the other way. Before she went out of her trance, she stopped before an older woman, who seemed to whisper to her some words, after which she stopped dancing [...] The final steps of the *bpagipat* involved the participation of the *panditaq*, a Muslim priest, who arrived towards the end of the ceremony to read a section of the Koran. This was the only part of the whole proceedings where an Islamic element was added, an apparent acceptance of a native rite as a part of Magindanao cultural practice. Although Islam does not recognize the belief, people continue to do the ritual, without however creating a confrontation between the two beliefs⁷⁴.

⁷¹ Roxas Ahadas: *Yakan...*, pp. 20-21.

⁷² J. Montero y Vidal: *Historia de la piratería malayo-mahometana...*, vol. I, p. 83.

⁷³ “The music is neither performed in connection with Islamic rites or holidays, nor is it played inside a mosque. Although playing for the appeasement of spirits believed to be cursing a sick person is still extant, this practice is now on the brink of extinction due to its non-Islamic nature”, U. H. Cadar: “The Role of Kulintang Music...”, p. 241.

⁷⁴ José Maceda: “A Cure of the Sick ‘bpagipat’ in Dulawan, Cotabato (Philippines)”, *Acta Musicologica*, vol. 56, n° 1, 1984, pp. 93, 99. De similares características es la descripción que hace W. E. Retana en una nota al texto de su edición de la obra del jesuita Combes: *Historia de Mindanao y Joló* (1667), sobre los sacrificios en Mindanao: “Entre los infieles de Mindanao hay ofrendas y sacrificios [...] Reunidas las sacerdotisas (*bailanes*), al son del *agun* y del *guimbao*, vestidas con arreglo a su etiqueta, esto es, con pañuelos bordados sobre la cabeza, camisas partidas coloradas con ricos abalorios pendientes del cuello y patenas de plata cincelada alrededor del pecho, grandes zarcillos de oro con sargas de abalorios, *jabol* o *dagmay* que les sirve de saya, muy diestramente tejida, figurando caimanes y otros dibujos; en el cinto, en medio de flores olorosas y cascabeles, llevan el *balara* o

El *kulintang* en la sociedad global

La cultura filipina no ha sabido dignificar su singularidad y poner en valor una riqueza única, es decir, la de constituir una cultura sólidamente cohesionada de elementos procedentes de las principales civilizaciones de la historia de la humanidad: la occidental (hispanica y americana), la islámica y la china, sobre un substrato austronesio (propio de las comunidades humanas extendidas en la parte meridional de Asia oriental y a lo largo de Oceanía). Frente a otras regiones colonizadas del Sudeste asiático, en Filipinas el elemento occidental no es alieno⁷⁵. Y curiosamente en la época de la globalización, se buscan contrariamente los esencialismos culturales, y en esta ecuación Filipinas no es suficientemente “asiática” para el gusto (orientalista) de la propaganda cultural occidental. Así pues, hay más interés por la cultura camboyana o tailandesa, que por la de la primera república democrática de Asia. Y ello afecta naturalmente a la música filipina la cual, a pesar de su sorprendente riqueza, ha sido mucho menos estudiada, o despierta menos interés, que las de su entorno.

En este contexto hay que situar el primer problema en la internacionalización del *kulintang*. Frente a la desmesurada dimensión que ha adquirido la música de *gamelán* en Occidente, prácticamente el *kulintang* es un instrumento desconocido. Durante la segunda mitad del siglo pasado hubo sin embargo un incipiente interés que produjo varias tesis académicas, comenzando por la pionera tesis de José Maceda en 1963, quien iniciaría uno de los pensamientos musicológicos y etnomusicológicos más sólidos de Asia⁷⁶. A raíz de

pañal con el cual realizan el sacrificio de la víctima; en los brazos preciosos brazaletes de *sagai-sagai* y *pamóans*, y en los pies aros y cascabeles que han de sonar al compás de la danza que en tales ceremonias es de rúbrica. Colocadas las sacerdotisas alrededor del altar donde se halla la víctima que se ha de sacrificar, comienzan sus bailes al son del *culinlangan*, tocando algunas de ellas el *gumbao* y el *agun*; se contonean alrededor del altar; tiemblan y eructan cantando el ‘miminsad’, hasta caer al suelo como azogadas epilépticas, sin sentido”, *Historia de Mindanao y Joló por el P. Francisco Combes de la Compañía de Jesús, obra publicada en Madrid en 1667, y que ahora, con la colaboración del P. Pablo Pastells, de la misma Compañía, saca nuevamente a luz W. E. Retana, Madrid, Minuesa de los Ríos, 1897, p. 658.*

