

# El Sonido Numinoso. Música Ritual y Biología<sup>1</sup>

Juan Luis Ramírez Torres

*Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, UAEM*

**Resumen:** La condición biológica y social del ser humano instrumenta su concreción en el propio cuerpo; por ello cualquier creación cultural pasa por su corporeidad, por lo que cobra vital importancia la bio-ritmicidad fisiológica, junto con las ritmicidades elaboradas socialmente; esto, a su vez, es el sustento del constructo de armonías, cadencias y ruidos en el plano de las relaciones sociales. Las cuales son simbolizadas en la música ritual como metáforas de otras ritmicidades. Éstas son pertinentes a la vida de los hombres en la tierra: calendarios de cultivo y festivos en los que se entretajan sus relaciones sociales necesarias para subsistir.

**Palabras clave:** música, religión, simbolismo, agua, indígenas.

**Abstract:** *The human being's biological and social condition orchestrates its concretion in the own body; for it any cultural creation goes by its corporal structure, for what charges vital importance the physiologic bio-ritmicidad, together with the rhythms elaborated socially; this, in turn, is the sustenance of the construction of harmonies, cadences and noises in the plane of the social relationships. Which are symbolized in the ritual music as metaphors of other rhythms. These are pertinent to the life of the men in the earth: cultivation calendars and festival in those that their necessary social relationships are interwoven to subsist.*

**Key words:** *music, religion, symbolism, dilutes, indigenous.*

## Música, fragmento y totalidad

El hombre actual es un ente fragmentado, de donde la *Modernidad* obedece a un paradigma social del *Ser* caracterizado por el dominio de la cientificidad, la tecnocracia, la racionalización y la maquinización; con ello el individuo se parcela en el antagonismo *soma / psique*, que, a su vez, se corresponde con la otra oposición entre *objetividad / subjetividad*. De aquí se ha derivado la concepción anatómica moderna donde el cuerpo humano ya no es más la persona

---

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte de los resultado del proyecto *La construcción cultural del proceso salud-enfermedad a través de su codificación musical en contextos sociales diversos*, financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

misma; ahora resulta un cuerpo separable, finito, reemplazable, factible de convertirse en los despojos del cadáver; el hombre deviene así en universo mutilado, en fractura ontológica (Breton, 1995).

De preocupaciones como las antes señaladas, participa la antropología en la medida en que posibilita abordar al hombre en su totalidad a partir de una de sus categorías conceptuales fundamentales en esta disciplina: la *cultura*. Toda creación humana es entendida antropológicamente como *cultura*, la que en una primera tipificación puede distinguirse entre *cultura material* y *espiritual* (Herskovits, 1952). Por *material* se ha entendido el aspecto *objetivo* de la cultura y por *cultura espiritual* las elaboraciones simbólicas. La vocación totalizadora de la antropología ha impulsado análisis que buscan mantener en su integridad estas dos esferas que los procedimientos metodológicos disgregan al pasar de la *realidad concreta* al gabinete del investigador; las propuestas de la relación entre el campo religioso y el de la economía tratado por Maurice Godelier (1978) o la acuñación del término *materialismo cultural* por parte de Marvin Harris (1987), son muestras de tales pretensiones. Un caso más es la perspectiva de Clifford Geertz en la medida en que concibe que el análisis de la cultura ha de ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones, entendiendo de aquí a la cultura como un concepto semiótico (Geertz, 1987), semiosis que ha de contextuarse en cada sociedad específica, reconociendo que todo grupo humano posee, por lo tanto, un conocimiento propio (Geertz, 1994) producto éste a su vez de una forma particular de pensar, un estilo cultural de conceptualización (Douglas, 1998). A esto vale sumar la consideración de Marshall Sahlins quien indica que la cultura cumple ciertamente fines utilitaristas pero vertebrada a través de las elaboraciones simbólicas que la constituyen (Sahlins, 1988a), y en donde el factor significativo de la cultura se ubica en un momento histórico determinado, estableciendo una relación entre interpretaciones culturales, historia y estructura (Sahlins, 1988b). De esta manera, los particularismos culturales y las pretendidas estructuras universales, que han sido planteadas como una oposición teórica, las convocamos aquí para ser entendidas en el presente escrito, como partes de un mismo proceso.

La antropología posee un interés implícito por las creaciones intelectuales humanas, es decir, por las formas de pensamiento, más aún, por las maneras de saber, de crear conocimiento, lo que lleva a una Antropología Cognitiva (Dougherty, 1985; D'Andrade, 1999).

