

## Estereotipificación y otredad en la música tradicional irlandesa: Una perspectiva diacrónica<sup>1</sup>

Rubén Jarazo Álvarez

(I. U. de Estudios Irlandeses 'Amergin', Universidade da Coruña)

### Resumen

La música es una de las más antiguas formas de comunicación humana que se encuentran en todas las culturas en todo momento, es en muchos aspectos, el aspecto más global de la "aldea global". La música tiene muchas facetas y muchos usos, pero en general se reconoce que su atractivo principal es emocional. Como himno, el himno nacional, canción de amor, o una canción de protesta política, la música puede provocar sentimientos de religiosidad, romance o rebelión. A pesar de esta ubicuidad de la comunicación, crítica e investigadores han tardado en dedicar la atención necesaria a este fenómeno. Existen muchas motivaciones de carácter culturales, institucionales y financieras que han impedido el avance en el ámbito de la música como objeto de análisis en el área de las Letras. Es por ello que no será hasta 1970 que el estudio de la música tradicional y popular se materialice con coherencia real y legitimidad en el ámbito de la investigación académica.

Por otra parte, al menos desde la década de 1950, ha sido evidente que la música juega un papel central en el proceso de construcción de la identidad de los seres humanos. Este proceso incluye no sólo elementos de la identidad personal, sino también aspectos importantes de nacionalidad, cultura, etnia o de identidad de género. El propósito de este taller es presentar una perspectiva breve de algunas de las investigaciones que han sostenido nuestro creciente conocimiento y comprensión del papel de la música en el proceso de formación de la identidad, especialmente en el marco conocido como las regiones célticas.

En lo que se refiere al folclore irlandés, la música y la danza han sufrido modificaciones sustanciales durante el pasado siglo XX. Del ámbito doméstico al público, desde la casa hasta el Pub, diversos cambios sustanciales se han producido. Asimismo, los avances técnicos, tales como técnicas de grabación y la introducción de la radio también serán cruciales para comprender los cambios tan dramáticos que experimentarán tanto la música tradicional irlandesa como el baile en el siglo XX. Otros acontecimientos históricos y sus consecuencias en el folclore, o la política del Estado Irlandés hacia la música y la danza tradicionales, se tratarán en la siguiente presentación.

Examinaremos a su vez los actuales patrones de producción y consumo de la música irlandesa, el surgimiento de la internacionalización de la industria musical tradicional, o el papel de la industria cinematográfica como vehículo de expresión musical en películas. Todo ellos fenómenos patentes en una sociedad globalizada que difunde su cultura popular a través de formato cada vez más innovadores.

Esta sesión irá acompañada de sesiones de música tradicional irlandesa grabadas, ejemplos de *stepdance* y un breve documental sobre la evolución de la danza irlandesa y el canto.

La música es una de las más antiguas formas de comunicación humana que se encuentran en todas las culturas en todo momento. Es, en muchos aspectos, la característica más común de la aldea global. La música tiene muchas facetas y muchos usos, pero en general se reconoce que su atractivo principal es el emocional. Como himno, himno nacional,

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido posible gracias a los proyectos de investigación "Música y literatura irlandesa y su correlato en la cultura gallega" (PGIDIT07PXIB159223PR), y el Programa Ángeles Alvariño 2009 (Programa de Recursos Humanos) de la Xunta de Galicia. Expresamos así nuestro agradecimiento formal.

canción de amor o canción de protesta política, la música puede promover sentimientos de religiosidad, romance o rebelión. A pesar de esta ubicuidad de la comunicación, crítica e investigadores han tardado en dedicar atención necesaria a este fenómeno. Existen muchas motivaciones de carácter culturales, institucionales y financieras que han impedido el avance en el ámbito de la música como objeto de análisis en el área de las letras. Es por ello que no será hasta la década de los setenta, que el estudio de la música tradicional y popular se materialice con coherencia real y legitimidad en el ámbito de la investigación académica.

Por otra parte, al menos durante la década de 1950, se evidencia que la música juega un papel central en el proceso de construcción de la identidad de los seres humanos. Este proceso incluye no sólo elementos de identidad personal, sino también aspectos importantes de nacionalidad, cultura, etnia o de identidad de género. El propósito de este artículo es presentar una perspectiva breve de algunas de las investigaciones que han sostenido nuestro creciente conocimiento y comprensión del papel de la música en el proceso de formación de la identidad, especialmente en el marco conocido de la región o comunidad céltica.

