

OVIDI COBACHO CLOSA (Historiador de Arte e Historia y Ciencia de la Música /
Barcelona)

“LA DIMENSIÓN MUSICAL EN RELIGIONES Y MITOS”

La primera cuestión que quisiera plantear en relación al lema que el presente año centra la temática de este congreso – *Religiones, mitos e ídolos-*, y el hecho de que optara por abordarlo desde una perspectiva que parte de la dimensión musical, es que, a mi entender, dicha relación puede resultar enriquecedora y para nada gratuita a la hora de reflexionar acerca del fenómeno mitológico, religioso o sobre los ídolos.

A pesar de que una gran parte de la musicología de hoy día sigue aún centrada en cuestiones relativas al estudio de las fuentes estrictamente musicales, anclada en el material y el objeto puramente musical, ha empezado a tomar cuerpo, desde ya hace algún tiempo, un nuevo planteamiento musicológico, bajo la etiqueta de la etnomusicología o antropología musical, que incorpora como parte de su estudio las relaciones socio-culturales que operan alrededor de los fenómenos musicales. Un nuevo horizonte para la reflexión que a mi parecer no puede dejar de interesar a la disciplina filosófica, hasta el momento anclada fundamentalmente en cuestiones relativas a la estética musical, pues con ello se nos abre una nueva perspectiva para abordar múltiples manifestaciones culturales en las que el elemento musical ocupa un carácter significativo. De ahí que optara por plantearme la posibilidad de estudiar el tema que nos ocupa partiendo de la cuestión acerca del papel de la música en las religiones y los mitos, intentando dilucidar las relaciones que interactúan entre ambos y en que medida contribuyen a explicar la manifestación social y cultural de los mismos.

No cabe duda alguna de la presencia del elemento musical en la práctica totalidad de manifestaciones religiosas o mitológicas. ¿A qué obedece dicha presencia? ¿Es un elemento puramente accesorio o posee una connotación específica? ¿Posee algún tipo de función simbólica? ¿Guarda en sí alguna relación de poder o de estructuración social? Desentrañar el papel que el fenómeno musical juega en dichas concepciones culturales será un medio que nos permita comprender con mayor riqueza tanto la naturaleza de los mismos productos musicales como los componentes ideacionales y estructurales que los hacen

posible. No se trataría tanto de estudiar los productos musicales surgidos en el seno de religiones o mitos, sino más bien de intentar interpretar las condiciones ideológicas, sociales y culturales que los hacen posibles y necesarios dentro de este marco. Para ello convendría quizás comenzar apuntando algunas consideraciones acerca de la propia naturaleza de lo que entendemos por mito y religión, viendo cómo dentro de éstos se estructura e interactúa el elemento musical. Quisiera matizar, también, que en la presente comunicación voy a moverme básicamente dentro del campo que atañe a los mitos clásicos de tradición occidental y de la religión cristiana, no sin perjuicio de hacer algunas referencias a otras manifestaciones mitológicas o religiosas cuando así lo considere oportuno.

Intentar definir que se entiende por mito en un sentido amplio y familiar no resulta una tarea para nada fácil en su sentido de satisfacción general, pero puestos en el intento de ello sí podríamos destacar algunas características comunes que le son consubstanciales. De entrada se podría afirmar que un denominador común de todo mito sería la propia necesidad humana de explicar lo que no se puede entender de inmediato sobre la base de la experiencia diaria. A ello se añadiría el hecho de que todo relato mitológico carezca de un autor, a lo sumo solamente algunos que lo recogen o se hacen eco de él, guardando su esencia dentro del grupo social que lo relata y lo sustenta. Esto explicaría en gran medida el hecho de que muchos de los relatos mitológicos de la antigüedad clásica mantengan ese carácter impenetrable e indescifrable a los ojos del lector contemporáneo. Pero sería precisamente este carácter simbólico, el hecho de hablar metafóricamente, de ser leído sin poder ser profanado, otra de las características fundamentales del pensamiento mitológico.

Los relatos mitológicos de la antigüedad clásica constituyen un pensamiento simbólico, expresan unas historias misteriosas sin profanar su sentido más profundo, se protegen a sí mismos permitiendo una participación en la medida de la necesidad y la profundidad del pensamiento humano. Su esencia, como vengo diciendo, es propiamente simbólica, entendiendo aquí por símbolo aquello para lo cual no existen reglas ni leyes de decodificación, si no que tan solo es susceptible de poder ser interpretado. Su campo de acción será el ritual, dentro del cual se alberga una concepción cíclica del tiempo y una suspensión de lo espacial, produciéndose con ello una alineación de los mundos divino, humano, animal, vegetal, mineral y demoníaco. En este sentido, Ernst Cassirer apuntará:

“ Cuando el pensamiento científico pretende describir y explicar la realidad tiene que emplear su método general, que es el de la clasificación y

sistematización. La vida es dividida en provincias separadas que se distinguen netamente entre sí; los límites entre el reino vegetal, el animal y el humano, las diferencias entre especies, familias y géneros son fundamentales e imborrables. Pero la mentalidad primitiva los ignora y los rechaza. Su visión de la vida es sintética y no analítica; no se halla dividida en clases y subclases. Es *sentida* como un todo continuo que no admite escisión, ni distinción tajante. Los límites entre las diferentes esferas no son obstáculos insuperables sino fluyentes y oscilantes; no existe diferencia específica entre los diversos reinos de la vida. (...) El rasgo fundamental del mito no es una dirección especial del pensamiento o una dirección especial de la imaginación humana; brota de la emoción y su trasfondo emotivo tiñe sus producciones de su propio color específico.(...) En su concepción de la naturaleza y de la vida todas estas diferencias (las diferencias empíricas de las cosas) se hallan superadas por un sentimiento más fuerte: la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental e indeleble *de la vida* que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares." (1)

Cabe destacar, pero, que el verdadero motivo del mito será precisamente la sociedad, la proyección de la vida social humana a través de la cual la naturaleza deviene una imagen y reflejo del mundo social. De ahí que su principio radique en la acción, en la movilidad, en la pugna de fuerzas y poderes, en su dinamismo ritual. Su mundo es esencialmente dramático, opuesto al estaticismo conceptual; vivencial, fluctuante. A través de la dinámica ritualista se manifiesta el sentido vivencial de la existencia humana, desde la dimensión emotiva se penetra a las profundidades del misterio de la vida y la existencia, se establece la comunión del hombre con las fuerzas naturales y sobrenaturales. En esta dinámica será precisamente donde el arte, y la música concretamente, cobrarán un relieve importante en la concepción mitológica.

Será precisamente el seno mitológico el que dará lugar al origen del arte, a una concepción del arte, pero, distinta de la que se puede entender hoy día. El arte antiguo, mitológico, no obedecía a una necesidad estética sino a una necesidad ritual, mágica. En las llamadas sociedades primitivas el arte ejercía una función de vínculo vivencial con la naturaleza. Si pensamos en las pinturas rupestres, éstas no obedecerían a una función simplemente estética o decorativa, sino a un sentido ritualista que invocaría la propia presencia y posesión del objeto representado. El arte devenía un medio de comunicación del hombre con las fuerzas universales, ejercía un poder simbólico, un vínculo de unión de la humanidad con la naturaleza. En este sentido se hace evidente el estrecho parentesco entre la poesía y el mito,

pues será precisamente en el mito donde la palabra tome cuerpo como expresión y comunicación:

“El mito antiguo, se ha dicho, constituye la ‘masa’ de donde ha ido emergiendo poco a poco la poesía moderna mediante el proceso que los evolucionistas denominan diferenciación y especialización. La mente mitopoyética es el prototipo; y la mente del poeta (...) sigue siendo esencialmente mitopoyética.”(2)

Será, pues, dentro de esta concepción de arte, donde la música adquiera un papel relevante dentro del pensamiento mítico. Cabe recordar de entrada que en la antigüedad clásica, la figura del poeta y del músico eran una misma persona. El poeta-músico era considerado una persona poseída por un ser divino, las musas eran su fuente de inspiración y aquéllas que hablaban a través de él. El poder de las musas estaba asociado a la capacidad de alterar y modificar los humores del espíritu humano, de comunicar emotivamente al hombre con la armonía y las fuerzas universales. En el mundo homérico la música integraba la poesía, la danza, el ritmo, el ritual, la escena; ejercía de puente de conexión entre el microcosmos humano y el macrocosmos universal. El dinamismo vital, la pugna de fuerzas y contrarios de la naturaleza alcanzaría su equilibrio en la armonía musical. Todo esto podemos reseguirlo en algunos de los mitos de la antigüedad clásica conservados, llegando ha hacerse eco de ello tanto autores clásicos, como Platón y Aristóteles, como célebres autores de la era cristiana; ejemplo relevante de ello sería este escrito del enciclopedista San Isidoro de Sevilla:

“La música es un arte de modulación que consiste en tono y canto y recibe su nombre por derivación del de las Musas (...) Dice Moisés que el inventor del arte de la música fue Tubal, de la raza de Caín, antes del Diluvio. Los griegos dicen que Pitágoras fundó sus orígenes en el sonido de los martillos y el tañido de cuerdas extendidas(...) Pues el mismísimo universo, se dice, se mantiene unido por una cierta armonía de sonidos, y los propios cielos se revuelven por las modulaciones de la armonía. La música conmueve y cambia las emociones(...) La música también compone mentes perturbadas, como se puede leer de David, que liberó a Saúl del espíritu sucio por el arte de la melodía. También a las bestias, inclusive a las aves, las serpientes y los delfines, la música incita a escuchar su melodía. Pero cada palabra que hablamos, cada pulsación de nuestras venas, se relaciona con los poderes de la armonía por medio de ritmos musicales(...) Orfeo(...) no sólo dominaba a las bestias salvajes con su arte sino que también conmovía a las piedras y a los bosques con la modulación de su canto(...) Pero así como esta proporción (6:8:12) aparece en el universo de la revolución de las

esferas, también en el microcosmo es tan inexpresablemente potente que el hombre sin su perfección y privado de su armonía no existe.” (3)

