



**CUESTIONES ENTORNO AL POSICIONAMIENTO INTERPRETATIVO EN LA
MÚSICA: INDAGACIONES Y DISCERNIMIENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN
DE NUEVOS POSICIONAMIENTOS DE INTEPRETACIÓN MUSICAL A PARTIR
DE LA UTILIZACIÓN DE LAS FENOMENOLOGÍA RITUAL Y MEDITATIVA DE
LOS SISTEMAS DE CREENCIA BUDDHISTA E HINDUISTA.**

En busca de una nueva corriente de interpretación musical

TESIS DOCTORAL

Inscrita en el Departamento de Enseñanzas Artísticas

SANTIAGO LUSARDI GIRELLI

Director de Tesis: Dr. José Carlos Carmona Sarmiento

*A Clara Emilia, Inti Vincenzo y Colombina Kala
por ser fuente inagotable de sentido.*

CUESTIONES ENTORNO AL POSICIONAMIENTO INTERPRETATIVO EN LA MÚSICA: INDAGACIONES Y DISCERNIMIENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS POSICIONAMIENTOS DE INTEPRETACIÓN MUSICAL A PARTIR DE LA UTILIZACIÓN DE LAS FENOMENOLOGÍA RITUAL Y MEDITATIVA DE LOS SISTEMAS DE CREENCIA BUDDHISTA E HINDUISTA.

En busca de una nueva corriente de interpretación musical

INDICE

Preámbulo Biográfico

CAPITULO I

CUESTIONES EN TORNO A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1. INTRODUCCIÓN Y ACERCAMIENTOS

- 1.1 Lo fenomenológico.
- 1.2 Los campos de la interpretación musical
- 1.3 Una fenomenología budhista para la interpretación musical.
- 1.4 La búsqueda de esta investigación
- 1.5 La traspolación: de la fenomenología a la interpretación musical
- 1.6 Orientalismo: apropiación deliberada de las filosofías contemplativas de la India
- 1.7 Orientalismo musical
- 1.8 Una interpenetración para una nueva interpretación: recapitulación introductoria

CAPITULO II

FENOMENOLOGÍA MUSICAL Y ORIENTALISMO

1. EL ORIENTALISMO MUSICAL Y LOS POSICIONAMIENTOS DEL BUDDHISMO Y EL HINDUISMO

- 1.1 Orientalismo musical, de la composición a la interpretación
- 1.2 Cuestiones generales acerca del Buddhismo y el Hinduismo: Reflexión introductoria
- 1.3 Introducción; rasgos esenciales del Buddhismo
- 1.4 El ser budista y su aprehensión
- 1.5 Pensamientos acerca de los orígenes del agnosticismo en occidente y sus conexiones con la tradición budista
- 1.6 No pienso que no, no pienso que no, no

2. CUESTIONES ENTORNO A UN POSICIONAMIENTO BUDISTA PARA LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

- 2.1 Buddhismo, agnosticismo musical
- 2.2 Analogía fundamental
- 2.3 El no ser y la aprehensión
- 2.4 El *yo* budista en la interpretación musical: *el sí mismo*
- 2.5 Cuestiones acerca del yo budista en la creación y en la interpretación
- 2.6 Hermenéutica y exégesis para iluminar el acto interpretativo
- 2.7 Diferencias y similitudes entre las tradiciones
- 2.8 El *yo* budista y el presente en la interpretación música
- 2.9 El hombre simbólico y la dimensión budista
- 2.10 El esqueleto budista para una construcción de posicionamiento de interpretación musical

3. LA MEDITACIÓN Y EL RITUAL FENOMENOLOGÍA APLICADA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

- 3.1 La meditación en la tradiciones
- 3.2 Recapitulación – Aplicaciones de la meditación a la interpretación musical
- 3.3 Conexiones y lazos rituales entre el Buddhismo y el hinduismo
- 3.4 Acerca del Ritualismo y Anti-ritualismo: de la creación a la interpretación
- 3.5 Ritualismo
- 3.6 La direccionalidad, la salvación, la tradición y la autoridad
- 3.7 Diferencias y similitudes
- 3.8 La vía de la no definición y su impacto en la interpretación musical
- 3.9 Las prácticas rituales de la India y su materialización en la música de occidente

CAPITULO III

FENOMENOLOGÍA RITUAL APLICADA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1. DE LA FENOMENOLOGÍA RITUAL A LA INTERPRETATIVA

- 1.1 La Fenomenología ritual para la construcción de posicionamientos de interpretación musical
- 1.2 En el rito, en la religión, y en la música
- 1.3 Reflexiones introductorias acerca del alcance del rito
- 1.4 Objetivos de este primer capítulo
- 1.5 El esqueleto Ritual
- 1.6 Desnudamiento para una correcta traspolación

2. CUESTIONES ENTORNO AL FENOMENO RITUAL DE LA INDIA Y SUS ALCANCES EN EL ÁMBITO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

- 2.1 Introducción a los conceptos del Rito en el Buddhismo y el Hinduismo
- 2.2 Origen y arqueología ritual y revolución sumergida.
- 2.3 Revolución ritual y estética
- 2.4 Interpretación y aprehensión - la búsqueda del Brahman
- 2.5 Indiferencia y desinterés en la aprehensión, un interpretación des-interpretada
- 2.6 La interpretación y la vía negativa
- 2.7 Breve recapitulación

3. MISTERIO, DARSHAN Y HIEROFANÍA

Introducción

- 3.1 Introducción
- 3.2 El Misterio en la música y en el ritual sagrado
- 3.3 Analogía entre el Misterio en lo sagrado y el sentido en la música
- 3.4 Recapitulación acerca del Misterio

3.5 Hierofanía y Darshan: en busca de lo sagrado en la música

3.6 La analogía y la aislación del proceso para la construcción y aplicación del método

3.7 Breve Recapitulación – de la hierofanía al Darshan.

3.8 Cuestiones entorno al darshan en las filosofías indias y sus alcances en materia de interpretación musical.

3.9 Fenomenología darshanica

3.10 Recapitulación Final

4. FENOMENOLOGÍA RITUAL

4.1 La fenomenología de la religión

- a. Vehículo de comprensión y método para una tarea interdisciplinaria.
- b. Introducción a las estructuras del rito
- c. Alcances y eficacias rituales

4.2 El lenguaje y el sonido, y la acción en el ritual – simbiosis

Distinciones del acto ritual religioso y su correspondencia con el acto de la interpretación musical.

