
LOS DOS VIAJES: MÚSICA, IDENTIDAD Y APRENDIZAJE INTERCULTURAL

ALFONSO CORRAL

Investigador no adscrito

ponchocorral@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-3463-9130>

Recibido: 28-10-2025

Aceptado: 15-11-2025

Publicado: 13-04-2026



RESUMEN

Este artículo analiza la relación entre viaje, aprendizaje musical e identidad a partir de dos experiencias decisivas con la música clásica india. El primer viaje, de carácter local, se sitúa en Valladolid, donde el hallazgo fortuito de una antología de música carnática en la Biblioteca de San Nicolás actuó como detonante de un proceso de descubrimiento estético. El segundo viaje, transcontinental, tuvo lugar en Delhi y supuso una inmersión deliberada en la tradición, gracias al acompañamiento del musicólogo Ignacio Corral Bermejo y bajo la enseñanza del violinista Sharat Chandra Srivastava y su discípulo Sachin Rohilla. Se analizan aspectos fundamentales de la práctica musical india, como la sonoridad de la *tampura*, la lógica progresiva del *alap* y el virtuosismo de intérpretes como L. Subramaniam, así como el contraste metodológico entre los sistemas pedagógicos indio y occidental. El estudio concluye que ambos viajes, uno azaroso y otro planificado, configuran una dialéctica entre descubrimiento y búsqueda consciente, y se inscribe en un marco más amplio de circulación cultural y de transformación identitaria a través de la música.

PALABRAS CLAVE: música carnática, música indostánica, viaje, aprendizaje intercultural, violín, identidad.

ABSTRACT *The two journeys: music, identity, and intercultural learning*

This article examines the relationship between travel, musical learning and identity based on two decisive experiences with Indian classical music. The first journey, local, took place in Valladolid, where a casual discovery of a Carnatic music anthology at the San Nicolás Library initiated a process of aesthetic exploration. The second one, a transcontinental journey to Delhi represented a deliberate immersion in the tradition, supported by the musicologist Ignacio Corral Bermejo and guided by the violinist Sharat Chandra Srivastava and his disciple Sachin Rohilla. The study analyzes essential features of Indian musical practice, such as the drone of the *tampura*, the progressive logic of the *alap*, and the virtuosity of performers like L. Subramaniam, as well as the methodological contrast between Indian and Western pedagogical systems. It concludes that these two journeys—one accidental, the other intentional—form a dialectic between discovery and conscious research, situating the author's experience within broader dynamics of cultural circulation and identity transformation through music.

KEYWORDS: Carnatic music, Hindustani music, travel, intercultural learning, violin, identity.

La trayectoria vital y artística puede entenderse como un proceso de desplazamientos, tanto físicos como simbólicos. En mi caso, ese plano físico se concreta en dos viajes de naturaleza radicalmente distinta: el primero, un recorrido breve dentro de la ciudad de Valladolid, y el segundo, una travesía transcontinental hacia Delhi. Sin embargo, más allá de las distancias medibles, estos desplazamientos poseen un valor simbólico que excede la geografía. El trayecto vallisoletano condensa la experiencia del descubrimiento azaroso: en la cotidianidad de la biblioteca emerge el contacto con la música carnática, que actúa como “viaje interior” hacia un universo sonoro desconocido. Por su parte, el desplazamiento a la India constituye un viaje deliberado hacia la alteridad, un tránsito que no solo implica aprendizaje técnico del violín indostánico, sino también un reacomodo identitario y estético.

Así, el viaje físico opera como catalizador del viaje simbólico: cada desplazamiento territorial activa un proceso paralelo de exploración personal, de resignificación del instrumento y de transformación de la propia concepción de la música. En este sentido, mi biografía musical se configura como una dialéctica constante entre lo cercano y lo lejano, lo posible y lo inalcanzable, lo improvisado y lo planificado, donde cada movimiento en el espacio se traduce en un movimiento interior en el terreno artístico y vital. En mi caso, dos viajes han resultado determinantes para conformar mi relación con la música india: uno breve y aparentemente fortuito, en Valladolid, y otro extenso y deliberado, en Delhi. Ambos configuran una dialéctica entre azar y propósito, entre descubrimiento inicial y búsqueda consciente. El encuentro fortuito con una grabación en la biblioteca remite a lo que Barthes (1980) denominaba el *punctum*: un detalle imprevisto que hiere y moviliza, capaz de inaugurar una relación estética inesperada. Ese azar, más que accidente, actúa como detonante de un itinerario vital y artístico. En contraste, el desplazamiento a la India responde a una voluntad planificada de profundizar en la tradición musical, lo que evidencia lo que Deleuze y Guattari (1987) describen como movimiento rizomático: del encuentro aleatorio brota una búsqueda estructurada, que se despliega en múltiples direcciones sin perder su origen contingente.