En los relatos mitológicos de la antigüedad que han llegado hasta nuestros días encontramos varias referencias a figuras y narraciones vinculadas a la música y al poder que ésta ejerce en el ánimo humano y natural. Apolo, Dionisos, Marsias, las sirenas y un largo etcétera de personajes y situaciones pueblan los relatos mitológicos y dan fe de la presencia e importancia de la música para dichas sociedades. Se le atribuyen a la música diversos poderes y cualidades capaces de incidir en el ánimo humano y en su relación con el medio. De este modo tenemos personajes como las sirenas, capaces con su canto de doblegar voluntades, variar el transcurso de los acontecimientos y de transmutar el espíritu humano; Orfeo capaz de conmovir a la propia naturaleza y de armonizar el corazón de las personas. La música adquiere, en el pensamiento mitológico, la capacidad de incidir y alterar el ánimo humano a partir de la emotividad, reconciliándolo con el medio y arrastrándolo a un estado de serenidad o de desenfreno. La belleza de la música puede llevar al hombre a la locura y la muerte bajo el efecto del canto de las sirenas o armonizar con la serenidad de la existencia bajo la lira de Apolo; puede contener un carácter plácido y equilibrante bajo el sonido de la cítara o arrebatarlos hacia lo más impulsivo a manos de la melodía del aulos (4). Este poder atribuido a la música y a los instrumentos musicales lo encontramos también manifiesto en otras culturas como por ejemplo la China. En un estudio de M. J. Kartomi (5), se pone de relieve la importancia del instrumento musical como fuente del sonido, relacionando esto con la cosmología, la naturaleza y el poder social, de una antigua concepción de la cultura china. Según ésta, el sonido de los instrumentos musicales posee una naturaleza mágica que se concreta en el “Chi”. El Chi constituye el conjunto de espíritus asociados al tiempo, las estaciones, los vientos, etc; llegando a precisarse posteriormente con lo que se denominará el Yin-Yan. El yin-yan, como dos unidades de una misma cosa, encarna el conjunto de fuerzas que rigen la naturaleza, a las cuales el hombre tiene acceso mediante el ritual de la danza y el sonido ejecutado por los instrumentos. De este modo el autor elaborará una suerte de clasificaciones de dichos instrumentos en función del poder asociado a cada una de las fuentes del sonido: con las estaciones del año, el viento, la lluvia, etc.

Con todo esto se pone de manifiesto que el fenómeno musical constituía, en la antigüedad, un elemento importante dentro de la vida social y cultural del hombre, erigiéndose como un factor trascendental dentro del marco ritual de estas

antiguas sociedades. En nuestra tradición occidental se sabe de la importancia de la música en los antiguos rituales ditirámicos, en ellos, tal y como supo ver Nietzsche: "el *principium individuationis* queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza." (6). El último rastro de estos rituales lo encontraríamos en la antigua tragedia griega. En ésta, la esencia de los mitos antiguos quedaría revelada gracias a su representación escénica, donde operaría un efecto catártico en el que se produciría una identificación de los espectadores con el mito, ejerciendo sobre ellos una función purificatoria. Aristóteles apuntó tal efecto al definir la tragedia griega: "es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones"(7). Y será el mismo filósofo el que nos revele en su *Política*, al hacer referencia a la música y su papel para la educación de los jóvenes, la importancia del elemento musical como detonante tal efecto catárquico: "nosotros afirmamos, por otra parte, que la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación [...])" (8).

De aquí se desprende que la finalidad propia de la tragedia sería lograr la catarsis o purificación de determinadas emociones, suscitadas al espectador de forma que todas las partes constitutivas de la tragedia conduzcan a cumplir dicha función catártica. Dicho proceso consistiría en la purificación de las emociones suscitadas al espectador; el cual, mediante la identificación de los sentimientos de compasión y temor, opera un proceso psicológico en que la excitación de unas tendencias internas le produce una liberación de este mismo estado. Dicho de otro modo, la catarsis tendría lugar en el momento en que el espectador, identificado con la trama de la obra y sus personajes, se ve llevado a experimentar unas emociones que actúan, a la vez, como un drenaje excesivo de emoción, como dispositivo de expurgación de dichas sensaciones en la realidad. De este modo podemos afirmar que la catarsis constituiría un acto pedagógico y moralizador, puesto que nos lleva a experimentar unas emociones, por medio de la imitación, que, sin tener trascendencia real, nos previenen de ellas en la realidad; una purificación psicológica por la presentación de los mismos sentimientos. La tragedia, pues, partiría de la realidad, pasaría por la ficción y regresaría a la realidad; gracias a la catarsis, la tragedia es ficción pero su función es real. Y en

este operar será donde la dimensión musical juegue un papel preeminente, al igual que se narraba en los relatos mitológicos y pasaba en los antiguos rituales dionisíacos; el poder evocador y transmutador de la música convierte la representación escénica en una verdad *sentida*:

“¿Pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia, reduciéndola a símbolo? Es la *música*.” (9)