4.3 Introducción al Drómenas y al legómenas: lo sonoro y lo actuado

4.4 El espacio ritual

4.5 Acerca del equilibrio entre los elementos del ritual

4.6 Drómenas y legómenas, deconstrucción del rito interpretativo

4.7 Recapitulación

4.8 Ilocucionariedad musical

4.9 Interpretación ilocucionaria del ritual

5. RITUALISMO Y ANTIRITUALISMO EN INDIA

5.1 El Buddha contra el ritual hinduista: el antiritualismo y sus alcances en materia de interpretación musical.

5.2 Acerca del anti-ritualismo y la magia simpática

5.3 El árbol ritual hindú

5.4 Bhakti y henoteísmo musical

6. OTRAS CUESTIONES PERIFÉRICAS ACERCA DEL RITUAL

6.1 Prácticas rituales: introducción a los parámetros que rigen direccionalidad, autoridad y tradición

6.2 Direccionalidad

6.3 La autoridad y la tradición

7. RELIGIO Y DHARMA

7.1 Relegare – el concepto y la palabra sometidos a discusión: “religados” a la tradición musical y a la búsqueda del misterio.

- a. Sistema, orden y sometimiento consentido
- b. Religancia, la relación con lo sagrado
- c. Dharma
- d. Rta, Maia y Dharma

7.2 Hacia una comprensión del término religio y dharma:

- a. Dimensión histórica y etimológica
- b. La “religancia” y la interpretación música
- c. El acto de religancia o relegancia: horizontalidad vs verticalidad interpretativa:
Religancia interpretativa

7.3 La direccionalidad a partir del origen etimológico

- a. Direccionalidad
- b. Debate sobre el origen
- c. Recapitulación intermedia

7.4 El ser religado

- a. Religio y relegere - el intérprete musical en la tradición
- b. El ser meticuloso: Una tercera acepción del término
- c. Breve coda poética

CAPITULO IV

MEDITACIÓN MUSICAL BUDISTA: FENOMENOLOGÍA DE LA MEDITACIÓN Y SUS APLICACIONES AL CAMPO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.

1. FENOMENOLOGÍA DE LA MEDITACIÓN Y SUS APLICACIONES AL CAMPO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1.1 Introducción

1.2 *Vía en vez de método*

1.3 Experiencia ampliada

2. INTEGRACIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN

2.1 Primera integración

2.2 Segunda integración

2.3 Los límites de ritual y el desvelamiento budista

2.4 El esqueleto interpretativo budista

3. CUESTIONES ENTORNO A LA APREHENSIÓN DESDE LA MEDITACIÓN LA RASA: DELEITE, LA NO-OBJETIVIDAD Y SENTIDO DE GRACIAS Y LOS MARGAS

3.1 La Rasa – la percepción y decodificación del gran sabor en el ritual de la interpretación

3.2 Deleite estético

3.3 Breve recapitulación

3.4 La no-objetividad

3.5 Lavanya-yojanam, sentido de la gracia y pecado artístico

3.6 Un gran camino y varios senderos; los mārgas, senderos del moksha

3.7 Liturgia budista, una insurrección interpretativa

3.8 Recapitulación final del apartado

4. EL RITUAL DEL SILENCIO: MEDITACIÓN E INTERPRETACIÓN

Los fundamentos de la meditación como espacio de silencio para una interpretación musical

4.1 Introducción a la meditación y sus aplicaciones en materia de interpretación musical

- a. Orígenes y razones
- b. Cuestionamientos iniciáticos
- c. El silencio budista y la interpretación musical
- d. El Silencio; una experiencia inmanente y trascendente

4.2 Ambivalencia epistémica

- a. Bases de la interpretación budista y la estética de la recepción.

- b. Cesación de la percepción y el sentimiento, la no-interpretación como vía de conocimiento: introducción a la vía de la interpretación musical jhánica
- c. Breve recapitulación sobre los postulados presentados

CAPÍTULO V

ASÍ EN LA MEDITACIÓN COMO EN LA INTERPRETACIÓN

1. ASÍ EN LA MEDITACIÓN COMO EN LA INTERPRETACIÓN

1.1 Origen del samadhi y el camino de los Jhanas

- a. Introducción
- b. Del proceso del proceso meditativo al interpretativo
- c. Traspolación del proceso jhánico; de la meditación a la interpretación musical
- d. La traspolación

1.2 Los jhānas o dhyānas y el samadhi

- a. Pensamientos y comparaciones: la teoría de los Jhanas en Hinduismo en el Buddhismo
- b. El ingreso al método, abandono de los cinco obstáculos

2. LOS PRIMEROS PASOS: FACTORES MENTALES

2.1 Cuestiones periféricas

- a. Transitando los obstáculos para iniciar el proceso
- b. Factores mentales dentro del proceso jhánico
- c. Últimos pasos para el abandono de los obstáculos iniciales

2.2 Factores mentales

- a. Primer factor – Vitakka: el golpe de la campana
- b. Segundo factor – Vicara: el sonar de la campana
- c. El Rapto (pīti)

- d. Felicidad (sukha)
- e. Una atención precisa y puntualizada (ekaggata)
- f. Recapitulación de los estados mentales y el ingreso al proceso jhánico
- g. Cadena de favores

3. JHANAS – VÍA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

Los primeros cuatro estadios.

- 3.1 Los jhanas en la interpretación musical: Celibidache y la interpretación budista
- 3.2 La Primera Jhanas: Sensaciones Agradables
- 3.3 El Segundo Jhanas: Alegría
- 3.4 El tercer Jhanas: Contentamiento
- 3.5 El Cuarto Jhanas: Utter – Carácter pacífico

4. CUESTIONES ENTORNO A LOS JHANAS DE LA ABSORCIÓN INMATERIAL

- 4.1 Cuestiones entorno a los jhanas de la absorción inmaterial
- 4.2 Libertades inmateriales, interpretación desde la inmaterialidad
- 4.3 El portal al segundo estadio interpretativo
- 4.4 De la materialidad a la inmaterialidad
- 4.5 Lo que queda y lo que se trasmuta
- 4.6 Breve recapitulación para disipar la niebla

5. EL INTÉRPRETE HACIA LA INMATERIALIDAD: LOS JHANAS FINALES

- 5.1 El Quinto Jhanas: La infinitud del Espacio
- 5.2 El Sexto Jhanas: la Infinitud de la Conciencia
- 5.3 El Séptimo Jhanas: No-cosa
- 5.4 El Octavo Jhanas: Ni la percepción ni la no-percepción
- 5.5 La Novena Jhanas: Cesación

CAPITULO VI

APLICACIÓN DEL PROCESO MEDITATIVO A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1. Ejercicio de traspolación del proceso jhánico de la meditación a la interpretación musical

1.1 Así en la interpretación como en la meditación

2. TRASPOLACIÓN DEFINITIVA

2.1 Traspolación de los primeros cuatro estadios jhánicos

2.2 Una traspolación hacia la inmaterialidad

2.3 Recapitulación del proceso y sus implicancias interpretativas

2.4 Interpretación desde la inmaterialidad

3. TRASPOLACIÓN DE LOS JHĀNAS INMATERIALES

3.1 El Quinto Jhanas: La infinitud del Espacio

3.2 El Sexto Jhanas: la Infinitud de la Conciencia

3.3 El Séptimo Jhanas: No-cosa

3.4 Breve recapitulación

3.5 El Octavo Jhanas: Ni la percepción ni la no-percepción

3.6 La Novena Jhanas: La Cesación semántica

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

APÉNDICE COMPLEMENTARIO

COMPARACIONES, APLICACIONES Y CASOS

1. APLICACIÓN DE LOS PARÁMETROS E DRÓMENAS, LEGÓMENAS Y HORÓMENAS A RITOS Y ELEMENTOS RITUALES.

1.1 La Campana y el Cuenco Tibetano, drómenas en legómenas y viceversa.

1.2 La Campana, el drómenas en legómenas

1.3 Recapitulación acerca del transitar ritual de la campana y sus aportes a la comprensión del rito y la interpretación musical.