⁷⁵ “The Spanish period is often dismissed today as ‘the colonial period’”. In fact is more than that. During this period, civil culture, in this case the Western, finally plunged deep roots in the lowland, coastal settlements of Luzon and Visayas. The Spanish period thus plays a role in Filipino culture far different from that of the Dutch period in Java or the French period in Vietnam. In the latter two, pre-Western civil cultures were already large, ancient trees at Western contact in the sixteenth century [...] Questions can be raised about how urban pre-1571 Manila and Tondo were, but not about Intramuros de Manila [...] Under Spain, an all-inclusive moral system, Catholic Christianity, spread. This was accompanied by an abstract, speculative system of thought, Scholasticism that was transmitted via an exact script, stored in libraries, and taught by professional thinkers. Starting in the nineteenth century, a skeptical Rationalism deriving from the Enlightenment gained ground”, según Fernando Zialcita: *Authentic Though not Exotic. Essays on Filipino Identity*, Quezon City, Ateneo de Manila, 2005, p. 168.

⁷⁶ J. Maceda: *The Music of the Magindanao in the Philippines*, Los Ángeles, University of California, Ph.D. Dissertation, 1963. Siguen en orden cronológico Usopay Hamdag Cadar: *The Maranao*

esta obra, se produjo la introducción del *kulintang* en la enseñanza reglada de algunas universidades norteamericanas. La historia comenzó como sigue:

In the year 1966, Dr. Robert A. Garfias conducted an ethnomusicological expedition to film in situ a broad range of traditional music and dance in the Philippines. The films and recordings he made will forever stand as a priceless and increasingly valuable body of documentary on the subject. Upon his return to Seattle he proposed to the University of Washington that Maranao kolintang be made a part of its offerings in music. Thus in autumn of 1968 I found myself pioneering the teaching of Maranao gong music at the University's Department of Ethnomusicology, School of Music. Historically this marks the formal coming of Maranao kolintang music to America, merely two years after that fateful expedition. Since then, a span of some 27 years, the legacy of Dr. Garfias' work has been gradually finding its way in many likely, and a few unlikely, places in North America⁷⁷.

Tras la tesis de Maceda en la Universidad de California, la Universidad de Washington contrató al maranao Usopay Hamdag Cadar para enseñar *kulintang* en 1968. Durante tres años se mantuvo la enseñanza hasta que Cadar regresó a Filipinas para realizar trabajos de campo. En 1976 gracias a una beca el maguindanao Danongan Sibay Kalanduyan enseñó en Washington durante seis años la tradición maguindanao de *kulintang*. Varios fueron los estudiantes que gracias a este programa comenzaron a aprender y estudiar el instrumento y la orquesta de *kulintang*, causando absoluta admiración en la población mora cuando iban a Filipinas a realizar trabajos de campo⁷⁸. La sensación por lo tanto era que la música de los musulmanes filipinos era un patrimonio que se había preservado gracias a la tradición, y debía salvaguardarse como bien propio frente a lo externo. Un norteamericano tocando *kulintang* (recordemos, un instrumento tradicionalmente femenino) en una sociedad endogámica como la maranao, no podía sino causar perplejidad:

Kulintang Music: An Analysis of the Instruments, Musical Organization, Etymologies and Historical Documents, Seattle, University of Washington, M. A. Thesis, 1971; Steven Walter Otto: *The Maranao Kakolintang. An Approach to the Repertoire*, Ann Arbor, University of Michigan, Ph.D. Dissertation, 1976; Karen Posner: *The Magindanaon Kulintang*, Seattle, University of Washington, M. A. Thesis, 1980; Scott Scholz: *The Supportive Role of the Agung in the Maguindanaon Kulintang Ensemble*, Seattle, University of Washington, M. A. Thesis, 1981; Yoshitaka Terada: *The Role of the Gandingan in the Magindanaon Kulintang Ensemble*, Seattle, University of Washington, M. A. Thesis, 1983; Danongan Sibay Kalanduyan: *The Performance of Maguindanaon Kulintang Music of the Southern Philippines*, Seattle, University of Washington, M. A. Thesis, 1984.