También ha trabajado —a partir de diversos intereses y bajo distintos nombres subdisciplinarios— en la cuestión de los procesos cognitivos, tenemos entonces los estudios de la etnología respecto al pensamiento de los pueblos primitivos, desde Lévi Brulh (1972), hasta Claude Lévi Strauss (1975). De esta forma, la antropología, ya sea explícita o implícitamente, ha colaborado en la profundización respecto al *conocimiento del conocimiento*, gracias a sus métodos y conceptos relativistas que le permiten ahondar en el estudio de otras culturas distintas a la Occidental, fuente ésta de la ciencia moderna *objetivista*, motivo por el que la antropología desde su nacimiento ha tenido contacto con esas otras maneras de mirar y concebir el mundo; es decir, la antropología al estudiar las formas culturales no-occidentales, ha analizado, casi sin saberlo, las formas resultantes de otras construcciones cognitivas humanas.

El acto de *mirar* es una perspectiva dominante en Occidente en tanto que privilegia al sentido de la *vista*; este hecho no se aplica a otros contextos culturales, como el indígena en América, en el que las percepciones haciendo uso del *oído*, construyen no *cosmovisiones* sino *cosmoaudiciones* (Cáceres, 1983); esto se puede hacer extensivo a Oriente en donde las percepciones táctiles, olfativas y gustativas juegan un papel más igualitario respecto a la vista, como en el *Zen* que concibe que se puede experimentar sufrimiento o placer por los ojos, los oídos, la nariz, la lengua o el cuerpo (Tetsugen, 1990). En consecuencia, el conocimiento científico y objetivista se convierte en una construcción derivada del contexto inherente a la Modernidad, antes que un evento *real y objetivo preexistente* a la *mirada*, o, en otras palabras, son la *percepción* y la *interpretación* acciones cognitivas impregnadas de culturalidad, por lo que toda percepción da por resultado una *interpretación* reclamada como *propia*, y no el trozo de una pretendida *verdad absoluta* develada.

Un ejemplo de la no fragmentación del binomio *objetividad-subjetividad* es el caso de la música. Se sabe que los hemisferios cerebrales izquierdo y derecho de la corporeidad humana procesan de manera distinta las percepciones, estudios al respecto atribuyen al hemisferio derecho la capacidad musical, particularmente la melódica, mientras que hay evidencias de que el ritmo es procesado

por el hemisferio izquierdo (Despins, 1996). De igual manera se concibe la influencia de los ritmos en la relación del hombre y sus ecosistemas, tal es el caso de las modificaciones sufridas en el *tempo*<sup>2</sup> de aquellas sociedades impactadas por el cambio de la vida rural y diurna a la urbana diurna-nocturna (Hawley, 1975); cabe sumar además las características de la música presentes en las relaciones sociales que se ejercen con una *cadencia*<sup>3</sup> específica en cada circunstancia comunicativa entre los individuos (Montagu y Matson, 1989), lo que hace de la conversación de dos o el caminar en grupo muestras de actos comunicativos humanos impregnados de ritmicidad y musicalidad. De esta forma la materia biológica objetiva se correlaciona con la parte subjetiva de los ritmos sociales recreados en los entornos culturales del hombre.

Por lo tanto, junto a los ritmos biológicos y cuantificables corren los ritmos subjetivos de la creatividad musical humana; cultura y música constituyen así un horizonte donde nuestra especie se muestra en su integralidad. Si bien los contrastes culturales en la música de un pueblo a otro, son por demás evidentes, esto no significa que entre ellos no exista nada universal. Pareciera ser que en este mar de diferencias subyacen estructuras compartidas inherentes a la música (Lévi-Strauss, 1994), y respecto a lo cual, en las siguientes líneas se exponen argumentos conceptuales y empíricos en la pretensión de evidenciar esa estructura musical común al hombre, motivo éste como una refutación más en contra de la fragmentación del Hombre.

## **Música y Mito**

La música evoca al misterio.<sup>4</sup> Pero la racionalidad se empeña en hurgar por sus senderos significativos que se disgregan entre la objetividad físico-matemática y la subjetividad de los sentimientos que despiertan sus notas entre el llanto y la alegría. Esta amalgama de factores materiales e intangibles es evidencia de un tercer atributo presente en la música: su carácter totalizador. De aquí que la música sea por igual instancia de orden (Menuhin, 1972: 9), como lo es también el mito,

---

<sup>2</sup> En su sentido musical.

<sup>3</sup> Asimismo en su connotación musical.

<sup>4</sup> Véase: Alvin (1967), o Gaston (1993).

ambos dan arreglo a lo caótico; aquella por medio del ritmo, la melodía y la armonía; éste a través del relato que se constituye en modelo ejemplar (Eliade, 1985a), ofreciendo así un sistema de clasificación de las experiencias humanas.