2. IDEAS ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL RITO A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

2.1 La campana en las tradiciones Hinduista y Budista.

2.2 Los porque de la campana en la tradición india y las fuentes para la comprensión de los procesos de interpretación musical desde la perspectiva ritual.

2.3 Recapitulación acerca del transitar ritual de la ghanta y sus aportes a la comprensión del rito y la interpretación musical.

2.4 Recapitulación acerca del transitar ritual del cuenco tibetano y sus aportes a la comprensión del rito y la interpretación musical.

3. EL CASO DEL ASHVAMEDHA: DECAPITACIÓN EQUINA.

3.1 El ritual y sus procesos

3.2 Recapitulación Final

Preámbulo autobiográfico

Recuerdo que tenía cinco años cuando escuché hablar por primera vez de Paramahansa Yogananda en mis clases de meditación y yoga. Mi madre nos enviaba a mis hermanos y a mí a una escuela guiada por una gurú discípulo del gran yogui indio del siglo XX, ella se llamaba Aidé. La foto de Paramahansa estaba en la pared de la pequeña y acogedora aula a la que por aquellos años yo asistía a meditar y ejercitar dos veces por semana después del colegio, en aquellas aulas comencé a entender esto de la *interpenetración* cultural y para ello, Paramahansa fue un claro ejemplo de cómo oriente y occidente podía dialogar en un mismo camino de conocimiento, respeto e *interpenetración*, y de cómo una cultura podía ser leída desde la clave de la otra iluminando su propia sabiduría. Quizás porque fue en la infancia o quizás porque en verdad esa experiencia fue especial, aquello constituye en mi memoria, mental y física, un espacio de abstracción fascinante dentro del universo de mis memorias del Buenos Aires de los años ochenta. Educarse en el silencio, la atención y la percepción no es algo que hagamos cotidianamente, quizás por ello aquellos cursos quedaron grabados a fuego en mi consciencia, aún a pesar de mi corta edad. Mi fascinación por la cultura India fue sin duda sembrada en aquellos años, desde entonces el mundo de lo indio constituyó en mi cosmos personal un espacio donde lo más grande que pudiera suceder sucedería, un mundo de realización. En el Candil –así se llamaba la escuela de meditación, se gestó el primer estadio de esta investigación que se basa principalmente en la observación y la posterior reconsideración de aquello que parece natural o evidente en los fenómenos que como seres

aprehensivos experimentamos. No es posible hablar de Buddhismo¹ desde una esfera puramente teórica, puesto que es una práctica que se yergue sobre la experimentación personal más que sobre la tradición y el dogma; hoy, muchos años después de aquel inicio, quizás sea buena hora para ondear las experiencias, vivencias y prácticas tan variadas vividas entorno a lo *oriental* en mi vida, como un *lung ta*² sometido a las ventiscas en la base del Himalaya. Años después de aquella infancia, ya por los años de la postadolescencia realicé mi profesorado en yoga y meditación *vipassana*, más tarde la licenciatura en Teología, algunos años en el Seminario Sacerdotal, y algunas experiencias muy sustanciosas en diversos monasterios. También hubo algunos años en comunidades religiosas, laicas y experimentales donde la meditación y la práctica espiritual era moneda corriente varias horas al día. En aquellos tiempos de tensiones internas en mí entre lo occidental y lo oriental encontré refugio en los escritos de un jesuita indio³. Su obra era un espacio de diálogo sano entre la teología cristiana y la sabiduría india. La filosofía basada en el diálogo de culturas fue una guía vital para mí, y me ayudó a construir un huerto donde sembrar ideas sin esperar que los frutos fuesen lógicos ni estuviesen maduros para ser comidos. Ese fue mi primer *Sadhana*⁴. Luego llegaron otros tantos maestros en libros, como Bhagwan Shri Rashnīsh y Krishnamurti, Panikkar, Von Balthasar, Boff, Barth entre otros, prácticamente todos ellos fueron conciliadores de lo oriental y lo occidental tan propio de la cultura de renovación espiritual de

¹ En este trabajo utilizaremos la forma Buddhismo (*ddh*) en vez de Budismo para mantener la forma original del nombre de Siddhartha Gautama. Cuando nos refiramos a los budhista lo haremos con la forma castellanizada: budista.

² Las banderas de plegaria *lung ta* (*caballo de viento*) poseen una forma rectangular o cuadrada y se encuentran unidas a lo largo de su borde superior a una larga soga. Por lo general son colgadas en una línea diagonal de lo alto a lo bajo entre dos objetos (por ejemplo, una roca y la punta de un mástil) en sitios elevados tales como arriba de templos, monasterios, estupas o pasos en las montañas.

³ Su nombre era Anthony De Mello

⁴ El término *sādhana* significa el esfuerzo espiritual hacia una meta prevista, es además una práctica que impide un exceso de mundanidad y moldea la mente y la disposición para propiciar el desarrollo del conocimiento, de la desapasionamiento y de el no apego a lo ilusorio. *Sādhana* es un medio por el cual la esclavitud se convierte en liberación. En Bhattacharyya, N. N. *History of the Tantric Religion*. Second Revised Edition. (Manohar: New Delhi, 1999) p. 174.

aquellos años. Más allá de todas estas experiencias de carácter espiritual, yo era, (y soy), músico y aquellas vivencias fueron siempre aprehendidas desde mi ser artista. Cuando comencé a pensar en la introducción de esta tesis me resultó difícil distinguir y separar las áreas de música de la filosofía espiritual, porque en mi universo personal siempre han sido espacios dialogales, esferas comunes y dimensiones comulgadas. La música fue para mí una disciplina experimental pero con muchos años de estudio reglado en el conservatorio, en la universidad, en cursos, talleres y otros tantos. Cumplidos los dieciocho años comencé mis estudios de director de Orquesta en la Universidad y de Director de Coros en el Conservatorio, aquellos años también forjaron en mí un corazón de intérprete no solo de los fenómenos de la consciencia, sino también de los musicales. Los años siguientes vinieron muchos cambios y trabajos como director de Coro y Orquesta en distintos países y agrupaciones, hasta que finalmente conocí en Caracas al Mtro Carmona Sarmiento, quien es el director de esta tesis, gracias a él mismo mi rumbo cambió y finalmente aterricé en Sevilla allá por el año 2009. Como es de imaginar, lo cierto es que el tema central de esta tesis se viene gestando en mí desde hace muchos años, mucho antes de considerar obtener el doctorado. Desde que atravesé mi adolescencia, no sin penares y confusiones –como todos–, una deuda pesaba sobre mí y era viajar a India para materializar tantos años de anhelos y estudios sobre su cultura. En diciembre de 2011 viajé por primera vez a India sin demasiados planes ni propósitos, con la idea de dejarme tener un acercamiento calmo, como quien regresa a casa a descansar⁵. En aquel primer viaje recorrí por varios meses todo el subcontinente indio y pude participar además en algunos *meditation retreats* con *sadhgurus* indios, entre ellos Gurumaa Anandamurti. Con esta *santona* india realicé un curso de diecisiete días en Rishikesh, en la base del Himalaya indio, donde fruto de muchas experiencias y duras meditaciones comprendí de primera mano que era posible experimentar