En lo que se refiere al folclore irlandés, la música y la danza han sufrido modificaciones sustanciales durante el pasado siglo XX. Del ámbito doméstico al público, desde el ámbito privado hasta el pub, diversos cambios sustanciales se han introducido. Así mismo, los avances técnicos tales como técnicas de grabación, la introducción de la radio, también serán cruciales para comprender los cambios tan dramáticos que experimentarán tanto la música tradicional irlandesa, como el baile en el siglo XX. Otros acontecimientos históricos y sus consecuencias en el folclore o la política del estado irlandés, en cuanto a música y danza tradicional, se tratarán también en las siguientes páginas. Examinaremos, a su vez, los actuales patrones de producción y consumo de la música irlandesa, o el surgimiento de la internacionalización de la música tradicional. Todos ellos, fenómenos patentes en una sociedad globalizada que difunde su cultura popular a través de formatos cada vez más innovadores. No obstante, ¿cómo podemos definir el término música tradicional? Dentro del cajón de sastre que supone la etiqueta música tradicional, una de las características fundamentales es la oralidad, o la transmisión oral. Como Michael O'Sullivan ha puesto de manifiesto: "Traditional music has to come out of an actual meeting of bodies in space, you know, people communicating, and I think it always has that immediacy and root and warmth as a result" (O'Connor 2001: 5).

En sí, Irlanda es una de las regiones únicas en el hemisferio occidental que todavía mantiene un sistema de transmisión oral en el ámbito de la música. Otra característica de la música tradicional es el anonimato de sus composiciones. En ocasiones, el término tradicional

ha sido y puede ser intercambiado por el término *folk*. Si vamos un paso más allá, ¿qué puede ser considerado música tradicional irlandesa? Bien, estas composiciones se sustentan a través de una melodía que, en su origen destaca por su sencillez. De este modo, otra de las características de la música tradicional irlandesa es el grado de variación y ornamentación que se produce sobre esta melodía original durante la interpretación de la pieza musical. Por tanto, eso nos lleva a otra característica de la música tradicional irlandesa: la ejecución de la pieza musical depende casi y exclusivamente de la creatividad, imaginación y habilidad de cada músico.

Otra característica común en el fenómeno de la música tradicional irlandesa, es la casi inexistencia del concepto de músico tradicional profesional en sí, que reproduce sus composiciones en un concierto, dado que para la tradición irlandesa no existe un público o audiencia tal como se entiende en el sentido moderno de la palabra. Pero la música tradicional irlandesa, y su experiencia durante el siglo XX, cambiarán completamente el rumbo de su naturaleza. La influencia de los medios de comunicación y la tecnología en Irlanda y su música hará despegar en muy diversas direcciones a las composiciones musicales, tanto en el ámbito del rock, del pop, del electro folk, del blues, etcétera. Pero para poder llegar hasta el siglo XX, tenemos que retrotraernos en la cultura irlandesa un par de siglos. La música tradicional en Irlanda suponía un bagaje cultural intangible, especialmente importante para aquellos emigrantes que abandonaban su país en búsqueda de mejor fortuna. Eso explica el hecho de que sentirse irlandés tanto dentro como fuera de Irlanda, forma parte central de la experiencia de la identidad irlandesa. Así el sociólogo Liam Ryan escribió: “Emigration is a mirror in which the Irish nation can see its true face” (O'Connor 2001: 8). Como observamos, la música y la emigración irlandesa están íntimamente ligadas en varios niveles de análisis. La música para estos emigrantes inevitablemente cambia durante el proceso del viaje, en ocasiones hasta llegar a transformarse en una nueva pieza irreconocible, y en otras ocasiones evolucionando a causa del paso natural del tiempo y de la nueva localización geográfica.