Respecto a lo anterior resultan pertinentes las observaciones de Rudolf Otto: “El arte oriental conoce, además de la oscuridad y el silencio, un tercer modo de suscitar la impresión numinosa: el vacío, el gran vacío [...] Como la oscuridad y el silencio, el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora...” (Otto, 1980: 101-102). Silencio, oscuridad y vacío se contraponen al sonido de la musicalidad:

*“El instante más santo y más numinoso de la misa, la consagración, se expresa, aun en la mejor misa cantada, por el silencio; la música enmudece, y enmudece por largo tiempo y por completo, de suerte que el silencio mismo se oye, por decirlo así. La intensa impresión devota que produce este ‘silencio ante el Señor’ no la alcanza nunca la música”* (Otto, 1980: 102-103)

Para este punto, pareciera que el paralelismo encontrado entre el mito y la música se desvanece en las reflexiones de Otto; pero si entendemos lo sagrado como opuesto a lo profano y ambos en tanto que unicidad dialéctica, entonces se comprende el porque la música es el lado opuesto del silencio sagrado; música y silencio son así una y la misma cosa desdoblada. Las ausencias de sonido, luz y contenido nos remiten a la experiencia numinosa: “*nada* y *vacío* no son, en realidad, más que ideogramas numinosos para significar lo ‘absolutamente heterogéneo’” (Otto, 1980: 44). En consecuencia, la música surge en oposición al silencio, a la nada, de donde entonces la música, como se sabe, es una creación cultural, ejemplo de que el hombre ha rebasado el estatus natural y animal y arriba a otra condición, la del ser que transforma y hace una sociedad que genera historia, que *civiliza*, que *cultiva*, que hace *cultura*.

Este proceso, tanto simbólico, como cognitivo, muestra la *oscuridad-silencio-vacío-nada-caos* en tanto que materia de mitificaciones, las palabras iniciales del *Popol vuh*, nos ayuda a patentizarlo: “... todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo...” (*Popol Vuh*, 1986: 23). Luego entonces, *vacío*, *nada* y *caos* son tres marcas del tiempo prehumano, donde sólo los dioses eran absolutos y por lo tanto únicos, un *Uno, Punto del Centro del Universo* (Ramírez, 1995: 263).

Georges Balandier señala que “*los mitos de origen* expresan un orden primordial sacado del caos” (Balandier, 1990: 12), el cual, a su vez, se asocia con la incertidumbre (Ruelle, 1995). Ésta, en la experiencia humana, ha caminado por su parte junto al *vacío* y la *nada*; actualmente es la ciencia quien tiene la encomienda de eliminarlos a todos ellos, de llenar los huecos con certezas. Pero en esta tarea, el pensamiento científico ha planteado las preguntas, mientras que el pensamiento mítico, ha ofrecido las respuestas (Balandier, 1990: 17). Por lo tanto, los creyentes cuentan con certezas cuando el rito dramatiza el relato mítico, representación teatral que es vivida como *hecho verdadero* que responde a los *desórdenes*, a los vacíos e incertidumbre.

Encontramos así la misma función ordenadora tanto en el mito como en la música. Ambas saltan al escenario en aquellos momentos, en palabras de Otto, de lo *absolutamente heterogéneo*. La restauración del orden sagrado permite la readquisición de una *armonía* que evita la fragmentación social y existencial, proporcionando en consecuencia un *ritmo* unísono que cohesiona al grupo y da sentido al vivir. Los términos *armonía* y *ritmo* son propios de la música, pero hallamos aquí su presencia en las elaboraciones simbólico-culturales humanas a propósito del caos y orden social, lo cual traza el paralelismo entre música y mito en tanto que procesos de codificación cultural por cuya intermediación se logra un sistema que clasifica las experiencias históricamente vivenciadas, de donde podemos entender a la música no sólo como una mera expresión de la creatividad estética, sino como *mito-paradigma* que ha permitido a los hombres discernir sobre su existencia para actuar en consecuencia.

### **Música y biología**

El rito sistematiza el orden social, mientras que el ritmo musical lo hace con el tiempo sonoro. Rito y ritmo son entonces paradigmas, aquél de la regularidad social, éste, de la disposición sonora. Detrás de este paralelismo, acaso, ¿existirá un punto en común? Los psicoanalistas Montagu y Matson nos dan una primera pista: el sentido del ritmo es parcialmente innato y parcialmente adquirido (Montagu y Matson; 1989: 161); esto nos proyecta a otras dimensiones del conocimiento respecto al ritmo y la música: “la parte de la cultura humana que llamamos música tiene una base tanto cultural como biológica” (Gaston, 1993: 31).