⁵ Desde aquel diciembre de 2011 hasta el día de hoy, he visitado el país más de una docena de veces, y luego de resistirme, finalmente en el año 2015 resultó más conveniente irme a vivir allí la mayor parte del año

el conocimiento desde otra lógica, una lógica por la cual la experimentación del silencio, como fuente de interpretación de la realidad, sugería mundos sutiles que siempre habían estado allí, pero que por la rudeza operativa de mi propia conciencia nunca había sido capaz de ver. A aquel curso le siguieron muchos más, y también la intuición de esta tesis, la idea de que existe otro universo dentro de la interpretación musical en el cual el sentido surge no de la comprensión lingüística, semántica o simbólica, sino de la correcta aprehensión y *sutilización*⁶ de los fenómenos musicales en la propia conciencia. Entre 2009 y la actualidad, ya con base en Sevilla mi actividad profesional se centro en la Dirección de Coros y Orquesta, gracias al empuje del Maestro Carmona, su esposa la soprano Rocío de Frutos e incontables músicos y cantores que me acogieron con generosidad y entusiasmo. En 2013 fruto de algunas colaboraciones con la Universidad de Sevilla, recibí una propuesta desde la India para ocupar una recientemente creada Cátedra de Música Occidental en la Universidad de Goa (INDIA), en el sureste del país. Ocupar aquella cátedra fue para mi algo inesperado que acepté con gusto y mucha gratitud. Desde el comienzo, el trabajo en la Universidad de Goa fue una experiencia fascinante y difícil, por la riqueza de la cultura y por todas las dificultades que conllevan el trabajar en instituciones públicas indias. Finalmente tuve la posibilidad y el espacio para trasmutar todos esos años de experiencias orientalizadas lejos de India en palabras, conciertos, talleres y giras con orquestas y coros del país y el extranjero. A partir de entonces, encaminada ya esta tesis doctoral, las ideas y experiencias que sustentan esta investigación comenzaron a decantar después de treinta años de flotar en las aguas revueltas de mi conciencia. He de reconocer que a esta altura de mi vida, con 37 años de edad, algunas de las ideas se han materializado y ellas son hoy los fundamentos y los principios de esta investigación.

Concebir el uso de la filosofía budhista e hinduista para la interpretación de la

⁶ Explicar el término.

música de occidente implica dar un salto que es mucho mayor al salto geográfico que damos desde Occidente a la India; este salto cognitivo y epistemológico implica romper los moldes de la percepción a los que estamos habituados los intérpretes de música clásica en occidente. Este salto conlleva también la necesidad de reconsiderar lo que significa interpretar, es un salto que nos saca de la materialidad interpretativa a la que nos tiene acostumbrados la tradición y nos posiciona en un espacio de ambivalencia epistemológica que puede despertarles a muchos de los lectores emociones e ideas contradictorias y de descreencia. El jesuita indio escribe “Si encendieras la luz de la conciencia y te observaras a ti y todo lo que te rodea [...], si te vieras reflejado en el espejo de la conciencia de la forma en que ves tu rostro reflejado en un espejo [...], sin emitir ningún juicio o condena, te darías cuenta de las transformaciones maravillosas que de ello devienen” (De Mello 1996: 56). Quizás exista la posibilidad de trasmutar el acto de interpretar música en un acto puro de la conciencia, un salto de la materialidad sonora a la inmaterialidad de la conciencia interpretativa. Este salto del que nos hablan las tradiciones de India son sin lugar a duda un salto al vacío. Pero a fin de cuentas ¿qué no lo es en el *Buddhismo*?, ¿y qué no lo es en la música? Saltaremos entonces.



INTRODUCCIÓN

En esta breve introducción presentaremos los tres grandes temas de nuestra investigación; primero la fenomenología ritual y meditativa y sus posibles aplicaciones a la interpretación musical; segundo el ejercicio de traspolación de lo ritual y lo meditativo a lo interpretativo, el llamado *camino de los jhanas* y el silencio incluyendo las razones y posibilidades de esta traspolación⁷; y tercero y último los usos, costumbres y virtudes de los sistemas budhista e hinduista como modelos *orientalistas* de interpretación musical.

1.1 Lo fenomenológico

Como bien describe Velasco, la fenomenología es un método filosófico que busca revenir a las “cosas mismas” describiéndolas tal como ellas aparecen a la consciencia, independientemente de todo saber o toda actitud constituida (Velasco, 2006). La fenomenología busca un “saber transversal, una ontología que se constituye como el fundamento de toda la estructura del conocimiento” (Husserl, 1913: 32). Para ello, este saber pretende poner en evidencia la estructura de la conciencia y de las cosas, tal como ellas se muestran (*fenómenos*). Esta teoría está arraigada en el *principio de objetividad* que exige una *actitud natural* hacia lo real, la cual supone que todas las cosas de la realidad (*res*) sean cognoscibles, es decir, que sean susceptibles de una constatación verificable por todos (Velasco, 2006). Esta *actitud natural* se caracteriza por entender que las cosas existen independientemente de los sujetos y por lo tanto de la consciencia que los verifica. A partir

⁷ Explicación, porque no transpolar.

de la idea de *intencionalidad*, que es la propiedad específica que tienen los fenómenos psíquicos (a diferencia de los fenómenos físicos) de estar dirigidos hacia algo, este trabajo se dispone a constituir el ejercicio de traspolación de lo fenomenológico ritual y meditativo a lo interpretativo musical, ya que consideramos que cualquier fenómeno artístico, musical o religioso siempre es conciencia de algo que se ha manifestado más allá de sí mismo. En la teoría de Husserl hallamos que la *intencionalidad de la consciencia* “se refiere a la constante correlación entre los actos de la consciencia (percibir, conmemorar, interpretar, etc.) que siempre se relacionan a un objeto (acto de encaminarse a... o de dirigirse a..., la *noesis*) [...] y el objeto tal como aparece en esos actos” (ib.1913) (el objeto intencional, el noema o *kasina*, en sánscrito). Husserl sustenta, en coincidencia con la fenomenología budhista que el objeto intencional (*noema*) en sí mismo no es un objeto en realidad, sino el objeto tal como es conocido intencionalmente en la función que le da *sentido* a los actos de la consciencia (*noesis*) (Husserl 1913:97-98).⁸ Astor explica que el concepto de tiempo inmanente de la consciencia, intencionalidad y de la *retención* son uno de los principales aportes de la fenomenología *husserliana*, y tienen para la música importantes consecuencias según podemos ver en las ideas interpretativas del maestro rumano Sergiu Celibidache: “Él lo resume diciendo: “El fin debe estar en el comienzo, y el comienzo en el fin” (Astor, 2002: 66)

1.2 Los campos de la interpretación musical

Lo cierto es que el campo de la interpretación musical constituye un grupo de disciplinas interrelacionadas que incluyen la percepción (y la cognición), la ejecución, la inteligencia (v.