⁷⁷ Usopay Hamdag Cadar: "The Maranao Kolintang Music and Its Journey in America", *Asian Music*, vol. 27, n° 2, 1996, p. 131.

⁷⁸ "They remained disbelieving until summer 1972 when Steven W. Otto, one of my former students, played kolintang with the Maranao during his fieldwork in the Philippines. I won the argument", *ibid.*, p. 134.

Leaning to the Islamic tradition of modesty, Maranao women will usually refuse to teach men to play the kulintang. Even when they are the closest of relatives, there is every possibility that some difficulty will be encountered as exemplified by the experience of the writer when learning to play the kulintang from his mother and sisters. His mentors would seemingly approve of his inadequate attempts, or they would over-simplify the pieces so that lessons could be completed quickly. Perhaps they felt uncomfortable holding a man's hands or even sitting close to a man; or perhaps they just felt the kulintang was not befitting a male member of their family. This makes it extremely difficult for a man, especially a foreigner, to find a woman teacher. Of course the alternative for him is to find a man who is able to play the instrument; he takes, however, the risk of internalizing a false impression of the involved emotionalism, aesthetics, and in particular, the temporal aspect of the music, as men tend to play faster than women⁷⁹.

Aquí tenemos uno de los primeros procesos de transformación modernos en el uso social del instrumento: la deconstrucción del género asociado a su práctica, desde mujeres tradicionales a hombres occidentales. Un problema fundamental en la internacionalización del *kulintang* es por lo tanto la dificultad de superar el sistema de enseñanza tradicional, en el cual la transmisión se produce oralmente de madres a hijas. Los hijos varones, o cualquier varón que quiera aprender a tocar el instrumento de forma profunda, deberá comenzar primero con los instrumentos asignados a los hombres dentro de la orquesta de *kulintang*⁸⁰. La enseñanza tradicional podía realizarse de diferentes formas: bien repitiendo el golpeo del maestro, a través de la memorización de los ritmos, o bien con las manos guiadas por el maestro, con el consiguiente roce entre ambos⁸¹. En una sociedad tradicional e islámica, donde las mujeres son las que preservan la tradición, y sin un sistema de notación musical, la transmisión del saber difícilmente puede superar las barreras de la comunidad.

El viaje americano de Cadar y Kalanduyan presumía una transformación hacia la modernidad de la música mora, y una expansión de las formas de enseñanza, como así fue. Por primera vez había en Occidente maestros de las músicas tradicionales maranao y maguindanao respectivamente; ambos además con una formación académica etnomusicológica. Varios sistemas

⁷⁹ U. H. Cadar: "The Role of Kulintang Music...", pp. 239-240.

⁸⁰ Como demuestra la biografía de Danongan Sibay Kalanduyan.

⁸¹ "There are three traditional ways of learning how to play these instruments. First, the teacher can play some pattern which the student repeats afterwards. Second, the student may memorize a pattern of mnemonics called *kamlala* which he then articulates on the instrument while he sings the pattern. Third, the teacher may hold and guide the hands of the student and thereby impart the correct physical coordination", U. H. Cadar: "The Role of Kulintang Music...", p. 239.



Ilustración 5: Mindanao Kulintang Ensemble, fundado en 1994
(De izquierda a derecha: Daniel Giray, Yoshitaka Terada, Scott Scholz, Danongan Sibay Kalanduyan y Usopay Hamdag Cadar)

de notación musical se fueron desarrollando⁸² y un nutrido público de filipinos norteamericanos podía revivir el instrumento como genuinamente auténtico. Y aquí radica otro de los problemas a los que se enfrentó el *kulintang* en su desafío global: un instrumento tradicional moro debía convertirse en símbolo de la autenticidad filipina, autenticidad entendida naturalmente en términos nacionalistas, indigenistas y prehispánicos.

Al filipino norteamericano, naturalizado en el *American Way of Life*, carente ya de por sí de una formación cultural propia, se le forzaba a sentir la música de *kulintang* como la música de sus ancestros, la verdadera música filipina, frente a una música “impuesta” por el colonialismo. Así, en aras de la liberación de la mentalidad colonial, al filipino que hablaba inglés y vivía en el país que le había colonizado, se le hacía ver en el indigenismo su

⁸² Para una historiografía de los diferentes sistemas de notación véase Isaac Donoso: “Historiography of the Moro *Kulintang*”, *Trans. Revista de Etnomusicología*, vol. 12, 2008, <http://www.sibe-trans.com/trans/articulo/102/historiography-of-the-moro-kulintang>.

razón de ser; desde la postmodernidad a la protohistoria, dejando al margen tres siglos de historia que habían construido la conciencia civil filipina. La respuesta aséptica del filipino norteamericano era esperable⁸³.