Será precisamente la desaparición de la tragedia griega y su connotación mitológico-ritualista, lo que marcará el paso a lo que se ha denominado el pensamiento lógico y filosófico. Con Eurípides muere la tragedia griega y con Platón nace la filosofía. Junto a ello nacerá también la voluntad de explicar el fenómeno musical y la función de éste en las sociedades y el mismo universo. En este sentido se sucederán una serie de teorías y discernimientos que, desde Pitágoras, ocuparán a la mayoría de los grandes pensadores, haciéndose eco, en parte, de algunos de los principios ya presentes en la tradición mitológica. La gran novedad recaerá en el hecho de vincular la música a la matemática, a un saber de índole científico y especulativo, experimentando con la lógica numérica intrínseca a la armonía musical, legado que recogerán, posteriormente, los padres e intelectuales de la iglesia cristiana, haciendo de la música y sus cualidades un nuevo compendio para el debate en el seno de sus prácticas religiosas.

Hasta este momento, la música, en las antiguas sociedades vinculadas a una concepción mitológica, funcionaba como un vínculo cultural simbólico del conjunto de la sociedad, de sus intereses, creencias y deseos; una actividad musical que tiene su razón de ser en el mismo proceso social, en su sistema de valores y sus aspiraciones de trascendencia existencial. En los primeros pensadores y filósofos de nuestra tradición, la noción de la música como un todo a través del cual el hombre entra en contacto con el sentido más profundo de la existencia aún sigue viva, pero paralelamente se va abriendo paso una nueva manera de concebir el fenómeno musical, como un producto ligado a especulaciones puramente matemáticas y abstractas, como un objeto aislado más vinculado al ámbito del conocimiento que de la experiencia. Con todo, la relación entre música y conciencia social seguirá viva hasta nuestros días en multitud de prácticas sociales y procesos culturales, desde los rituales religiosos a la vinculación de ciertas ideologías y valores sociales ha determinados estilos musicales como el Rock, la *Nova Cançó* en Cataluña o los himnos nacionales.

Sin duda, la cuestión musical será una de las preocupaciones que atraerá también el interés de los primeros padres de la Iglesia cristiana. Ya en el *Antiguo Testamento* hay multitud de referencias a himnos, cantos y salmos relativos a las prácticas rituales. En muchos de los escritos de estos primeros guías de la religión cristiana encontramos una defensa del uso de la música como instrumento del hombre para entrar en comunión con lo divino. Hay un vínculo aún patente con las concepciones pitagóricas de una armonía universal, pero en este caso se atribuye a una índole divina, a la gracia del Dios cristiano. Aquí, la experiencia musical se alinearán exclusivamente entre lo humano y lo divino, en un sentido vertical, marginando el resto de formas de vida, relegadas a ocupar un papel secundario dentro de la creación divina. No se trata ya de un sentido de unión del hombre con la naturaleza, con el todo existencial, sino esencialmente de lo humano con lo divino, lo metafísico. De ahí que más que nunca se fijen unos postulados morales alrededor de la música y se defiendan el uso de determinadas melodías y armonías, prohibiéndose, a la vez, la práctica de otras. En sus escritos, san Basilio de Cesarea, defiende la música como un instrumento imprescindible para la liturgia, a través del cual la doctrina penetra con mayor fuerza en el espíritu humano, conecta el interior de la persona con el espíritu divino. Clemente de Alejandría, nos advierte del peligro de utilizar determinados cromatismos y armonías complejas no adecuadas para el buen cristiano, ya que contienen un carácter excesivamente sensual y son utilizadas para las orgías cortesanas. San Juan Crisóstomo afirmará que la música tiene un significado religioso y San Jerónimo, el gran traductor de la *Biblia* hebraica al latín, nos dirá que la música proviene de una inspiración del Espíritu Santo.

El poder penetrante de la música y su capacidad de incidir en la predisposición y el estado de ánimo humano será la gran preocupación que centrará el discurso sobre la música de los primeros cristianos, intentando cifrar y establecer aquellos elementos más idóneos para su uso en el ritual religioso. Una de las aportaciones capitales al respecto la encontraremos en San Agustín y su definición de la música como "scientia bene modulandi". En su tratado *De Musica* y en *Las Confesiones*, encontramos una reflexión entorno al fenómeno musical que nos lleva a considerar la música como objeto de conocimiento racional y científico. Defiende que el hombre debe ir más allá del puro efecto y placer sensitivo que genera la música, ha de abordarla desde la razón y el conocimiento de sus leyes armónicas; según él, la música es un reflejo de la entidad divina, el símbolo de una armonía superior a la cual hay que acceder mediante el conocimiento y la razón. De

este modo la música estará asociada a lo numérico, a lo matemático, constituye un movimiento ordenado de "números sonantes", pero también admite que a menudo el efecto de ésta, el placer que se experimenta cuando se cantan los salmos, no se puede concebir racionalmente sino tan solo sensitivamente. Aquí encontramos ya un reconocimiento de la música como ciencia y como arte, como objeto susceptible a un análisis racional y, al mismo tiempo, como fenómeno esencialmente sensitivo y comunicativo.