No obstante, este transvase musical y cultural entre comunidades y culturas no será especialmente lineal. En otras palabras, en un único sentido. Un ejemplo de transmisión y acomodación de la música tradicional irlandesa a otra comunidad, es el que proporcionan Maurice O'Sullivan en su obra “Twenty years agowing”. Para O'Sullivan una tradición como el “American Wake”, esencial para las comunidades irlandesas desplazadas en Estados Unidos alrededor de la mitad del siglo XIX, constituía un evento central entre amigos, familiares y vecinos, emigrados y emigrantes en Estados Unidos. Despedidas que incluían baile, música, bebida y canto. Normalmente estos *wakes* duraban casi toda la noche, y eran

parte esencial en la expresión de las emociones y la pena de los miembros de la comunidad irlandesa por la pérdida de aquellos que emigraban. O'Sullivan, así, relata un *American Wake* celebrado en honor o despedida de su hermana Muiris Ó Súilleabháin y otra jovencita que emigraban desde las islas Blasket hasta Springfield, Massachusetts, en los años veinte:

Young and old were gathered in the house, and through music and songs, dancing and mirth, were flying in the air, there was a mournful look on all within. No wonder, for they were all children of the one mother, the people of the Island, no more than twenty yards between any two houses, the boys and girls every moonlight night dancing on the sand-hills or sitting together and listening to the sound of the waves from Shingle Strand, and when the moon would wane talking and conversing in the house of old Nell. (O'Connor 2001: 43)

Así, algunas reflexiones previas hasta el momento, podrían dar lugar a cuestiones como cuál es la función de la música dentro de la comunidad, qué papel desarrollan sus individuos en esta tradición, las implicaciones de la comunidad en la creación de un estándar musical, el contexto en el que estas *performances* se producen y su significado, o la red de significados que estas composiciones musicales producen en tales contextos tan específicos.

Volviendo a la historia de la música tradicional irlandesa, existe una complicación que nos impide retraernos en el tiempo más allá del siglo XVII. Esto se produce dado que la naturaleza específicamente y casi exclusivamente oral de la tradición musical irlandesa, contrasta con la falta de notación musical. Es por tanto a partir del siglo XVII, siglo en el que destaca la documentación y notación de la música irlandesa, cuando podemos empezar a estudiar y analizar su fenomenología. No obstante, y a pesar de no tener pruebas escritas, intuimos, al igual que la mayor parte de los académicos de esta área, que la música tradicional irlandesa anterior al siglo XVII tenía características propias extremadamente marcadas. Esto era favorecido por la posición geográfica de los irlandeses en el extremo más occidental de la antigua Europa, hecho que habría beneficiado a los irlandeses frente a las invasiones del Imperio Romano y la cristianización, con sus efectos hacia la música autóctona.

Esta música en la actualidad, se compone de un repertorio nacional enraizado en la música popular del siglo XVI y XVII. Consiste en una música preponderantemente instrumental, que sirve especialmente para el baile. Asimismo parte de este repertorio también incluye canciones en gaélico irlandés y en inglés, e incluso piezas que han sobrevivido al paso del tiempo de la tradición artística de las antiguas ordenes aristocráticas gaélicas. Desafortunadamente, esta tradición artística no sobrevivió más allá del siglo XVIII a pesar de que en la actualidad, la comunidad irlandesa trata de recomponer parte de esta tradición y de divulgarla. Otra característica de esta música es el sonido irlandés. A pesar de la influencia

Europea en la comunidad irlandesa, la música tradicional irlandesa no se basa en las escalas utilizadas en Europa y en el mundo occidental durante los dos últimos siglos: esto es, la escala occidental: do, re, mi, fa, sol, la, si y do.

La música irlandesa, por otra banda, es específicamente modal. En los sistemas modales es posible la existencia de siete escalas diferentes y la música irlandesa utiliza cuatro de éstas. El sonido irlandés es especialmente monofónico. En otras palabras, de sonido simple y depende de la decoración u ornamentación de este sonido a través de la línea melódica. Su estructura, asimismo, difiere de la occidental, en la que existe un tema, una variación y una resolución. Por el contrario, la música irlandesa depende de un fenómeno conocido como circularidad, que implica una repetición de esa línea melódica y su ornamentación. La ornamentación ofrece tres posibilidades: decorar la melodía a través de la suma de triplete o notas de gracia, cambiar el orden de la melodía ligeramente sin entorpecer en su forma básica, o realizar leves variaciones en el ritmo y métrica de la pieza. Existe, como prueba de ello, un vocabulario amplio y específico, que los músicos irlandeses utilizan para describir estos efectos: *craning*, *rolling*, *double stopping*, etcétera. Por tanto, aprender la línea melódica en la música tradicional irlandesa, es sólo el comienzo de aprendizaje para su exposición. Sean O’Riada expresa así en una metáfora lo que él considera la esencia de la música tradicional irlandesa en una comparación con la vida:

This graph or curve seems visually complex but it is fundamentally more realistic than the European graph, since it more truly corresponds with real life. It is, in fact, the graph of real life. Every day the sun rises, every day it sets. Every day possesses the same basic characteristics, follows the same fundamental pattern, while at the same time each day differs from the last in its ornamentation of events. The particular events of each day are, to the basic pattern of days, as the particular ornamentation of each verse of a song. This is the idea that has lain at the root of all Irish traditional art since pre-Christian times. It is represented in the carved stones of the great burial ground at Newgrange, in the curvilinear designs of the Book of Kells, in the old mythological stories, episodic and cyclical in form, in all Gaelic poetry—even in James Joyce's *Ulysses* and *Finnegan's Wake*; and in the sean nós singing which still survives as an art form today. (O’Riada 1982: 3)

Por tanto y si la música tradicional irlandesa depende casi en exclusiva de la variación y la oralidad, esto tendrá efectos muy específicos dentro de la propia comunidad. En la época anterior a los medios de comunicación, o a los sistemas de grabación, la música tradicional irlandesa era un síntoma de identidad local, e incluso en ocasiones, de posición social. Cada región poseía sus propios instrumentos y su modo particular, o estilo de ejecutar cada pieza. No obstante, existen muy pocos músicos en la actualidad en Irlanda que conserven única y exclusivamente sus rasgos autóctonos en su exposición musical.

Inevitablemente, a la música tradicional irlandesa también viene ligado el canto. Existen dos divisiones obvias en cuanto al canto irlandés: las canciones en gaélico irlandés y las canciones en inglés. Evidentemente, el estilo más antiguo es el perteneciente a las canciones documentadas en el gaélico irlandés. Otra diferencia entre ambas divisiones es que las canciones documentadas en lengua inglesa provienen del subgénero de la balada, que es particularmente común a las canciones en lengua inglesa y a las comunidades inglesa y americana. Con la excepción de algunos ejemplos medievales en gaélico irlandés de reminiscencias osiánicas en la tradición actual, no existen apenas baladas documentadas en gaélico irlandés a día de hoy. Evidentemente, las composiciones documentadas en lengua inglesa, constituyen una prueba fehaciente del proceso de colonización británico en Irlanda. Proceso que va de la mano con la sustitución del gaélico-irlandés por el inglés en la vida ordinaria de los habitantes de la isla irlandesa. De acuerdo con Breandán Breathnach y su Irish Traditional Music Archive (<http://www.itma.ie/>), muy pocas canciones en gaélico-irlandés hicieron un salto o transición con éxito a la comunidad inglesa, por lo cual uno debe deducir la existencia de una regla no pactada en la que las canciones tradicionales no se transfieren de una lengua o una comunidad a otra con facilidad.

En este contexto de oralidad, repetición y ornamentación, la música irlandesa se produce tanto en la esfera pública como en la privada. En el ámbito de la música irlandesa en la esfera pública, el pub es esencial. Una sesión constituye un evento público con música tradicional irlandesa y canto en un pub. Las reglas son en este sentido bastante sencillas, las sesiones no son eventos o acontecimientos para aprender a tocar un instrumento. Formar parte de estas sesiones no es generalmente una buena idea, salvo que el músico tenga realmente una competencia avanzada en un instrumento dado. Generalmente, en estas sesiones existe la figura de un líder o miembro más antiguo del grupo, que marca una pauta dentro de la sesión, para que el resto de los miembros la sigan. No obstante, la figura del líder es una figura muy ambigua, dado que en la práctica cada miembro de estas sesiones suele participar como líder en alguna ocasión, dada la naturaleza dinámica de las relaciones humanas. Como ya hemos adelantado previamente, no existe en la tradición musical irlandesa el concepto de audiencia, por tanto, el objetivo de las sesiones no es la de proveer de música en un ambiente público a una audiencia dada, a pesar de que en ocasiones en un pub, los clientes también puedan disfrutar de estas sesiones. Los músicos, por tanto, tocan para sí mismos y si algún cliente pide en particular una canción o una melodía a algunos de los músicos, puede hasta ser considerado como una falta de educación. Las sesiones, por tanto, son una experiencia común más que una *performance* que pueda ser comprada o vendida. Las sesiones forman un aspecto

esencial de la música tradicional irlandesa. De hecho, en algunas esferas se consideran las sesiones como el ámbito en el que la música irlandesa es continuamente reformulada e innovada.