⁸ Según el Larousse, la *noesis* es el acto de pensar y el *noema* es el objeto intencional del pensamiento. El *noema* es el *objeto intencional* de los actos de la consciencia, un constituyente *ideal* de una vivencia. El *sentido*, el *movimiento*, es el núcleo del concepto de *noema*.

gr. musicología) y la composición, siendo esta última, una forma de lo que el epistemólogo brasileño J. Luiz Martinez llama “interpretantes musicales” debido a que “son el resultado de la semiosis de facto” (cfr. Martinez, 1991). En su tesis sobre semiótica musical, Martinez, presenta un diagrama de áreas de interpretación musical; “el primer área,” dice, “es la percepción y es”, obviamente, “el punto inicial del proceso efectivo de generación de interpretantes musicales [...]. La percepción y la cognición son seguramente esenciales en el proceso de formación de una mente musical” (ib. 1991: 28). En un segundo lugar, hemos de considerar la ejecución, que es una forma de interpretación musical al mismo tiempo necesaria y complementaria de la percepción, “pues trata de la efectivación de signos musicales” (ib. 1991:30)⁹. El tercer subcampo de la interpretación musical está compuesto por las áreas de la inteligencia musical y de la composición: “La inteligencia musical consiste en las formas científicas de pensar la música” (ib. 1991: 31). La composición constituye un sub-campo paralelo a la inteligencia musical e implica una interpretación musical de las ideas, el mundo, historias o cualquier otra idea motora que el compositor haya escogido, materializadas a posteriori en obra musical.

Esta tesis propondrá estructurar una teoría budhista–hinduista de la interpretación de la música y abarcará –como es evidente– todo el ámbito del pensamiento musical y la interpretación, proponiendo una clasificación que, lejos de ser rígida y dogmática, pretenda ser flexible y en constante actualización. En la apreciación de esta teoría es importante recordar que, como en un laberinto multidimensional, los diversos campos y subcampos se sobrepondrán e interactuarán de acuerdo con la lógica de los pensamientos *orientales* que se

⁹ El semioticista brasileño José Luis Martínez explica en su tesis *Semiosis in Hindustani Music* que hay un componente de fuerza bruta -*segundidad* o causación eficiente- en la ejecución, en el impacto físico que causa la vibración sonora de los instrumentos. Pero la ejecución no es meramente pura fuerza bruta, pues existen -casi siempre- principios inteligentes controlando los impulsos psicomotores o los artefactos electroacústicos que produce la música. Se trata de formas de causación final -*terceridad*- que rigen los procesos de causación eficiente. (Martínez 1997)

ordenan de manera distinta a la lógica científica occidental¹⁰. Finalmente, es necesario resaltar el principio epistemológico que compartimos, a saber: esta teoría, por más completa que pretenda ser, asumirá siempre configuraciones particulares en cada aplicación que se haga de sus principios pues se construye a partir de la consciencia particular de cada intérprete.

1.3 Una fenomenología budhista para la interpretación musical.

Pero para aprehender este concepto y el fenómeno que él señala, la tradición espiritual de la India advierte que es necesario suspender nuestra *actitud natural* por medio de la *reducción fenomenológica*. El Budhismo explica que la *actitud natural* comprende intrínsecamente los juicios que nosotros establecemos sobre el ser de los objetos, es decir, que damos *a priori una certeza* de que los objetos *son* (Matilal 1998: 14). Esta interpretación de los objetos puede, por el proceso de analogía, representar la interpretación de la obra musical por parte del artista. Por el contrario, una actitud de *reducción fenomenológica* se abstiene de todo juicio sobre el *ser* o el no-ser de los objetos, lo que permite una observación sin prejuicios de la *consciencia pura*, es decir, la que se da de los fenómenos en la correlación *noesis-noema* (cfr. *Husserl* 1913). La teoría budhista de los *jhānas*, que presentaremos más adelante, concuerda en gran manera con el idealismo trascendental de Husserl, pues de muchas maneras también afirma que la conciencia no puede ser descripta independientemente de los objetos que ella aprehende y, recíprocamente, los objetos (*kasina*) que se muestran a la conciencia no pueden ser considerados fuera del contexto del cual ellos son percibidos. Esta

¹⁰ Matilal nos explica en *El carácter de la lógica en la India* que la lógica india incluye cuestiones generales sobre la naturaleza de la derivación del conocimiento y que dicha epistemología se ordena a partir de la información proporcionada por la evidencia experiencial, evidencia que a su vez puede ser otro elemento de conocimiento en sí misma. (Matilal 1998: 14).

dinámica por la cual, mediante la virtud de la *interpenetración* (Cage, 1982: 88) –descrita por John Cage en muchos de sus escritos– sujeto y objeto se dicen uno al otro, conduce a debatir si realmente existe una distinción entre la conciencia y los contenidos de la conciencia. Este debate resulta fundamental para comprender nuestra tarea interpretativa, puesto que a fin de cuentas, estos dos elementos dialogan, como veremos más adelante, de manera análoga en el ritual y la meditación así como en el hacer o interpretar música. Las propuestas que presentaremos en esta tesis debaten acerca de la aprehensión de la conciencia budhista y de cómo según el método meditativo de los *jhānas* se puede sostener que interpretar es volverse uno con la obra musical en la propia consciencia hasta la disolución, por un mecanismo que llamaremos *sutilización*. Esta cuestión nos conduce además a intentar descubrir si la obra musical puede ser considerada como ente fuera de nuestra conciencia; por ejemplo, discernir si el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler o un movimiento de la Suite en Mi menor BWV 996 para Laúd de J. Sebastián Bach existen más allá de la consciencia humana. El debate radica en parte en discernir si la obra que nos disponemos a interpretar puede ser entendida solamente en sí misma o solamente con los medios que dispone la conciencia que la interpreta.¹¹

Por otra parte, la idea budhista de meditación concuerda también con la propuesta de Husserl en su teoría de la *epojé*; idea que designa la suspensión o “puesta entre paréntesis” de la creencia de la realidad exterior del mundo, en concordancia con la propuesta budhista del mundo como *maia* (*ilusión*). La finalidad budhista no es la de poner en duda la realidad del mundo, sino la de impedir que aparezca como real el “fenómeno del mundo” que es sólo una pura apariencia de lo verdadero, de lo que deriva una necesidad intrínseca de no afirmar la realidad de la cosa. Husserl, por su lado, explica su *epojé* de la siguiente manera:

¹¹ Al respecto de esta cuestión, Husserl quería con su análisis de la relación entre la conciencia y el mundo, invalidar la actitud natural, según la cual tenemos tendencia a considerar los objetos dados en la percepción como entes independientes. Ver: Husserl 1913, pp. 55-87.