La tensión entre azar y propósito se sitúa, por tanto, en el corazón de la experiencia artística. Como sugiere Bourdieu (1993), la trayectoria creadora nunca es exclusivamente resultado de la agencia individual ni de la mera casualidad, sino de la interacción entre disposiciones, contextos y oportunidades imprevistas. En este marco, el descubrimiento inicial de la música carnática y la posterior búsqueda consciente de su aprendizaje en Delhi no constituyen momentos aislados, sino fases complementarias de un mismo proceso de construcción identitaria y estética.

Primer viaje: Valladolid como espacio de iniciación

El primer viaje se circunscribe a la ciudad de Valladolid. Apenas tres kilómetros separaban mi domicilio en el Paseo Zorrilla de la Biblioteca de San Nicolás, una de las bibliotecas municipales creadas en los años ochenta para descentralizar el acceso a la lectura y la cultura en los barrios de la ciudad. Este espacio, concebido como equipamiento de proximidad, ofrecía no solo libros sino también un incipiente fondo audiovisual en casetes y discos compactos, que permitía a los usuarios entrar en contacto con músicas difíciles de encontrar en los circuitos comerciales de la época. Fue precisamente allí donde, de forma azarosa, se produjo el hallazgo de una grabación de música carnática: un descubrimiento fortuito que transformó una visita rutinaria en un punto de inflexión vital y artístico. En ese espacio reducido se produjo un encuentro decisivo con *La Anthology of South Indian Classical Music (Une Anthologie de la Musique Classique de l'Inde du Sud)*, publicada por el sello Ocora – Radio France. Esta antología constituye uno de los compendios más completos y accesibles de la música carnática. Concebida en una caja de cuatro volúmenes bajo la dirección del violinista L. Subramaniam, reúne a intérpretes de gran prestigio como M. S. Subbulakshmi o Semmangudi Srinivasa Iyer, y ofrece una panorámica exhaustiva de las principales formas de este sistema musical: desde invocaciones védicas hasta géneros como el *varnam*¹, el *kriti*², el *padam*³ o el *tillana*⁴. Su importancia radica no solo en la amplitud del repertorio y la variedad de instrumentos incluidos (violín, voz, vina⁵, flauta, percusiones), sino también en la calidad de las notas explicativas, que detallan conceptos fundamentales como *raga* y *tala*⁶. Por ello, esta antología ha sido valorada como un recurso esencial tanto para la escucha como para la aproximación didáctica a la música del sur de la India. Tal como señala Nettl: “el acceso a repertorios culturales ajenos suele darse a través de canales aparentemente menores, como grabaciones o bibliotecas públicas, que actúan como mediadores de la experiencia musical transcultural” (2005: 87).

¹ Composición introductoria en la música carnática que combina elementos melódicos y rítmicos. Se utiliza para mostrar la estructura de un *raga* y ejercitar la técnica vocal o instrumental; suele abrir los recitales.

² Forma compositiva central del repertorio carnático, de carácter devocional. Consta habitualmente de tres secciones — *pallavi*, *anupallavi* y *charanam*— y desarrolla un *raga* dentro de un *tala* determinado.

³ Canción lenta y expresiva de tema amoroso o espiritual, destinada a la danza (*Bharatanatyam*) o al concierto vocal. Destaca por su lirismo y el uso sutil de los *gamakas* (ornamentos).

⁴ Composición final de tempo rápido en los conciertos carnáticos, caracterizada por sílabas rítmicas (*jatis*) y frases melódicas brillantes. Equivale a una pieza de cierre virtuosa.