Se trata por lo tanto de una recreación artificial de una forma de entender el nacionalismo filipino, ajena a la labor ejemplar realizada por maestros y etnomusicólogos del *kulintang* que enseñaron y enseñan en Occidente. Precisamente fueron ellos los que denunciaron, de forma absolutamente directa, la manipulación que se hacía de la tradición vernácula:

A renowned artist, Behn Cervantes, coined a phrase for this rather fraudulent, or shall I say 'fakeluristic,' phenomenon: "Hiding behind the shield of ethnic arts." That is to say, artists who, for lack of original creativity, put out half-baked half-cooked products masquerading as authentically ethnic materials. It does more harm than good to all entities concerned⁸⁴.

La idea en todo caso era y es reconstruir una identidad musical filipina amplia, hegeliana en el devenir de la historia, y que integre al mismo tiempo el conjunto de la diversidad archipelágica del país⁸⁵. Musicológicamente José Maceda desarrolló a lo largo de su vida una dilatada actividad con el fin de confeccionar cimientos teóricos sobre los que levantar un modelo de música filipina global⁸⁶. De este modo el *kulintang* comenzó igualmente a ser estudiado en la Universidad de Filipinas, verdadero laboratorio para nuevos intérpretes para el desarrollo de un sistema de notación,

⁸³ "I feel that transmitting the knowledge I possess is important for Filipino-Americans everywhere, not only to preserve what may be the only authentic Filipino musical form, but also to encourage Filipino-Americans to maintain their cultural heritage. To the majority of Filipinos, this music is foreign to them. Three hundred and fifty years of Spanish colonization influenced so much of the Philippines that this ancient music practiced by the tribes in the south is not recognizable to them". Palabras de Danongan Sibay Kalanduyan aparecidas en la web oficial de *National Endowment for the Arts*: <http://arts.gov/honors/heritage/fellows/danongan-kalanduyan> (última consulta: 20-1-2014).

⁸⁴ U. H. Cadar: "The Maranao Kolintang Music...", p. 146. El autor hace en este artículo una denuncia explícita con nombres de personas y entidades que desde su perspectiva han pervertido la tradición en aras de ofrecer productos étnicos de consumo.

⁸⁵ Cf. Ramón Santos: "Nationalism and Indiginization in Philippine Contemporary Music: An Acculturated Response to Westernization", *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Lingüística*, "Civilización filipina y relaciones culturales hispano-asiáticas", Isaac Donoso (ed.), Humacao, Universidad de Puerto Rico, vol. 19, 2013, pp. 124-132.

⁸⁶ Obras destacadas de Maceda en este sentido son: "Means of Preservation and Diffusion of Traditional Music: The Philippine Situation", *Asian Music*, vol. 2, n° 1, 1971, pp. 14-17; "A Search for an Old and a New Music in Southeast Asia", *Acta Musicologica*, vol. 51, n° 1, 1979, pp. 160-168; "In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia", *Acta Musicologica*, vol. 62, n°s 2-3, 1990, pp. 192-223. En torno a la labor de Maceda véanse Michael Tenzer: "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast", *Ethnomusicology*, vol. 47, n° 1, 2003, pp. 93-120; Ramón Santos: "José Montserrat Maceda: Rebellion, Non-Conformity and Alternatives", *Tunugan. Four Essays on Filipino Music*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 2005, pp. 125-178.

y para la preservación de instrumentos musicales a través de su museo etnomusicológico⁸⁷.

Pero el gran reto no estaba en las aulas, sino en la forma de adoptar y transmitir una música tradicional en un marco cultural amplio, en poner en valor un patrimonio cultural para el mundo actual, sin desvirtuarlo⁸⁸. Y en esta coyuntura un papel fundamental lo ha jugado *Bayanihan*, la compañía nacional de danza filipina. *Bayanihan* supo amalgamar en una misma función la riqueza de la diversidad filipina, no solo de la danza, sino también de la música. Las giras mundiales de la compañía dieron a conocer, entre otros instrumentos, el *kulintang*⁸⁹. Más allá de la autenticidad o no del repertorio⁹⁰, la idea de Filipinas reflejada por *Bayanihan* ha sido mucho más aceptada que las reconstrucciones “étnicas” realizadas en Estados Unidos, principalmente por filipinos norteamericanos, que por los propios musulmanes filipinos⁹¹. Lo cierto es que junto a la rondalla y las músicas hispanizadas de los grupos cristianos filipinos, el *kulintang*, en su empleo por *Bayanihan* (independientemente de su ortodoxia con la tradición), ha venido a constituirse en un símbolo de las raíces orientales, asiáticas e islámicas de la nación filipina.