Desde este momento y en adelante la teoría y planteamientos entorno la música andarán intrincados entre estos parámetros, la evolución y transformaciones de las especulaciones armónicas y los instrumentos musicales irá pareja a las cualidades expresivas de las mismas; manteniendo el debate en el seno de la religión hasta prácticamente el día de hoy. Cabe tener presente que la mayor parte de transformaciones en la práctica musical, hasta bien entrada la era moderna, surgirán y tendrán su máximo impulso dentro del ámbito de la música sacra. La polémica entorno a la idoneidad del uso de tal o cual procedimiento armónico o instrumentos será un continuo en los tratados y epistolario de la Iglesia. En la denominada época del pre-humanismo, en el siglo XIV, se acentúa cada vez más el interés por los aspectos musicales cuyo trasfondo es de índole estético-psicológica; surgen las disputas y polémicas entre los denominados defensores del *Ars Antiqua* y los del *Ars Nova*, provocando la intervención de la autoridad eclesiástica, en contra de los últimos, con la célebre bula de Juan XII en la que se acusa a los que conrean las nuevas formas de composición musical de "embriagar los oídos" persiguiendo un objetivo extraño al de ayudar a elevarse a Dios y volver más eficaz la plegaria. Posteriormente, ya en las puertas de la era moderna, el debate entre Reformistas y Contrareformistas alcanzará de pleno también el ámbito musical; la Iglesia católica condenará la barbarie y los contrastes que consideraba obscenos y superfluos dentro de la práctica polifónica y que impedían la inteligibilidad del texto litúrgico; Lutero, realizará una defensa apasionada sobre la necesidad y la virtud de la música para elevar y educar el espíritu cristiano, promoviendo la participación de los fieles en el canto litúrgico, desmarcándose del papel de oyentes en que quedaban relegados ante la pomposidad de la polifonía contrareformista:

"Intentamos seguir el ejemplo de los profetas y de los antiguos Padres de la Iglesia y agrupar para el pueblo una colección integrada por cierto número de salmos, al objeto de que la Palabra de Dios se conserve viva en sus corazones mediante el canto"(10)

Calvino, por su lado, reconoce el valor y la fuerza inherentes al canto pero mantiene ciertas reservas sobre el uso de determinadas músicas a fin de que éstas no se conviertan en "un instrumento de la lascivia". A pesar de la divergencia de concepciones acerca del quehacer musical entre luteranos, calvinistas y trentinos, todos ponen en relieve la importancia de la música en el seno de la liturgia y el ritual religioso. Una proporción que se mantiene hasta nuestros tiempos en multitud de manifestaciones: desde la innumerable cantidad de cánticos e invocaciones a los santos patronos de cada una de las localidades y ermitas; la presencia de instrumentos y cantos en cualquier celebración devocional o procesión religiosa; hasta la resolución del último Concilio del Vaticano de incorporar nuevos instrumentos y manifestaciones musicales a la liturgia para revitalizar el ritual y hacerlo más acorde con la sensibilidad contemporánea. Todo evidencia la voluntad y la necesidad que ha tenido siempre la Iglesia, desde sus primeros días, de mantener y reciclar la práctica musical dentro de su culto a diferencia de muchos otros elementos que se han visto suplantados o se han ido extinguiendo con el tiempo. La cuestión fundamental residiría pues en determinar, más allá de las connotaciones puramente estéticas, que fuerzas o poder hacen que la presencia de lo musical constituya una necesidad en la práctica de la liturgia religiosa y en el ritual mitológico; hasta qué punto la dimensión musical y lo religioso y mitológico mantienen un vínculo tan estrecho e interdependiente. A ello vamos a dedicar nuestros últimos esfuerzos.

En primer lugar, de acuerdo con lo apuntado hasta el momento y a modo de síntesis, se podría constatar que tanto la mitología como la religión constituyen e integran una concepción determinada, un conjunto de valores, deseos y creencias, del hombre y su relación con el medio. Su origen se debe a una cultura o estructura social determinada sobre la cual cobra su sentido y al mismo tiempo intercede como parte activa de la misma. Su función, es pues, eminentemente social y se estructura a partir de lo simbólico, dentro de un conjunto de elementos significantes que se desprenden de relatos ancestrales y operan su sentido en el acto ritual. Aquí cabrían pues desde los antiguos relatos mitológicos, como por ejemplo los referentes a Dionisio y las prácticas rituales ditirámicas, al relato bíblico y sus manifestaciones rituales en las diversas prácticas litúrgicas. Detrás, como he intentado esbozar más arriba, se alberga una concepción distinta del hombre y su relación con el medio existencial, de carácter horizontal y con una concepción cíclica de lo temporal en el mito y de un sentido metafísico y lineal del tiempo en la religión cristiana; pero con todo ello, convergen en su carácter simbólico y ritualista.