“Nuestra ambición es precisamente la de descubrir un nuevo dominio científico, cuyo acceso sea dado por el método mismo de la “puesta entre paréntesis” [...] lo que nosotros ponemos fuera de juego es la tesis general que sustenta la *actitud natural* [...] No niego el mundo como si fuera un sofista, no pongo en duda su existencia como si fuera un escéptico, sino que yo opero la epojé fenomenológica que me impide absolutamente todo juicio que podamos hacer sobre su existencia espacio-temporal. Por consiguiente, todas las ciencias que se refieren a este mundo natural (...) quedan fuera del juego y no hago con ellas ningún uso, incluso cuando de ellas resulten proposiciones perfectamente válidas.” (Husserl 1913:101-103).

La propuesta de Husserl explica desde una perspectiva occidental la actitud agnosticista del Budhismo frente al fenómeno de la percepción y la realidad. Esto conduce a una actitud interpretativa en la cual, según desarrollaremos en esta tesis, la obra musical se *interpenetra* con la consciencia del intérprete y termina constituyéndose en consciencia misma, por su parte la consciencia se constituye en obra musical, instaurando ambas una *unicidad múltiple* que podría conducir luego al llamado *nibbana* semántico.

1.4 La búsqueda de esta investigación

El proceso de construir un posicionamiento de interpretación musical desde una configuración oriental no sólo consiste en ver la obra desde una perspectiva budhista o hinduista, sino que también implica analizar los frutos que nacen del *trasvasamiento* de las fronteras de la interpretación musical clásica de occidente. Lo que intentaremos realizar es una verdadera *reconstrucción interpretativa* a partir de ciertos aspectos de la filosofía oriental partiendo de la comprensión del hombre budhista e hinduista. Este *trasvasamiento* de

fronteras implica que es necesario redimensionar los parámetros de la percepción mediante la aplicación de los rituales y meditaciones de oriente. “[...] comprendí entonces que la separación entre mente y oído había arruinado los sonidos —que era necesaria una tabla rasa” (Cage 1993: 32), asevera Cage profundizando en esta idea de la necesidad de reconsiderar el modo de percibido o interpretar de la tradición occidental; “utilicé ruidos, éstos no habían sido intelectualizados; el oído podía escucharlos directamente y no tenía que recurrir a ninguna abstracción. Descubrí que me gustaban los ruidos incluso más de lo que me gustaban los intervalos” (ib. 1993: 32). La *reconstrucción interpretativa* tiene por timón la reconsideración de los usos y modos “típicos” en pos de una nueva manera de entender los procesos. A todo esto “Cage reconoce que, gracias a la India, *expresó* cierto número de cosas relacionadas con la naturaleza y el cambio de las estaciones” (Barros 2006:16). Barros advierte que el proceso en Cage fue mucho más allá de lo musical, al explicar que el compositor norteamericano también reconsideró su conocimiento general para trasmutar su obra a la luz de las filosofías de oriente (ib. 2006:17). La búsqueda de esta investigación seguirá el concepto de *desapego* del yo y de las cosas materiales propia de la filosofía budhista, la cual invita también a renunciar a la *emoción* y a la *expresión* de ese yo considerado ilusorio (Wynne 2007:70). Mediante la utilización de ciertas herramientas cognoscitivas y el uso de prácticas y método rituales y meditativos veremos si esto es posible. Recapitulando, hemos de acentuar que la búsqueda de esta investigación consiste esencialmente en reconsiderar el modo en que los artistas aprehendemos, percibimos, configuramos e interpretamos la obra en nuestra consciencia, a sabiendas que allí está la clave para iluminar nuestra tarea.

1.5 La traspolación: de la fenomenología a la interpretación musical

Otro de los objetivos de esta investigación es la de constituir un proceso que nos permita aprehender una obra musical (una partitura, un sonido, o una obra completa) para poder someter esta aprehensión a los estadios de los *jhanas* meditativos budhistas, así como a los criterios rituales budhistas e hinduistas, de modo que se eleve nuestra capacidad de asimilar el sentido a través de una conciencia exegética. Para poder conducirnos a una interpretación del sentido de la obra, según explica la tradición budhista, es necesaria una comprensión de nuestra propia conciencia. Así, la obra musical en cuestión será nuestra *kasina* (objeto de la meditación), y nuestra mente/no-mente, nuestro yo/no-yo será el sujeto del ejercicio, siendo en algún momento del proceso estos roles intercambiables. Por lo tanto, podemos anticipar que en este proceso interpretativo, ambos elementos (objeto y sujeto) deberían ir transmutándose y volviéndose más y más sutiles a través de los distintos estadios jhánicos y rituales, hasta alcanzar a romper los obstáculos que dificultan la certera interpretación, usualmente corrompida por las deformaciones ilusorias que entran a la conciencia a través de nuestras propias aspiraciones, juicios, miedos y deseos. (Cfr. Gunatarana, 1996) En este proceso de traspolación, la *sutilización* del objeto y del sujeto es lo que puede permitirnos atravesar las dimensiones que les separan (espacio, tiempo y materia) posibilitándoles seguidamente la *interpenetración* en una única realidad existente, para que así entonces el objeto y el sujeto trasmuten de entidades *maiacas* (ilusorias) a una *unicidad múltiple*, la cual finalmente se disuelve en realidad *no-percibida ni perceptora*, cesando luego el falso yo percibido y perceptor hasta alcanzar un *nibbana* interpretativo que desvela a *bráhma*n, quién es sentido, misterio y culmen del ejercicio meditativo y ritual budista. (Cfr. Wynne, 2007; Gunatarana, 1996; Bronkhorst, 1993). Esta traspolación de lo ritual-meditativo a lo musical

interpretativo es una aspiración muy pretenciosa que mediante el estudio profundo de cada uno de los estadios *jhánicos* y rituales esperamos poder ser capaces de alcanzar.