Podemos ver en el *kulintang* un buen ejemplo de las transformaciones sociales que están teniendo lugar en la comunidad filipina, una de las

⁸⁷ Cf. Corazon C. Dioquino: “Musicology in the Philippines”, *Acta Musicologica*, vol. 54, nos 1-2, 1982, pp. 124-147; Marialita Tamanio-Yraola: “University of Philippines Centre for Ethnomusicology”, *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*, Anthony Seeger & Shubha Chaudhuri (eds.), Calcuta, Seagull Books, 2004, pp. 213-224; Ramón Santos: “The UP Conservatory of Music: Nesting Ideologies of Nationalism in a Filipino Music”, *Tunugan. Four Essays on Filipino Music*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 2005, pp. 179-194.

⁸⁸ “From this set of experiences, it may be difficult to argue against the idea that the proper or ideal setting for teaching kolintang/kulintang is the university, preferably to students learning the science of ethnomusicology. This does not necessarily preclude the teaching of the music outside this setting. As intimated earlier, Mr. Kalanduyan and I can name a number of students who became exemplary in learning the music. So far we have found a few. There must be more out there”, U. H. Cadar: “The Maranao Kolintang Music...”, p. 146.

⁸⁹ “A third traditional ensemble gaining more participants in recent years is kulintang, gong-chime ensembles from the southern and Muslim part of the Philippines which have received ethnomusicological attention. The music is technically virtuosic and has a codified system of improvisation. Although kulintang instruments became familiar to overseas Filipinos through the early tours of the Bayanihan Dance Troupe in the 1960s, the lack of available instruments and knowledgeable teachers in the U.S. limited its development”, según Ricardo D. Trimillos: “Music and Ethnic Identity: Strategies among Overseas Filipino”, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 18, 1986, p. 11.

⁹⁰ Cf. Usopay Hamdag Cadar: “The Bayanihan: How Authentic is its Repertoire?”, *Solidarity*, vol. 5, n° 12, 1970, pp. 45-51.

⁹¹ Sobre la reconstrucción musical de la identidad filipina desde Filipinas, véase Christi-Anne Castro: *Musical Renderings of the Philippine Nation*, Nueva York, Oxford University Press, 2011. Sobre la reconstrucción musical de la identidad filipina desde Estados Unidos, véase Theodore S. Gonzálves: *The Day the Dancers Stayed: Performing in the Filipino/American Diaspora*, Filadelfia, Temple University Press, 2009. Las conclusiones sobre el logro de ambos proyectos son prácticamente opuestas.

sociedades más dispersas del planeta, con una diáspora de unos diez millones de personas residiendo fuera del archipiélago, pero al mismo tiempo con una sociedad que no ha culminado satisfactoriamente su proceso de construcción nacional e identidad. La sociología del *kulintang* nos ofrece una fascinante historia musical en un país, Filipinas, en el que musicalmente se fue imponiendo una tradición de raíz externa: el lenguaje musical occidental por medio de la música hispánica. La resistencia y existencia de una música vernácula a la transformación colonial está hoy enfrentándose no solo a las innovaciones de un mundo global y la internacionalización del instrumento, sino también a la fragilidad de la identidad nacional filipina, que busca en lo prehispánico un subterfugio para evitar afrontar la aculturación consumada que representa la cultura filipina⁹². Escindido entre tradición y modernidad, entre indigenismo y nacionalismo, de igual modo que el conjunto del país, el *kulintang* lleva afrontando, como Filipinas, un largo camino para encontrar, no su lugar en el mundo, sino la aceptación de sí mismo y su propia autenticidad.

Recibido: 18.01.2015

Aceptado: 25.05.2015

⁹² Véase Isaac Donoso (ed.): *More Hispanic than We Admit. Insights into Philippine Cultural History*, Quezon City, Vibal Foundation, 2008.