⁵ Se caracteriza por un cuerpo resonador grande de madera, un largo mástil con trastes y entre siete y nueve cuerdas metálicas. Su técnica interpretativa enfatiza la flexibilidad melódica mediante deslizamientos (*gamakas*), lo que le confiere un papel central en la articulación de los *ragas*.

⁶ Sistema métrico-rítmico que organiza el tiempo en la música india. Consiste en ciclos repetitivos de pulsos (*matras*), marcados mediante gestos y subdivididos en unidades internas.

La música clásica india puede entenderse como un entramado donde confluyen soporte armónico, desarrollo melódico y virtuosismo interpretativo. Cada dimensión contribuye a la construcción del *raga* y a su experiencia estética: los instrumentos de acompañamiento crean la base sonora, la progresión melódica organiza y expresa el contenido emocional, y la ejecución virtuosa del intérprete materializa estas estructuras con precisión técnica y sensibilidad artística. Desde esta perspectiva, resultan especialmente significativos tres elementos fundamentales para mi acercamiento a la música clásica india:

- La sonoridad de la *tampura*: instrumento de cuerda pulsada sin trastes, utilizado en toda la India como acompañamiento armónico. Produce un bordón continuo mediante la vibración de cuatro a seis cuerdas, afinadas en la tónica y la quinta, que establece la base sonora *sruti* sobre la cual se desarrollan los *ragas* o en palabras de Cámara de Landa (2004: 16):

La existencia humana se regula a través de una combinación de sonido y palabra: el *mantra* o fórmula entonada que aparece en todas las religiones de India. La música es *vimuktida*, es decir, fuente de liberación; de ahí la fundamental importancia del *kharaja*: sonido bordón o pedal que constituye la materialización acústica de ese sonido cósmico que todo lo impregna. Ya sea que lo produzcan las cuerdas de la *tampura* o los sonidos generados por un *sruti-box*.

- La lógica progresiva del *alap*, primera sección introductoria de una interpretación en la música clásica india del norte (música indostánica), caracterizada por su desarrollo libre y sin métrica fija. Durante el *alap*, el intérprete establece el *raga* explorando sus notas, ornamentaciones (*gamakas*) y tensiones melódicas, gracias a lo cual se crea un marco expresivo sobre el cual se desarrollará la sección rítmica posterior (*gat*). Su función es presentar la atmósfera y la estructura modal del *raga*, para permitir al oyente percibir la tonalidad y el carácter emocional de la pieza.
- El virtuosismo de L. Subramaniam en la música carnática se manifiesta en una precisión y complejidad técnica comparables a los caprichos de Paganini. Sus frases se repiten en múltiples octavas, hasta cuatro consecutivamente, lo que requiere ascender a posiciones avanzadas del mástil. En la técnica del violín, cada “posición” indica la ubicación de la mano izquierda a lo largo del mástil: la primera posición permite tocar las notas más graves cerca del clavijero, mientras que, al subir a la segunda, tercera y siguientes posiciones, la mano se desplaza hacia el cuerpo del violín, lo que permite acceder a notas más agudas. Cada posición superior reduce la longitud efectiva de la cuerda y aumenta la sensibilidad a pequeños errores

en la digitación y el control del arco. Alcanzar la duodécima posición o incluso más alto — como hace Subramaniam— es una tarea de enorme dificultad, porque requiere precisión absoluta en la presión de los dedos, velocidad de ejecución y estabilidad del arco, todo mientras se mantiene la afinación y la claridad sonora. A esto se suma la ejecución de arpeggios complejos: la sucesión de notas de un acorde ejecutadas secuencialmente, en lugar de simultáneamente, permite percibir cada sonido de manera individual, y así genera la fluidez y movimiento melódico sin perder coherencia armónica. Por ejemplo, un acorde de Do mayor interpretado como arpeggio implicaría que suene Do, Mi y Sol en sucesión, mientras que tocado simultáneamente sería un acorde completo. En la música indostánica y en el virtuosismo de Subramaniam, estos arpeggios producen la sensación de densidad armónica sin necesidad de ejecutar todas las cuerdas al mismo tiempo, combinando claridad, complejidad y riqueza expresiva: un aparente caos ordenado que refleja la riqueza y profundidad expresiva de la música carnática.