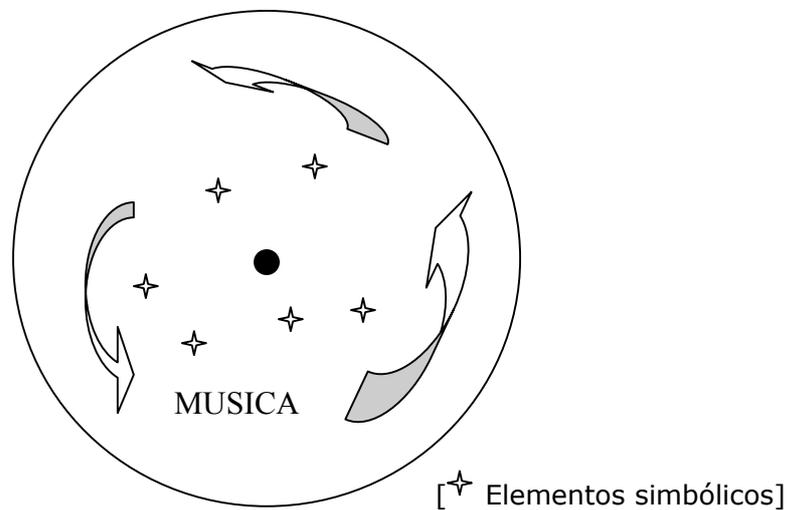
En segundo lugar, tal y como hemos apuntado más arriba, se puede constatar en la práctica totalidad de sus manifestaciones la presencia del fenómeno musical, como elemento consubstancial a su condición simbólico-ritualista. La música interviene directamente dentro del marco ritual como vehículo y medio de la emotividad, a través de la cual se produce una afirmación del conjunto de elementos significativos y simbólicos de forma sentida, desde el ámbito vivencial. La dimensión musical constituye pues, aquí, un proceso dinámico, para nada aislado o autónomo, sino que cobra su sentido y opera orgánicamente en relación al conjunto de elementos de la manifestación ritual. Existe una interdependencia entre la música y el conjunto de elementos y la conciencia social que articula el ritual. Esto se puede apreciar, también, en el testimonio de algunos rituales orientales como el que nos describe Christopher Small, en su libro *Música. Sociedad. Educación*. (11) Small nos describe una práctica ritual denominada el "Gamelan" que tiene lugar en la isla de Bali, se trata de una práctica musical en la que intervienen intérpretes de todo tipo de procedencia social para ejecutar una música que interactúa con elementos rituales y teatrales, donde se mezcla lo religioso con lo profano. Su finalidad es básicamente de interés social, de comunión social; los niños siempre suelen observar atentamente, pues dominar y formar parte del Gamelan implica estar integrado en la sociedad, hacerse mayor, crecer.

Esto nos lleva a considerar una tercera cuestión acerca de la dimensión musical en las prácticas rituales de mitos y religiones. Ya se ha apuntado el hecho de que la música, gracias a su poder evocador y a la influencia que ejerce sobre el ánimo humano, ejercía un papel preeminente como forma de comunicación de los valores y creencias asociados al pensamiento simbólico que alberga cualquier expresión ritual. Esto se ha podido ver en el caso de la tragedia griega y en los escritos de los padres de la Iglesia cuando reclamaban el canto como una de las formas de elevarse a Dios. De este modo pues la música constituiría un vehículo para la revelación del misterio que se esconde tras estas concepciones simbólicas, a través de la vía emotiva, sensual. Pero al mismo tiempo cabría apuntar una funcionalidad presente también en tales manifestaciones. Más allá de la finalidad hasta aquí indicada, el fenómeno musical ejerce también una función de cohesión social, de hermandad, mediante la cual se produce la afirmación de un determinado grupo o realidad socio-cultural. Paralelamente a su finalidad comunicativa y expresiva de una realidad simbólica, ejerce una función de articulación social, de configuración de realidades sociales y culturales, al mismo tiempo que las refuerza. Se desprende de aquí una función, no siempre consciente, de afirmación de

identidad comunitaria, grupal o cultural, como veíamos en el ejemplo del Gamelan en Bali, íntimamente ligada a la afirmación del conjunto de valores, conductas y elementos significativos y simbólicos que definen una sociedad o cultura determinada.

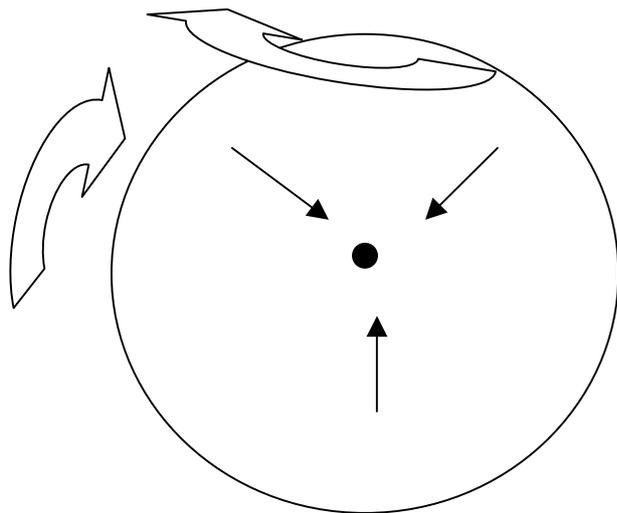
Esto explicaría mayormente otra de las características intrínsecas a los rituales míticos y religiosos, pues en ellos, más allá de una concepción del mundo y del hombre, se encuentra también una reafirmación cultural, étnica, un punto de encuentro y de identificación comunitaria. En el rito opera una estructuración de cohesión social vinculada, a la vez, al propio sistema de referencias y valores ideológicos que lo sustentan. Esto explicará que a menudo se genere también la voluntad de control de dicho sistema de valores por parte del poder, rehusando determinados elementos, no tanto por sus características estéticas sino más bien por la connotación o asociaciones ideológico-morales que se quieren evitar, como por ejemplo cuando Juan XII condenaba el uso de la música de la *Ars Nova* para evitar que se relajen las costumbres ante el efecto del nuevo estilo musical o como el caso de Calvino cuando aconseja rehusar aquella música que pueda llevar a la "ocasión de dar libre desahogo a la licenciosidad, volviéndonos indolentes por obra de los placeres desordenados, y no se convierta en instrumento de la lascivia".(12)