En este punto es menester referir el caso de los *ritmos circadianos*, del cual una definición médica lo concibe como el “patrón basado en el ciclo diario de 24 horas y referido específicamente a la repetición de ciertos fenómenos fisiológicos, como el sueño o la comida” (Mosby, 2003: 254), por lo que se le puede considerar prácticamente un reloj biológico que funciona como mecanismo fisiológico que cronometra el ritmo (Brady, 1982: XIV). Tal carácter otorgado al ritmo, en tanto que categoría a la vez biológica y cultural, implica un riesgo conceptual al momento de interpretar las expresiones musicales en su dimensión social, ya que, por lo arriba señalado, habría el riesgo de caer en un *desliz biologista*, tropiezo del que nos previene la teoría social. Marshall Sahlins señala:

*“... la biología, aunque es una condición absolutamente necesaria para la cultura, es igual y absolutamente insuficiente: es completamente incapaz de especificar las propiedades culturales del comportamiento humano o las variaciones que experimentan éstas de un grupo humano a otro”* (Sahlins, 1990: 3)

Y esto es así debido a que, continuando con Sahlins, la biología sólo ofrece un vacío intelectual, cuyo lugar sólo es llenado por una teoría de la naturaleza y una dinámica de la cultura como sistema significativo (Sahlins, 1990: 28); lo cual implica que cualquier aspecto biológico en sí mismo carece de significación mientras no sea incorporado a su praxis en tanto que complejo cultural de significaciones y le sea asignado un lugar en la estructura cognoscitiva y simbólica humanas. En una perspectiva cercana a estas ideas pero ya en el terreno de la música ritual, Pietro Scarduelli considera que:

*“... los estímulos rítmicos no siempre producen estados extáticos y en cualquier circunstancia, sino solamente en determinados contextos: quien asiste a un rito destinado a provocar en los participantes un estado de éxtasis, pero no comparte el sistema de creencias en que se basa el rito mismo, en general no experimenta efecto alguno. Eso significa que el aspecto cognoscitivo del ritual es preponderante y capaz de inducir o neutralizar el efecto límbico de la ritmicidad de las señales.”* (Scarduelli, 1988: 85)

Las anteriores afirmaciones no anulan la relevancia de lo biológico, en esa “condición absolutamente necesaria para la cultura”, ya reconocida por Sahlins, al grado de que, por ejemplo, lo rítmico es tan biológicamente inherente al hombre que estudios recientes señalan la existencia de un gen del ritmo circadiano, el hPer2 (Kong; 2001), lo que reafirma el carácter no adquirido culturalmente de esta ritmicidad; sin embargo, este hecho carecería de importancia humana si no fuese

*interpretado culturalmente* por los hombres para de ello derivar *significados* culturales específicos. Para lo humano, lo biológico existe sólo en la misma proporción que posee un *sentido cultural*.

## **Música y comunidad**

En tanto que aquí se acepta a la cultura como *esencialmente un concepto semiótico* (Geertz, 1992: 20), derivó entonces que la existencia de dichos sentidos son un producto lingüístico, esto es, que emanan de la comunicación de dos o más seres a través de algún tipo de lenguaje. De esta manera es que se hace comunidad sin abandonar la *biologisidad* humana, esa pegajosidad biológica de la habla Humberto Maturana: el placer de la compañía, el amor en cualquiera de sus formas (Maturana, 1995: 12). El binomio *biología-cultura* nos lleva, a su vez, a una triada, integrada por lo *biológico*, lo *cultural* y lo *comunicativo*; en ella se guarda una esencia semiótica constituida justamente por la dimensión donde sucede la *pegajosidad* que entraña el placer de la compañía y el amor, precondiciones de toda socialización entre los hombres.

Esta dimensión triádica implica, por su parte, la mutua transmutación entre lo *objetivo* y lo *subjetivo*, lo cual se ejemplifica en la función y capacidad de que: “una madre, por su simple presencia y ternura, puede actuar como un ‘organizador’ sobre la mente de un niño” (Bowlby, 1981: 57), de donde esa ternura en su subjetividad amorosa, ejecuta la función objetiva de ser entidad *socializadora*; tanto se objetiva aquella *afectividad* en ésta *relacionalidad* que la carencia de amor fractura la cohesión grupal; así es entonces que el niño que padece desamor: “ya no desea darse a nadie por temor a ser rechazado.” (Bowlby, 1981: 61). Tal proceso subjetivo-afectivo y objetivo-ordenador opera de manera ambivalente, oscilando entre el apego o el desprecio; Erich Fromm anota que “Estar separado significa estar aislado [...] estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo —las cosas y las personas— activamente; significa que el mundo puede invadirme sin que yo pueda reaccionar” (Fromm, 1980: 19).

El acto amoroso en las relaciones humanas implica otro acto, éste de *reciprocidad*. Marcel Mauss, al retomar y desarrollar el término *Poltatch* como una obligación contraída entre colectividades de *dar* y recibir (Mauss, 1971: ), ofreció al conocimiento de las ciencias sociales la noción del *don*. Donar, dar algo un *uno* a un *otro*, ha permitido a la especie humana relacionarse; sin el intercambio de



bienes objetivos y valores emocionales subjetivos, la pegajosidad biológica hubiese quedado en un puro instinto, por el contrario gracias a esta reciprocidad junto con la pegajosidad como precedente, el hombre ha creado significados comunicables, y por ende ha construido a la comunidad:

“... *el sentido antiguo, y presumiblemente originario, de communis, debía ser ‘quien comparte una carga (un cargo, un encargo)’*. Por lo tanto, *comunitas es el conjunto de personas a las que une, no una ‘propiedad’, sino justamente un deber o una deuda [...] La comunitas está ligada al sacrificio de la compesatio, mientras que la immunitas implica el beneficio de la dispensatio.*” (Nancy, 2003: 29-30)

La anterior cita nos regresan al concepto del *don*, desarrollado por Mauss, de donde entiendo que toda comunidad, para que lo sea, ha de establecer relaciones *recíprocas* a partir de la *gratitud*. Sin embargo, este deber queda eximido por la *inmunidad* que conlleva a la *ingratitude*, de donde un *uno*, a quien se le ha otorgado un *don*, o *gracia*, queda, por *inmunidad*, dispensado de todo cargo u obligación para con la comunidad. *Inmunidad* e *ingratitude* disuelven a la *comunidad*, sucede la fragmentación cultural de la que habla el teólogo José Ma. Mardones, (Mardones, 1988). Si una sociedad se ve fragmentada en su pegajosidad, fracturada en sus vínculos amorosos, las significaciones simbólicas propias de cada cultura darán pie a sociedades vaciadas de significación, dejándolas sin lenguaje para la comunicación, esto es, mudas, vacías, sin *comunidad*.

A pesar de lo anterior, las sociedades concretas —acaso principalmente las más reacias a adoptar las formas de la Modernidad— conservan ricos sistemas simbólicos, de entre los cuales cabe destacar al religioso con sus implicaciones míticas y rituales. Al ser estos sistemas culturales construcciones simbólicas, resultan por igual metáforas henchidas de significados, es decir, discursos que comunican, que hacen comunidad. En esta lógica mito y rito evocan el tiempo sagrado de los orígenes, Mircea Eliade considera al respecto que:

“*Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico [...] El Tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible* (Eliade, 1985b: 64).

De esta repetición del tiempo ritual deseo subrayar el hecho de que tal reiteración instaure un *ritmo*, y del cual Durkheim ha considerado

“no hace más que traducir el ritmo de la vida social” (Durkheim, 1982: 324); pero no sólo esto, hay todavía más de lo que da cuenta Scarduelli:

*“La participación de los individuos en el rito y la concentración de su atención en la acción ritual, se producen mediante procesos de ‘sintonización’ fisiológica y cognoscitiva en los cuales el ritmo y la repetición desempeñan un papel esencial”* (Scarduelli, 1988:50).

Ocurre así que el ritmo implicado en el rito, obedece a un proceso integral, donde convergen cuotas biológicas, psicológicas y sociales en un todo, cuyos efectos repercuten en una ritmicidad colectiva. De aquí que no resulte sorprendente el hecho etnográfico de la muy frecuente presencia de danza y música en los sistemas rituales. Por lo tanto, la música ritual forma parte de los códigos de la comunidad, y colabora en el establecimiento de vínculos comunicantes que coadyuvan en la integración del grupo. La música, junto con la danza —e incluso el canto—, forman parte del ceremonial en los complejos rituales, y dado su carácter rítmico colaboran en fomentar un sentimiento de unidad, en virtud de que tanto la música como el rito comunican y convocan a la comunidad.

### **Música y conocimiento**

La música posee un carácter cognitivo, ya que para conocer el mundo, para apropiárselo y transformarlo, es necesario clasificarlo, es decir, darle un *orden conceptual*. La música procede de manera equivalente: cuenta con *sistemas de clasificación* (notas, ritmos, criterios para conformar armonías), a partir de las cuales establece diferentes órdenes, esto es, las piezas musicales que el compositor elabora y que el intérprete recrea.

Pareciera evidente que la música es una forma de comunicación, pero cuyo mensaje no siempre resulta claro (Storr, 2002). De aquí que la música, ya se ha dicho, resulte misterio. Nos emociona y seduce, pero sin saber conscientemente el porque. Se ha llegado a afirmar que “la música no es mística ni sobrenatural; es solamente misteriosa” (Gaston, 1993: 41), pero es innegable que el misterio es una categoría imbuida en la experiencia religiosa, en los misticismos y en la esfera de lo sobrenatural. Estas aparentes contradicciones se amplían al considerar los diferentes y dispares senderos significativos de la música, los cuales se disgregan entre la objetividad físico-matemática, y la subjetividad de los sentimientos que despiertan. Esta amalgama

de factores materiales a la vez que intangibles evidencia la virtud holística de la música.

Pero esta complejidad que la música codifica no puede evitar la mirada humana; en tanto que la música es construcción cultural, ella pasa por igual a través del filtro antropocéntrico de todo conocimiento, de tal manera que toda música por más misteriosa que parezca o sea, obedece a los impulsos y preocupaciones del hombre, siendo así que el misterio es también una forma más de conceptualizar al mundo, y al ser parte de sus cosmovisiones, música y misterio entran en la órbita del conocimiento humano.