1.6 Orientalismo: apropiación deliberada de las filosofías contemplativas de la India

Un término que resulta necesario debatir antes de entrar en la investigación es el término *orientalismo* u *oriental*. El escritor palestino Edward Said describe el concepto de “orientalismo” a partir de las representaciones culturales que entiende como bases del orientalismo, las que define del orientalismo, las que define como representaciones paternalistas que Occidente ha construido sobre el Este (se entiende, las sociedades y pueblos que habitan los lugares de Asia, África del Norte y Medio Este.) (Cfr. Said 1978: 18). Según Said, el orientalismo (la erudición occidental sobre el mundo oriental) está inextricablemente ligada a las sociedades imperialistas que lo produjeron, lo que hace que mucho del trabajo *orientalista* sea inherentemente político y servil al poder (Said 1978: 10).¹² A continuación, Said escribe: “Dudo que sea polémico, por ejemplo, decir que un inglés de la India o Egipto, a finales del siglo XIX, se interesó por aquellos países que nunca estaban lejos de su condición de colonias británicas. [...] decir esto puede parecer bastante diferente a decir que todo conocimiento académico sobre la India y Egipto está de alguna manera teñido e impresionado, violado por, el hecho político bruto –y eso es lo que estoy diciendo en este estudio del orientalismo” (Orientalismo, 1978: 11). Aunque el término *orientalismo*, como bien describe el autor, había sido utilizado ya por escritores como Chaucer, Mandeville, Shakespeare, Dryden, Pope y Byron (Fontana, 1999: 617), Said buscó resignificar el término denunciando el uso indiscriminado y abusivo de las culturas “orientales” por medio de las

¹² El Nuevo Diccionario Fontana del Pensamiento Moderno, Tercera Edición. (1999) pág. 617.

“occidentales”, ahora también desde el ámbito de la cultura y la intelectualidad. Said señala que el *orientalismo* “permite la dominación política, económica, cultural y social de Occidente no sólo durante la época colonial, sino también en el presente” (Orientalismo, 1978: 11). En este análisis, Occidente *esencializa* estas sociedades como estáticas y no desarrolladas, y a partir de ello, fabrica una visión de la cultura oriental que puede ser estudiada, representada y reproducida. Implícita en esta fabricación, escribe Said, “está la idea de que la sociedad occidental se desarrolla racional, flexible y superior” (1978:24). Por otra parte, Said dijo también que el orientalismo, como una “idea de la representación del “Oriente”¹³ es un escenario en el que se circunscribe todo el *Este* con el fin de hacer que el mundo oriental sea "*menos temible al Oeste*". Estas ideas fueron de gran peso en el desarrollo de los estudios orientales contemporáneos, y no faltaron detractores, ya que la tesis de Said, su contenido, sustancia y estilo, fueron muy criticados por académicos orientalistas como Albert Hourani, Robert Graham Irwin, Nikki Keddie y Bernard Lewis¹⁴. Robert Irwin, citado en el prólogo de “*Enough Said*” de Kramer, refutaba la tesis de Said diciendo: “En un juego semántico de la mano, Said se apropió del término *Orientalismo*, como una etiqueta para el prejuicio ideológico que él describió, implicando así claramente a los eruditos que se llamaron Orientalistas. En el mejor de los casos, dijo Said, el trabajo de estos eruditos fue sesgado, para confirmar la inferioridad [...] en el peor de los casos, los orientalistas habían servido directamente a los imperios europeos, mostrando a los procónsules la mejor manera de conquistar y controlar a los musulmanes. Para sustentar su acusación, Said escogió pruebas, ignoró lo que contradecía su tesis, y llenó las lagunas con las teorías conspirativas. (Kramer, 2007: 12) No obstante, el crítico literario Paul De Man apoyó al filósofo palestino

¹³ En nuestra investigación el término se ciñe a la cultura de la India y en particular a las tradiciones hinduistas y budistas.

¹⁴ Bernard Lewis, "*La cuestión del orientalismo*", Islam y Occidente, Londres, 1993: págs. 99, 118. Robert Irwin, "*Por la lujuria de saber: Los orientalistas y sus enemigos*", Londres: Allen Lane, 2006; Kramer, M. "Enough Said (revisión de Robert Irwin, Dangerous Knowledge)", Nosal, K R. Crítica Americana, New York Standard, Nueva York. 2002

al escribir que como crítico literario “Said dio un paso más allá que cualquier otro erudito moderno de su tiempo [...] algo que yo mismo no me atrevo a hacer” (Nosal, 2002: 67). Más allá de las discusiones alrededor del término y sus implicancias, lo que nos interesa es comprender no tanto el uso o abuso (si los hubiere) de occidente de los parámetros y filosofía de oriente, sino los aportes que esta cultura puede ofrecer a nuestra investigación, partiendo de la idea propuesta por Said: intentando no “*reducir ni estatizar*” la cultura india a un modelo o estencil de “cartón” aplicable a nuestros intereses (Said, 1978:32), sino desde una perspectiva no estatizada y flexible que sea representativa de la cultura de la cual es abanderada.

1.7 Orientalismo musical

*En la cultura hindú la finalidad
de la experiencia del arte
es el logro de la iluminación
(Rowell, 1996: 139)*

Esperamos construir esta tesis principalmente desde dos perspectivas orientalistas. Primeramente a partir de la experiencia compositiva, las obras y los pensamientos de los compositores occidentales (preponderantemente del siglo XX y XXI) que hayan estado de una u otra manera conectados con *lo oriental*; por otro lado, desde el pensamiento, la fenomenología y el estudio directo de las tradiciones budista e hinduista. La interpenetración de estas dos fuentes de pensamiento y estética oriental esperamos que sea suficiente para establecer las líneas de construcción de aquello que llamaremos la *experiencia interpretativa orientalista, budista e hinduista*. Nuestra propuesta referente al orientalismo interpretativo no se sustenta a partir de las ideas desarrolladas por algunos compositores desde mediados del

siglo XIX, en cuyas obras *lo oriental* era usado como un modelo de carácter meramente superfluo y arbitrario que simplemente maquillaba las obras para que recordasen el lejano oriente.¹⁵ En oposición, esperamos iluminar nuestro trabajo con aquellos compositores de Occidente que se adentraron en el *orientalismo* de una manera más profunda, como son los ejemplos de Cage, Holst, Stockhausen, Glass y Foulds, y el compositor francés Olivier Messiaen, quién también, al igual que los demás tenía un gran interés en la música del subcontinente indio, como bien podemos ver en su gran obra *Turangalila-symphonie* que combina intrincados ritmos y melodías indios.¹⁶ Como el caso de Messiaen, podemos enumerar muchos, como el destacado caso de *Los Tres Mantras* de John Foulds, una obra pensada como parte de su misteriosa "ópera sánscrita" *Avatara*. El trabajo de Foulds está inspirado en las repetidas fórmulas verbales (mantras) del Mantra Yoga, y cada movimiento es subtítulo como una "visión" (terrestre, celestial y cósmica). Por otra parte, según Wörner, en Philip Glass "el vínculo directo más claro entre su trabajo y las tradiciones orientales es, por supuesto, su gran opera *Satyagraha*" (Wörner, 1973: 154), obra basada en la vida de Gandhi. Otro ejemplo es *La Pasión de Ramakrishna*, un oratorio para coros, solistas y orquesta compuesta en el año 2006. Wörner explica que "tanto *Satyagraha* como la *Pasión* surgen de un profundo diálogo con la cultura, la filosofía, los ritmos y ragas y los textos sagrados hindúes" (ib. 155).¹⁷