A modo de conclusión, se podría resumir de forma gráfica, sintéticamente, lo expuesto, en la figura de un círculo que a modo de ilustración delimitaría una concepción mitológica o religiosa determinada. Dentro de él se hallarían todos aquellos elementos significativos y simbólicos que configurarían el conjunto de valores, deseos, creencias y significaciones de una determinada cultura o realidad social. Mediante la expresión ritual estos elementos se mantienen con vida en un dinamismo envolvente que se mueve dentro de los límites del círculo. La música, como elemento determinante, promueve la comunicación y la vivencia con tales referentes simbólicos, mediante su percepción sensorial e identificación emotiva, reforzando con ello la conciencia de grupo y de cohesión comunitaria (gráfico A).

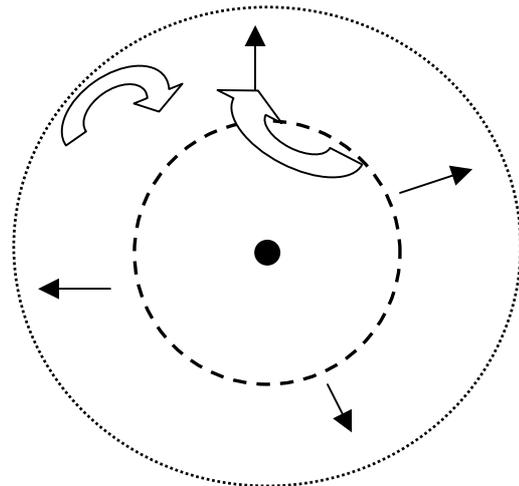


A) *Universo simbólico de una realidad socio-cultural determinada*

Cuando algún elemento o manifestación bordea o sobrepasa los límites del círculo esto genera una reacción de rechazo al romper las expectativas de dicho universo simbólico, con lo que quedará excluida –como se pretendía en los ejemplos de Calvino o Juan XII que acabamos de ver-. Pero también, en movimiento contrario, puede llevar a ampliar los propios límites del círculo, a ampliar los horizontes y incorporarlo dentro del campo de expectativas. Una acción o manifestación fuera del campo de lo previsible del universo simbólico que alberga el círculo puede generar una actitud de rechazo y un movimiento de repliegue hacia los propios valores simbólicos e identitarios (gráfico B) o, al contrario, expandir los propios límites de expectativas, engrandeciendo los horizontes del círculo, e incorporar dichos elementos dentro de sus límites y del ámbito de lo normal (gráfico C). Esta última opción, acarrea una modificación y redefinición de los propios elementos significantes al verse transformados por la incorporación de nuevas manifestaciones, originándose así un proceso de sincretismo. Un ejemplo de ello lo encontraríamos narrado, también, en el libro de Small, allí, el autor, al referirse a algunas manifestaciones musicales de los pueblos del África central y subsahariana, reflexiona y describe acerca de las transformaciones que han sufrido por la influencia del proceso colonizador, integrando e incorporando en sus rituales elementos nuevos –desde una guitarra de rock a un estilo musical más intimista de influencia cortesana europea- que se combinan y se mezclan con sus elementos tradicionales.(13)



B) *Movimiento de repliegue*



C) *Movimiento de expansión*

Este movimiento expansivo, pero, puede llevarnos a que después de ampliar tanto los horizontes y de incorporar multitud de nuevos elementos, se acabe perdiendo el valor referencial de los antiguos y con ello la conciencia identitaria que los sustentaba. El hecho de ampliar tanto los horizontes puede llevarnos ante el peligro de perder los referentes culturales y simbólicos, desdibujando los límites del círculo e imperando un "todo vale", donde todo tendría su cabida pero a un mismo tiempo nos arrojaría a un vacío referencial dentro de un dinamismo constante de aculturación. Al llegar a esta consideración, cabría preguntarse si no estaríamos hoy día, en la época de la denominada globalización, ante un proceso de tales características. La entrada a la era moderna abrió un proceso de transformaciones culturales, arropadas por el creciente avance de lo científico-tecnológico, bajo la bandera de la idea del progreso, que desemboca en nuestros días en lo que se ha denominado el "fin de la modernidad" o la era de la globalización, en un movimiento espiral que parece habernos llevado a un conglomerado cultural y semántico donde no se vislumbra ningún centro referencial - el denominado "multiculturalismo"- . Esto, quizás, ayudaría a comprender mejor el movimiento contrario, adoptado paralelamente por la actitud de determinadas culturas o comunidades sociales a replegarse y rehusar la influencia de lo que se considera alieno a su universo simbólico, invirtiendo el movimiento expansivo de la "globalización" y reforzando los límites de su círculo, aferrándose hacia su centro (gráfico B). En este sentido cabría entender las crecientes iniciativas tanto de nacionalismos como de sociedades que cierran filas

alrededor de sus creencias y tradiciones –como es el caso de las comunidades islámicas-.