### **La música ritual**

La reiteración del paradigma humano constituye la circularidad del tiempo sagrado en un ciclo ritual. Ocurre así que el ritmo implicado en el rito, obedece a un proceso integral, donde convergen cuotas biológicas, psicológicas y sociales en un todo, cuyos efectos construyen una ritmicidad colectiva, surgiendo sonoridades portentosa de instrumentos musicales utilizados para acompañar los distintos episodios ceremoniales. De entre éstos demos seguimiento a las percusiones.

Las observaciones etnográficas de quien esto escribe, permite hacer referencia a tres casos con que he de sustentar mis argumentos. El primero corresponde a la *Danza de las Pastoras*, baile ritual en honor de santos católicos, el cual es ejecutado por mujeres indígenas (mazahuas y otomíes) que habitan la región del Valle de Toluca—en el centro de México—, y quienes son acompañadas por un trío musical integrado por varones que ejecutan violín y guitarra. Durante la danza, las niñas, las jóvenes solteras y ancianas que participan, portan en la mano izquierda un bastón que en su extremo superior lleva atado un manojo de cascabeles, dicho bastón es movido rítmicamente de arriba hacia abajo, en un acto de golpear el suelo con el bordón, con lo cual se produce, al mismo tiempo, un sonido de fino timbre generado por los cascabeles referidos.

El segundo caso corresponde a la danza de *El Caballito*, realizada por indígenas maya-chontales,<sup>5</sup> en el marco de las fiestas patronales dedicadas a las imágenes veneradas en templos católicos. La danza consiste en el enfrentamiento de dos personajes, la *máscara* que representa al indígena, y el *caballito*, símil del conquistador español. El acompañamiento musical corre a cargo de un conjunto conocido como *tamborileros*, quienes percuten al menos un tambor *hembra*, de mayor tamaño respecto al tambor *macho*; el primero emite notas bajas mientras que el segundo lo hace en notas altas; ambos llevan el ritmo sobre el cual, el músico más experimentado, interpreta las melodías tocadas por una flauta de carrizo. El sonido característico en esta danza es precisamente el de los tambores, logrando una presencia imponente por encima de la flauta e incluso de los danzantes.

El tercer referente etnográfico corresponde a la danza *Pascola*, bailada por hombres indígenas yaquis,<sup>6</sup> por igual en celebraciones rituales, quienes entre las rodillas y pies llevan unos cascabeles conocidos con el nombre de *tenabaris*, capullos ensartados que gracias al movimiento del danzante con sus pies, los hace tocar con un suave, pero claro sonido.

Los cascabeles de los bastones de las *Pastoras*, los tambores profundos y agudos entre los chontales; o, los *tenabaris* yaquis cadenciosamente sonoros, al ser sacudidos o golpeados quedan incorporados como parte del gran relato mítico dramatizado en el ritual, que al reiterar el tiempo sagrado de los orígenes primigenios, proporciona una metáfora que no hace otra cosa más que “traducir el ritmo de la vida social”. Esta vida social gira frecuentemente en torno de la disponibilidad de agua para los cultivos;<sup>7</sup> por lo tanto, las fuentes acuáticas y los periodos pluviales son oportunidad para la construcción cultural de alegorías que sacralizan el entorno natural; así entonces, los ríos, los lagos, la lluvia, o la mar son referentes tanto para las cosmovisiones como también para las *cosmoaudiciones*. En este sentido, sugiero —a partir de la escucha de la etnografía referida— existe un paralelismo de percepción auditiva entre la sonoridad del

---

<sup>5</sup> Habitan en el estado de Tabasco en el sureste mexicano.

<sup>6</sup> Estos se localizan en el estado norteño de Sonora, México.

<sup>7</sup> Maíz principalmente.

correr del agua en los ríos, de las olas marinas y de la lluvia para con la armonía y el timbre de los cascabeles otomíes-mazahuas, los tambores chontales y los tenabaris yaquis, percusiones que evocan ritualmente el ruido acuático, dada la similitud auditiva entre la sonoridad de tales instrumentos musicales y los sonidos de ríos y de la lluvia: sonajas, tenabaris y tambores machos imitan el ruido de la tempestad al caer sobre la tierra y el follaje; el tambor hembra es el sonido de la tormenta. Estas connotaciones simbólicas, adquieren sentido en tanto que la participación de tales instrumentos musicales sucede en el contexto de ritos con fines propiciatorios de la lluvia para los cultivos. Al menos, el ciclo festivo en el que se insertan las fiestas otomí-mazahua y chontal, ubicadas en la región cultural conocida como *Mesoamérica*, coincide con el régimen de lluvias y el culto de divinidades masculinas y femeninas fecundadoras y fecundables (Broda, 1997).