También debemos distinguir el fenómeno de la música instrumental. La mayor parte de la música irlandesa tradicional instrumental tocada en la actualidad es música de baile. No obstante, a día de hoy ésta se reproduce más para ser escuchada que para ser bailada. De esta tradición proceden las melodías de marcha; desafortunadamente las marchas que eran íntimamente ligadas a cada clan fueron prohibidas ya durante el siglo XVII, dada la asociación directa entre la antigua aristocracia gaélica y su propia identidad, que eran ya por aquella época perseguida por los colonos ingleses. Afortunadamente algunas de estas marchas fueron adaptadas tanto como para ser bailadas como para ser cantadas como es el ejemplo “Humours of Ballyloughlin”.

Otro fenómeno es la música tradicional irlandesa traducida para el baile. En este sentido, estas composiciones pueden aproximadamente dividirse en seis, siete u ocho distintas variaciones. Breandán Breathnach, una autoridad en el ámbito de la música tradicional irlandesa, estima que hasta 1985 el repertorio nacional está compuesto por alrededor de unas seis mil piezas individuales. Cada una de estas piezas cuenta con cientos de variaciones para ser bailadas.

El baile en Irlanda ya era una actividad muy popular desde el siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. Existen testimonios de la existencia de bailes grupales en círculo y también en largas líneas durante la época. No obstante, poca más información tenemos al respecto de cómo eran bailados, o cómo sonaba la música durante el siglo XVII. De hecho las dos palabras en irlandés que significan danza, esto es, “danhsa” y “rince”, son ambas préstamos del inglés. Tanto los *jigs* como los *reels* son dos de los bailes más populares que a su vez derivan de las tradiciones italianas y anglosajonas.

De acuerdo con Breandán Breathnach, los *jigs* son los bailes más antiguos que se conservan en Irlanda actualmente. Estos pueden expresarse en tres modos distintos: el *jigs* simple, el *jigs* doble y el *slipjigs*, dependiendo de los distintos arreglos musicales. Los *reels* es de lejos el baile más popular en la música tradicional irlandesa y su origen es escocés. Otros estilos son *hornpipes*, bailes de origen inglés, o los *slides* y las *polkas* específicamente asociadas al condado de Clare, Cork, Limerick y Kerry. Otra muy popular son las *highlands*, asociadas con el condado de Donegal. Estas melodías fueron especialmente adaptadas en Donegal con instrumentos de cuerda como el violín, que procedían de la comunidad escocesa en la que es uno de los bailes nacionales.

Otras instituciones en el ámbito del baile son el *set dancing*, que fue recuperado en la década de los ochenta en el condado de Clare y Kerry. El *step dancing* constituye una de las variaciones más comunes en la comunidad irlandesa, a pesar de que el estilo sureño, o del Munster, es la más común. El *ceili dancing* en el que pueden participar un número ilimitado de parejas que forman un pasillo o el *sean nos dancing* también son muy comunes. De hecho, el *step dancing* actual, evolucionó desde el *sean nos dancing* o estilo antiguo. En este último baile la improvisación juega un elemento principal. La parte superior del cuerpo y los brazos se caracterizan por su extrema relajación, en contraste con la rigidez que la parte superior del cuerpo tiene en el *step dancing* moderno. En cuanto a los pies, estos producen un movimiento que puede denominarse como de percusión seco y bajo, que contrasta con el *step dancing* actual, caracterizado por el baile alto por encima de la altura de la rodilla.

Pero, de nuevo, para llegar al baile tradicional irlandés y su expresión en el siglo XX debemos viajar hasta el siglo XVIII. En el siglo XVIII la figura del maestro o *dancing master* era esencial. En los siglos XVIII y XIX esta tradición del baile era básicamente preservada por la figura de este maestro, que generalmente residía por temporadas de cuatro a ocho semanas en cada parroquia o condado, enseñando a estas comunidades y luego continuaba su camino. Como Michael O'Sullivan ha declarado:

The life of the mainly peasant population was subsistence farming which left plenty of time with nothing to do. This enforced leisure was party filled with music and dancing. The arrival of the itinerant dancing master was eagerly anticipated because it meant a period of more or less continuous dancing and one or two "big nights" with entertainment and drink. (O'Connor 2001: 63-64)

En ocasiones estos maestros competían incluso con otros maestros de otros condados y parroquias para así demostrar su pericia. Por tanto, el baile estaba extremadamente implicado dentro de la vida de las comunidades irlandesas. No obstante, con el baile topó la iglesia. Los miembros del clero consideraban estas reuniones en las que tanto baile como música formaban parte esencial un acto pecaminoso, dado la posible promiscuidad o embriaguez. En especial, aquellos días considerados como de interés particularmente religioso o los días de los patronos, en particular, eran sometidos por la iglesia a una fuerte censura, en contra de las expresiones musicales y especialmente del baile. En palabras del reverendo J. O'Brien: "Dancing is... a thing which leads... to bad thoughts and evil actions... it is dancing that excites the desires of the body... In the dance are seen frenzy and woe, and with dancing thousands go to the black hell" (71).