Esta dinámica también conlleva el surgimiento de figuras simbólicas o ídolos. Personajes como Jesucristo, los Santos, Profetas o Apóstoles, se erigen, dentro del universo simbólico del cristianismo como figuras centrales, como el núcleo del círculo comunitario. Pero también encontraremos figuras como Lutero que expandirán los horizontes de dicha estructura religiosa hacia nuevas concepciones. A modo de ejemplo, este proceso bien podría representarse en nuestra civilización occidental con el paso de la figura del *Héroe* a la del *Genio*. La figura del Héroe encarna en las sociedades mitológicas o religiosas el ídolo que garantiza el orden, el mantenimiento del sistema de símbolos e identidades culturales propias. Cuando la sociedad moderna potencia una expansión, un dinamismo de cambio, la figura del Héroe dará paso a la aparición del Genio, el cual se erige como modelo del nuevo movimiento de expansión, de ampliación del sistema de referencias socio-culturales. El Héroe sería el representante de los valores de la tradición, la figura central del círculo de referencias simbólicas; el Genio, en cambio, llevaría asociado el atributo del nuevo creador, de la originalidad creadora que va más allá de los límites de círculo y amplía sus horizontes. En la historia de la música, Palestrina se erigiría como el héroe y máxima expresión de la dimensión musical y los valores de la religión católica en la época de la Contrarreforma (gráfico A); Beethoven como el genio que marca el inicio de una nueva concepción del fenómeno musical y de la realidad social después de la Revolución Francesa (gráfico C). Mozart encarnaría el genio no reconocido por sus contemporáneos, que va más allá de los límites del círculo estructural en una sociedad replegada aún sobre sus referentes simbólicos tradicionales; de ahí que su obra madura y su voluntad de erigirse como "artista libre" constituyeran un "excentricidad" en sus días (gráfico B).(14)

El hombre, como ser social que es, necesita para sobrevivir un mundo con sentido; un mundo en el interior del cual existan unos referentes simbólicos, unas vías que lo orienten en varias direcciones. Pero para que esto se de han de existir unos límites. Direcciones y límites. Si se diluyen los límites y las direcciones se pierde el sentido. El dinamismo estructural de las sociedades mitológicas y religiosas mantienen viva esta necesidad. La música actúa como elemento dinamizador y de cohesión dentro de ellas. De ahí que cuando Orfeo intenta desafiar las propias leyes de la naturaleza, pretende rebasar los límites, en su descenso al reino de Hades para recuperar a su amada, la Esperanza lo abandone y

su propia naturaleza humana lo acabe traicionando. Quizás debiéramos tomar buena nota de todo ello ante la realidad de nuestros días.

Notas

- 1) E. Cassirer: *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997. p.126-128
- 2) F. C. Prescott: *poetry and Myth*. New York. Macmillan, 1927. p.10
- 3) Fragmento extraído de *Etymologiarum sive originum libri XX* 3.15-23; en Oliver Strunk: *Source Readings in Music History*. p. 93-100
- 4) En los relatos mitológicos de la antigüedad clásica hayamos una atribución de ciertas cualidades simbólicas a los sonidos producidos por los instrumentos musicales. De este modo tendríamos, por ejemplo, determinados instrumentos como la cítara o la lira, asociados a divinidades como Apolo u Orfeo, a los que se atribuye principios como la armonía, el equilibrio, la serenidad, la medida, etc; mientras que otros como el aulos lo encontramos asociado a aquello más irracional, impulsivo y a divinidades como Dionisio.
- 5) M. J. Kartomi: *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago & London. University of Chicago Press, 1990.
- 6) F. Nietzsche: *La visión dionisiaca del mundo*; en *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. Madrid, 1996. p.232
- 7) Aristóteles: *Poética*. Gredos. Madrid, 1999. (1449b)
- 8) Aristóteles: *Política*. Planeta Agostini. Madrid, 1996. (1341b-1342ª)
- 9) F. Nietzsche: *Op. Cit.* p.249
- 10) Escrito de Lutero al Elector de Sajonia, en 1524, citado en *The New Oxford History of Music*.
- 11) Chr. Small: *Música. Sociedad. Educación*. Alianza. Madrid, 1989. cap.II
- 12) Fragmento citado en Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1999. p.154
- 13) Chr. Small: *Op. Cit.* cap.II
- 14) Respecto a Mozart, en este sentido, véase el excelente ensayo de Norbert Elias: *Mozart. Sociología de un genio*. Península. Madrid, 1998.