Por lo tanto, en el texto ritual parte de la música contribuye con *frases* semióticas constituidas por una sonoridad acuática lograda gracias a la instrumentación de cascabeles, *tenabaris* y tambores machos; dichas composiciones musicales tienen su génesis en la experiencia y percepciones auditivas humanas, por lo que tales *frases* equivalen a huellas del contenido misterioso tanto de la música como del ritual, del lenguaje críptico de ambos y que ahora, como lo postulara ya Durkheim

*“por debajo del símbolo hay que saber encontrar la realidad simbolizada... Los ritos más bárbaros o los más extravagantes, los mitos más extraños traducen alguna necesidad humana, algún aspecto de la vida... es quehacer de la ciencia el descubrirlas”* (Durkheim, 1982: 2)

### **La música en la acuosidad humana**

Tanto la música como la participación ritual son, en el individuo creyente, experiencias emotivas, que subliman sus emociones entre la alegría y la tristeza. ¿A qué responde esta sensibilización que escapa frecuentemente a nuestras voluntades?

Durante nuestra investigación se grabaron sonidos orgánicos del cuerpo humano, particularmente los ocurridos a nivel intrauterino y cardíacos, ello paralelamente a estancias de campo en las regiones mazahua-otomí, maya-chontal y yaqui. Es así que, en una ocasión ascendiendo al santuario del Señor del Cerrito (entre los municipios de Ixtlahuaca y Jiquipilco, en el estado de México) confundimos el sonido del chocar de las hojas de los árboles de encino, que allí pueblan el

lugar, con el rumor de un río o cascada inexistentes en la zona; en otro momento, ya hechos los registros intrauterinos, oímos la muy parecida sonoridad del agua en la cavidad que llevaba a una caverna situada entre los estados de Tabasco y Chiapas. Con tales coincidencias nos dimos a la tarea de grabar y comparar los sonidos intrauterinos (en mujeres embarazadas y derechohabientes de instituciones de salud en la ciudad de Toluca), de cavernas (en las grutas de la Estrella, en el estado de México), del caer de la lluvia (en los cerros del Valle de Toluca), de las olas (en la región yaqui), con los cascabeles, *tenabaris*, sonajas y tambores. La similitud, al menos tímbrica, es impresionante. Anthony Storr menciona que:

*“La naturaleza está llena de sonidos, y ciertos sonidos de la naturaleza, como el murmullo del agua, pueden proporcionarnos un placer considerable. Un estudio<sup>8</sup> sobre preferencias sonoras realizado con personas de Nueva Zelanda, Canadá, Jamaica y Suiza reveló que a ninguna de ellas le disgustaban los sonidos de arroyos, ríos y cascadas, y que a una elevada proporción le gustaban mucho.”* (Storr, 2002: 19)

En base a lo anterior sugiero que la ordenación musical-compositiva, simbólico-ritual y organológica, tiene por substrato una experiencia universal del hombre: la percepción auditiva,<sup>9</sup> desde el interior de la cavidad uterina por parte de todo ser humano en su momento de gestación. Allí escuchamos, en su momento, sonidos, que denomino *acuáticos*, los cuales se alternan con otros identificados como *percutivos*. Los primeros corresponden a los fluidos orgánicos internos de la madre; los segundos, a los de los corazones materno y fetal. Esta primera experiencia auditiva, propongo, es la fuente, la materia prima, para la construcción de los simbolismos tanto musicales como míticos, de aquí la permanencia de ambos en los ritos que recrean el Tiempo Primigenio que podemos encontrar en numerosas ceremonias que hacen alusión a la fecundación humana, de la tierra y de las aguas.

---

<sup>8</sup> El autor de la cita refiere al obra: R. Murray Schafer, *The tuning of the world*, Nueva York, Knopf, 1997, p. 268.

<sup>9</sup> La cual se puede ubicar hacia el sexto mes de embarazo, momento en que el nuevo ser comienza a disponer de la capacidad auditiva.

## Conclusiones

La condición biológica y social, fisiológica y cultural, del hombre no tiene otra instancia de vehiculización, de instrumentar su concreción más que el cuerpo humano, el hombre es *en y desde* su anatomía. Por lo tanto toda creación cultural pasa por su corporeidad, evidenciándose así el papel jugado por la bio-ritmicidad fisiológica, junto con las ritmicidades elaboradas socialmente, esto, a su vez, es el sustento del constructo de armonías, cadencias y ruidos en el plano de las relaciones sociales, las cuales son simbolizadas en la música ritual como metáforas de otras ritmicidades, éstas pertinentes a la vida de los hombres en la tierra: calendarios de cultivo y festivos en los que se entretejen sus relaciones sociales necesarias para subsistir.

El devenir de la existencia humana, entonces, es un largo discurso musical que se reitera en el tiempo cíclico del rito gracias al ritmo de la vida, desde el cósmico sonido de las esferas hasta el más lejano recuerdo de nuestra estancia en la caverna uterina, recuerdo prácticamente hundido en las aguas de nuestro inconsciente<sup>10</sup> y aflorado de vez en vez por medio de ese otro inconsciente colectivo en el centro sacralizado del rito entre tambores y cascabeles, entre sonidos y silencios, ese silencio que colabora en la inducción de la experiencia religiosa, donde la música no es sólo notas sonoras, sino por igual alternancia con el silencio numinoso que deviene misterio, mito, rito y música, todo ello encapsulado en la corporeidad biológica y cultural del Hombre Total.