No obstante existe poca o casi nula evidencia que conecte el baile irlandés con síntomas de la promiscuidad o la maldad exagerada. Todo esto hizo que, con la oposición eclesiástica hasta bien entrada la mitad del siglo XX, la expresión de música y baile combinadas no pudiese producirse en Irlanda en la esfera pública hasta bien entrada la década de los años treinta con el *Public Dance Halls Act* (1935), donde se establecía que aquellos locales en los que el baile estuviese permitido, tuviese que someterse a controles y licencias. Esto hizo que tanto policía como clero controlasen prácticamente todos los espectáculos públicos hasta bien entrada la década de los años cincuenta y sesenta en Irlanda. Esta acta que establecía aquellos locales públicos en los que se podía bailar y los que no, no es más que un reflejo del tiempo de la guerra económica que vivía Irlanda por aquel entonces. Una guerra económica en la que recaudar dinero para el arca publica era esencial. No obstante, estos *halls* no eran lugares naturales para el divertimento o para la música tradicional y por tanto no eran los más adecuados para la transmisión de las artes tradicionales.

Otra expresión moderna del baile tradicional son las *ceili*, espectáculos públicos con banda en la que la música tradicional irlandesa sufrió de algún modo una fuerte y radical transformación, especialmente en el ámbito del baile. Esto motivó que académicos como Sean O’Riada declarase a las *ceili* como una abominación:

The most important principles of traditional music – the whole idea of variation, the whole idea of the personal utterance – are abandoned. Instead everyone takes hold of a tune and belts away at it with as much relation to music as the buzzing of a bluebottle in an upturned jam jar. (O’Connor 2001: 74)

Y así llegamos hasta la década de los años veinte con la invención del gramófono y las técnicas de grabación. En esta época las compañías de discos en Estados Unidos pronto se dieron cuenta del nicho de mercado que había en el ámbito de la música tradicional de sus comunidades inmigrantes. Asimismo, en los años veinte la radio irlandesa comenzó a emitir, restando frescor a la innovación creativa y en la actividad para el baile donde todavía se prefería la música en riguroso directo.

Ya en el ámbito de la identidad, hibridación y la diferencia, la música claramente ha constituido una herramienta para el ámbito de la actividad simbólica y la construcción de las naciones-estado. La promoción más allá de los límites nacionales, a través de la identidad musical, ha permitido en ocasiones otros debates de carácter más bien cultural o incluso en el ámbito político. Un ejemplo es la utilización de la gaita en la comunidad gallega, al igual que en otras comunidades, como elemento diferenciador de esta comunidad frente al resto de la Península Ibérica. A su vez la identificación nacional o étnica también va acompañada de un

fenómeno denominado resistencia. En otras palabras, los individuos de una comunidad dada se identifican a sí mismos a través del sistema de oposición, resistencia o diferenciación. Yo, como individuo al diferenciarme de mi vecino, genero mi propia identidad. Como bien exponen Hall y Jefferson:

Even though they are out of the ordinary experiences, music and dance (and talk about music and dance) do encourage people to feel that they are in touch with an essential part of themselves, their emotions and their "community". It is perhaps for this reason that the "resistance through rituals" discussed by Hall involved the rituals of sub-cultural groups enacted principally through music and behaviour in relation to music. (Hall and Jefferson 1976: 89)

Pues bien, en este sentido el contexto en el que tanto música como baile se producen en una comunidad dada es construido a través de un largo número de individuos y factores externos: los músicos, la audiencia o público y los medios de comunicación que intervienen generando, controlando y negociando lo que en la actualidad se ha convertido en un producto de mercado: la música. Un ejemplo claro de identidad irlandesa y música en la actualidad son el grupo U2; así entre algunas de las declaraciones de sus miembros podemos destacar las siguientes:

The confusion over my identity and the group's identity is part of the reason why I'm digging into Irish folk music and the ballad form. [...]  
I think there's an Irishness to what U2 do; I'm not quite sure what it is. I think it's something to do with the romantic spirit of the words I write, but also of the melodies that Edge makes on the guitar. Now the Rock'n'Roll element that comes through Larry would hardly be Irish, yet the abandonment in the way he plays the kit is intrinsically Irish. [...]  
I think... Irish music reminds us of the humanity that we're losing, of a past that we all share. It's a common past and Irish music is a part of it. (O'Connor 2001: 124)

Otros autores y músicos han sido caso de estudio esencial en el ámbito de la identidad musical irlandesa, como por ejemplo Sean O'Riada, The Clancy Brothers, el rock céltico de los Horslips, Thin Lizzy y su canción "Whiskey in the Jar", Van Morrison, Sinéad O'Connor, el new folk de los Planxty, Liam O'Flynn, The Dubliners, The Pogues o los ya mencionados U2. Todos ellos tienen en común la metodología establecida por Wicke y Ziegenrucker (1990), la cual conceptualiza la música popular como un producto social en un proceso interactivo. En este modelo, la producción y el uso de la música y las actividades relacionadas con ésta, como el baile, pueden ser sistematizados en todas las comunidades culturales. Bajo este sistema, las relaciones interactivas entre músicos, determinan el resultado de lo que conocemos como música popular. La audiencia o público y los distintos estratos sociales también contextualizan este producto final. En la actualidad, el objetivo primordial es

identificar aquellos vectores tanto internacionales, nacionales y locales que influyen y generan una productividad propia en el ámbito de la música tradicional, y más específicamente en el ámbito de cada músico individualmente. Estos vectores tienen, a su vez en cuenta, una variada gama de fuerzas que abarca desde un nivel de análisis macro-histórico hasta un nivel de análisis micro-individual, más común de la mente humana.

En un nivel de macroanálisis, este modelo muestra las interrelaciones de diversos movimientos históricos. La dimensión temporal es representada por pasado y futuro. En el amplio contexto internacional, incluyendo actividades propias de la industria discográfica, o la política económica nacional y la fenomenología cultural de cada lugar. Es esta interacción entre los factores históricos y los internacionales y nacionales, que en el contexto de la comunicación global ha producido, junto con el imperialismo cultural, un proceso de homogeneización en el marco de la tradición musical irlandesa.

Bajo la perspectiva del microanálisis, no obstante, podemos incluir aspectos sociales, normas y convenciones que podríamos considerar como demográficas. Un conjunto de interrelaciones determinadas por la clase, género, religión o etnia de cada persona dentro de estas relaciones individuales también es relevante. Otras circunstancias externas y adyacentes como familia, amigos, figuras de autoridad, vecinos o incluso otros músicos constituyen otros parámetros en esta figura. En el nivel de microanálisis más concreto se desarrollaría lo que denominamos características idiosincráticamente inherentes al sujeto. En otras palabras, cualidades innatas, experiencias previamente vividas, memorias de estas experiencias y la interpretación dinámica de tanto emociones como experiencias, todas ellas contribuirían a la naturaleza única de un individuo, de su modo de apreciar, leer, producir o, incluso, de sentir una determinada pieza musical.

En conclusión, y a pesar de que en el panorama musical actual la norma es minimizar riesgos para maximizar beneficios, todavía existe una industria en el ámbito de la música tradicional irlandesa, que a pesar de estar ya muy apartada de aquella música producida durante los siglos XVIII o XIX, tiene vigencia plena en el mercado internacional. Una vigencia plena que se asocia con el concepto de nacionalidad irlandesa y el de ideología. En este sentido, la música tradicional irlandesa, perteneciente más bien al ámbito de la producción denominada periférica, ha sido o modificada o vendida al exterior de modo que permita conservar aquellos rasgos más identitarios de su ideología nacional.

**Referencias bibliográficas**

- HALL, S. y T. JEFFERSON 1976. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Hutchinson.
- O'CONNOR, N. 2001. *Bringing It All Back Home: The Influence of Irish Music*. Dublín: Merlin.
- O'RIADA, S. 1982. *Our Musical Heritage*. Mountrath, Portlaoise, Irlanda: Dolmen.
- STOKES, M. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence, USA: BERG Ethnic Identities Series.
- WICKE, P. 1990. *Culture, Aesthetic and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.