Todo esto despertó en mí un interés profundo por un universo musical distinto al occidental. Este hallazgo coincidió con un momento de tensión identitaria: aunque había recibido un violín como reconocimiento académico, mi decisión había sido matricularme en Ingeniería Técnica en Informática, siguiendo el patrón social que coloca la música en un lugar secundario respecto a las disciplinas consideradas “útiles” (Small, 1998). Así que me dediqué a ambas disciplinas: la ingeniería y el violín.

Aprendí el violín de manera autodidacta, improvisando y reproduciendo de oído lo que escuchaba, lo que me acercó intuitivamente a la lógica de los *ragas*. Esa práctica coincide con lo que John Blacking (1973) denomina “aprendizaje enculturado”, es decir, un modo de asimilación musical no mediado por la teoría escrita, sino por la experiencia auditiva y corporal.

Segundo viaje: Delhi como espacio de inmersión

Años más tarde, gracias a la estancia de mi hermano, Ignacio Corral Bermejo, en Delhi, pude emprender un segundo viaje —ahora sí, transcontinental y deliberado— con el objetivo explícito de aprender música clásica india. Ignacio, doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid con una tesis dedicada al proceso creativo de Kavalam Narayana Panikkar y a la tradición de la música *sopanam* de Kerala, no solo me facilitó la reflexión académica sobre los contextos musicales del sur de la India, sino también la posibilidad de residir en su propia casa, lo que hizo de aquella experiencia un aprendizaje profundamente vital además de formativo. Como afirma James Clifford (1997), “el

viaje no es solo movimiento físico, sino también una forma de conocimiento y de transformación identitaria”.

El sistema de aprendizaje de la música clásica india difiere profundamente del occidental, pues se fundamenta casi por completo en la repetición y la memorización. Como explica Neuman, “la enseñanza del *raga* depende de la asimilación auditiva y la reiteración práctica, antes que de la notación escrita” (1980: 27). El método tradicional prevé un avance muy paulatino: durante semanas puede trabajarse una única escala, con el objetivo de interiorizar no solo las alturas, sino también la manera específica de producirlas (Jairazbhoy, 1995). De haber seguido estrictamente este procedimiento, el progreso inicial habría sido mínimo.

Sin embargo, bajo la dirección del gurú Sharat Chandra Srivastava —violinista de la tradición indostánica del Senia Gharana, formado desde los siete años con su abuelo Pt. Joi Srivastava y reconocido tanto por su carrera clásica como por proyectos de fusión (*Mrigya, Strings of the World*)— la enseñanza adoptó un planteamiento más expansivo. El maestro introdujo diversos *ragas*, a razón de uno nuevo cada dos o tres días, explicando sus notas constitutivas, frases características, adornos (*gamakas*) y determinados *alaps*. No obstante, la docencia cotidiana no recaía directamente en él, sino en uno de sus discípulos avanzados, Sachin Rohilla, quien ejercía de mediador pedagógico. Su cercanía a la situación del aprendiz y su capacidad didáctica dotaban a las sesiones de una eficacia particular, aunque bajo la supervisión puntual del propio Srivastava, quien corregía o matizaba los ejercicios según su pertinencia. Este sistema permitía acceder tanto al corpus técnico como al repertorio expresivo de la tradición, y familiarizarse progresivamente con aspectos fundamentales de la interpretación, como el uso de los glissandos⁷, la técnica del arco, las escalas y, de forma destacada, la postura corporal, muy diferente a la occidental. El violín en la tradición india se toca sentado en el suelo, con las piernas cruzadas, apoyando el instrumento en el hombro y situando la voluta del mástil sobre el pie, de manera que queda orientado hacia el suelo. Como señala Neuman, “la postura del intérprete no es un mero soporte físico, sino parte de la gramática gestual que define la musicalidad” (1980: 113). Esta práctica exige una notable flexibilidad: cuando las rodillas no descienden lo suficiente, pueden interferir en el recorrido del arco, con lo que dificultan la ejecución.