*jlrt@uaemex.mx*

**Juan Luis Ramírez Torres.** Doctor en Antropología, Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y Profesor-Investigador de la UAEM. Autor del libro *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*, UAEM, 2003.

Recepción: 6 de septiembre de 2004

Aprobación: 23 de septiembre de 2004

---

<sup>10</sup>Parafraseando a Carl Gustav Jung (1981)

## Bibliografía

- Alvin, Juliette (1967), *Músicoterapia*, Barcelona: Paidós.
- Balandier, Georges (1990), *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*, Barcelona: Gedisa.
- Bowlby, John (1981), *Cuidado maternal y amor*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Brady, John (1982), *Biological timekeeping*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Breton, David Le (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Broda, Johanna (1997), "El culto mexica de los cerros de la Cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros", en B. Albores y J. Broda (coords.), *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, México: El Colegio Mexiquense - Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 49-90.
- Cáceres Díaz, Abraham (1983), "Alucinógenos musicales y Música Alucinógena", en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría Popular*, México: El Colegio de Michoacán, A.C. y el Comité Organizador Pro Sociedad Interamericana de Folklore y Etnometodología.
- D'Andrade, Roy (1999), *The development of cognitive anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Despins, Jean-Paul (1996), *La música y el cerebro*, Barcelona: Gedisa.
- Dougherty, Janet W. D. (Ed.) (1985), *Directions in cognitive anthropology*, EUA: University of Illinois Press.
- Douglas, Mary (1998), *Estilos de pensar*, Barcelona: Gedisa.
- Durkheim, Emile (1982), *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Akal.
- Eliade, Mircea (1985a), *Mito y realidad*, Barcelona: Labor/Punto Omega.
- Eliade, Mircea (1985b), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor/Punto Omega.
- Fraisse, Paul (1976), *Psicología del ritmo*, Madrid: Ediciones Morata.
- Fromm, Erich (1980), *El arte de amar*, España: Paidós.
- Gaston, E. Thayer (1993), "El hombre y la música", en E. Thayer Gaston y otros, *Tratado de musicoterapia*, México: Paidós, pp. 27-49.
- Geertz, Clifford (1992), *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Hawley, Amos H. (1975), *Ecología humana*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Herskovits, Melvime J (1952), *El hombre y sus obras*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jung, Carl Gustav (1981), *Simbología del Espíritu. Estudio Sobre Fenomenología Psíquica. Con una aportación del Dr. Scharf Riwkah*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Kong, Toh et al. (2001), "An hPer2 phosphorylation site mutation in familial advanced sleep phase syndrome", en *Science*, 9, february, 291: 1040-1043.
- Levy- Bruhl, Lucien (1972), *La Mentalidad Primitiva*, Buenos Aires: Editorial La Pleyade.
- Levi-Strauss, Claude (1975), *El Pensamiento Salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Levi-Strauss, Claude (1994), *Mirar, escuchar, leer*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Mardones, José Ma. (1988), *Postmodernidad y cristianismo. El desafío del fragmento*, España: Sal Terrae.
- Maturana, Humberto R. (1995), *La realidad: ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad*, vol. II, México: Universidad Iberoamericana.



- Mauss, Marcel (1971), *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos.
- Menuhin, Yehudi (1972), *Theme and variations*, New York: Stein and Day.
- Montagu, A. y F., Matson (1989), *El contacto humano*, México: Paidós Mexicana.
- Nancy, Jean-Luc (2003), "Nada en común", en Roberto Esposito, *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Otto, Rudolf (1980), *Lo santo. Lo racional e irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza.
- Popol Vuh* (1986), Adrián Recinos [traducción, introducción y notas], México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Torres, Juan Luis (1995), *Codificación y códigos culturales. Simbólica y ritual en cultos curativos*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruelle, David (1995), *Azar y caos*, Madrid: Alianza Universidad.
- Sahlins, Marshall (1988a), *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Barcelona: Gedisa.
- Sahlins, Marshall (1988b), *Islas de Historia. La Muerte del Capitán Cook, Metáfora, Antropología e Historia*, Barcelona: Gedisa.
- Sahlins, Marshall (1990), *Uso y abuso de la biología*, Madrid: Siglo XXI de España.
- Scarduelli, Pietro (1988), *Dioses, Espíritus, Ancestros. Elementos para la Comprensión de Sistemas Rituales*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Storr, Anthony (2002), *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Barcelona: Paidós.
- Tetsugen (1990), *El sermón sobre el Zen*, México: Paidos Orientalia.