El contraste metodológico con la tradición occidental resulta igualmente significativo. En la música clásica india, el aprendizaje se realiza íntegramente de memoria mediante repeticiones

⁷ Técnica de interpretación que consiste en deslizar el dedo a lo largo de la cuerda (o en el teclado/instrumento de viento, según el caso), produciendo una transición continua entre dos alturas sin interrupción de la sonoridad. En la práctica del violín indio, este recurso resulta esencial para articular las inflexiones melódicas (*gamakas*) características de los *ragas*, y cumple una función expresiva central en la definición modal.

constantes. Ello ralentiza el proceso, pero asegura que lo incorporado se grabe de manera duradera no solo en la memoria cognitiva, sino también en la corporal, “en los músculos y tendones, de forma que la técnica se convierte en un hábito encarnado” (Nettl, 1983: 91). En la práctica occidental, por el contrario, el eje de la enseñanza es la partitura. Este enfoque permite un progreso rápido y la posibilidad de interpretar con solvencia en plazos breves a quienes poseen buena lectura musical. No obstante, presenta el riesgo de un aprendizaje superficial: el hecho de “sonar bien” a primera vista puede inducir a pasar a nuevas piezas sin haber consolidado la anterior. De ahí que en los conservatorios se insista en la interpretación de memoria, condición necesaria para profundizar en aspectos como la relajación corporal, la expresividad dinámica o la corrección postural (Bakhle, 2005).

Ambos sistemas presentan ventajas y limitaciones. Mientras el modelo indio prioriza la interiorización profunda y la solidez técnica a largo plazo, el occidental enfatiza la rapidez y la flexibilidad en la lectura. La combinación de ambos métodos, ajustada a las capacidades individuales de cada estudiante, constituye probablemente la solución pedagógica más completa.

Transformaciones y continuidad

El regreso a España supuso un choque cultural y perceptivo: la cotidianidad adquirió nuevas dimensiones tras el contacto con otra tradición. Ese efecto coincide con lo señalado por Geertz: “sumergirse en una cultura distinta produce una mirada reflexiva sobre la propia, relativizando lo que antes parecía absoluto” (1973: 14).

A partir de entonces, consolidé mi formación académica en violín y composición, al tiempo que exploraba múltiples lenguajes musicales —clásico, jazz, flamenco, música celta, electrónica— sin abandonar del todo la huella de la experiencia india. Tal como explica Said (1994: 65), “el encuentro con lo otro no se elimina, sino que permanece como trasfondo, modulando nuestra voz incluso cuando no es explícito”.

Conclusión

Estos dos viajes constituyen, en última instancia, hitos fundacionales de mi identidad musical. El primero reveló la existencia de un universo sonoro fascinante a través de un azaroso encuentro en una biblioteca. El segundo me permitió una inmersión real en su contexto cultural, incorporando prácticas, técnicas y perspectivas que han influido en mi desarrollo artístico.

Así, mi experiencia personal se inscribe en un marco más amplio de circulación cultural y aprendizaje intercultural, donde el viaje, tanto físico como simbólico, opera como motor de transformación musical y vital.

OBRAS CITADAS

- BARTHES, ROLAND (1980). *La chambre claire*. Paris: Gallimard.
- BOURDIEU, PIERRE (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- BLACKING, JOHN (1973). *How Musical is Man?* Seattle, Washington: University of Washington Press.
- BOHLMAN, PHILIP (2002). *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- CÁMARA DE LANDA, E., CORRAL, I., DE LA FUENTE, M., GONZÁLEZ, M., & RODRÍGUEZ, G. (2024). *Sangita y natya Música y artes escénicas de la India*. Universidad de Valladolid, Aula de Música. <<https://bit.ly/4bFRTRw>>
- CLIFFORD, JAMES (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: University Press.
- DELEUZE, GILLES, & GUATTARI, FÉLIX (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- GEERTZ, CLIFFORD (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- NETTL, BRUNO (2005). *The Study of Ethnomusicology*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- SAID, EDWARD (1994). *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage.
- SMALL, CHRISTOPHER (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London, University: Press of New England/Wesleyan University.

ALFONSO CORRAL es Ingeniero Técnico en Informática y violinista con grado profesional y diploma de la Associated Board of the Royal Schools of Music. Su trayectoria artística combina la música clásica occidental con la tradición india, tras una estancia formativa en Delhi bajo la tutela de Sharat Chandra Srivastava. Ha sido becado por la SGAE para la composición de un cuarteto de jazz, seleccionado en los cursos de composición del INJUVE y ganador del festival Break'21 en Liubliana (Eslovenia) con música original.