¹⁵ El musicólogo estadounidense Richard Taruskin ha identificado en la música del siglo XIX una cepa de orientalismo: "el Oriente como signo o metáfora, como geografía imaginaria, como ficción histórica, como el reducido y totalizado otro contra el cual construimos nuestro (no menos reducido y totalizado) de nosotros mismos". Taruskin identifica el orientalismo en muchos autores rusos como Glinka, Balakirev, Borodin, Rimsky-Korsakov, Lyapunov y Rachmaninov. El orientalismo es también rastreable en la música considerada de tener efectos de exotismo, incluyendo por ejemplo el *japonismo* en la música del piano de Claude Debussy. Ver: Taruskin, Richard. *Definición de Rusia musicalmente*. Princeton University Press, 1997. p. 158 ss.

¹⁶ Ver: Wilson 2015.

¹⁷ Además de estos casos, hubo varias otras selecciones de textos sagrados hindúes utilizados por Glass, como por ejemplo los de su Quinta Sinfonía. Glass escribe en *Words Without Music*: "[...]de mi participación en el budismo tibetano ha llegado la música de Kundun, la película de Martin Scorsese sobre la vida del Dalai Lama y "Canciones de Milarepa" (1997), una pieza para solistas y

Con respecto a *lo oriental* como elemento disparador de ideas y regidor estético filosófico, Barros advierte que en Occidente la filosofía critica y define *a posteriori* las realizaciones artísticas o pretende imponerle *a priori* el “deber ser” de las mismas. De manera contrapuesta “en oriente el arte, como cualquier otra práctica elevada, realiza la filosofía” (Barros 2006: 23). Es a la luz de estas notas que el orientalismo musical de Cage, explicado por muchos estudiosos que analizaremos en esta tesis, Barros entre ellos, basa su interpretación del fenómeno musical acogiendo *la filosofía* oriental más a la manera de un encuentro que como una inspiración que lo determina estética o ideológicamente; “[...] al tomar contacto con el pensamiento oriental se desarrollan ciertas concepciones incipientes que ya estaban en él” (ib. 2006). Podemos afirmar entonces que, efectivamente, la concepción de Cage del mundo sonoro y del hecho de hacer música coinciden con las de la tradición budista. Por otra parte, Vélez sostiene: “[...] puede afirmarse que –por ejemplo la obra escrita de Cage (tanto o más importante que su obra propiamente musical), en cuanto que trasgresión del lenguaje musical tradicional, tiene como objetivo la destrucción del sentido de cualquier posible partitura”. Anne-Marie Amiot agrega: "A menudo, eclipsada como una actividad menor, la obra literaria de John Cage se ha desarrollado en total armonía con su creación musical, con la que interfiere sin fusionarse. El “John Cage” escritor toma del “John Cage” compositor los principios esenciales e incluso sus técnicas de escritura: está convencido de que *todo es música*; todo es arte, asume entonces una tarea de "Musicalización" del mundo". (en: Palabras de John Cage, palabras en libertad" (Amiot, 1987: 51). Estos mecanismos *cageanos* son un claro ejemplo de cómo el modelo de **interpenetración** budista actúa. En este modelo uno y otro espacio del diagrama de la percepción pueden influenciarse recíprocamente reestructurando la manera en que uno se

orquesta basada en los poemas de Milarepa, el tibetano, yogi y poeta que vivió hace casi mil años.” (Glass, 1999: 75)

manifiesta e influencia al otro. Este esquema determina el modo en que en la meditación budista la realidad se transforma a la luz de lo que la consciencia percibe.

Lo cierto es que cada compositor nos propone una lectura particular de lo oriental. ¿Pero qué implica ser un orientalista musical? Probablemente las opciones más superficiales implicarían la utilización de modos melódicos, armónicos y esquemas rítmicos de la cultura oriental, o la utilización de temas históricos, libretos, obras literarias o míticas. Esta es, sin duda, una resolución superficial, poco profunda, ya que lo oriental, como bien hemos visto desde lo expuesto por Said, constituye un universo que sobrepasa lo estético, lo tímbrico y lo armónico-melódico involucrando principalmente al hombre oriental como medida de *lo oriental*. Nuestra propuesta de un orientalismo sintoniza más con la propuesta de Oliver Messiaen, John Cage o Philip Glass, la cual implicaría una *interpenetración* con la filosofía, la religión y la cosmovisión oriental, y no únicamente la estética, la cual al fin de cuentas, es el resultado de las primeras. Resulta necesario estudiar al *hombre oriental* en su mundo simbólico, sagrado, ritual y fenomenológico pues en él habita lo oriental. La pregunta disparadora en este estadio de la investigación será: ¿cómo interpretar la música a partir de esta concepción oriental? Celibidache solía explicar que su gurú y maestro, el escritor budista Martin Steinke dijo alguna vez que podía ser que la música se encontrara entre los sonidos, al igual que la manifestación sagrada sucede a través de los actos rituales, siendo mucho más que ellos. La figura del célebre director rumano es quizás uno de los poco ejemplos de interpretación orientalizada. La influencia del Buddhismo Zen en las interpretaciones del mítico director es más que conocida y debatida por muchos.¹⁸ Celibidache creía que la música era un *experiencia interior*, “le daba a esta experiencia una connotación mística por su creencia en el Buddhismo Zen. ”El Budismo ...] no es ni una filosofía, ni una religión,

¹⁸ Dedicaremos un apartado de fenomenología musical a la luz de los dichos e ideas de Celibidache.

pero su disciplina espiritual contribuyó mucho en mi carrera” (Astor, 2002: 67). Del acto de “convertir” nuestra interpretación a la filosofía oriental pueden inicialmente devenir dos posibilidades: la primera, muy extrema, consiste en no interpretar la música en absoluto sino proponernos solamente la audición del mundo como fenómeno estético; la segunda, consistiría en reeducar nuestra escucha a la luz de las filosofías orientales (budista e hinduista) reconfigurando los objetos percibidos, el modo en que éstos son ordenados en la conciencia, las respuestas que nuestra propia consciencia da al fenómeno y la concepción de los parámetros constitutivos del fenómeno interpretativo, incluida la concepción de nuestro propio ser, en cuanto ser consciente. Esta segunda opción también nos propone reconsiderar los conceptos de *interpenetración* y *no-obstrucción* que dan lugar a la llamada *proliferación por superposición*, que no es otra cosa que la comunión objeto-sujeto sugerida por Husserl y la *interpenetración kasina*-consciencia de la filosofía budista. A todo esto, Barros describe esta característica en la obra de John Cage en su afición “a la superposición de sonidos, y “constelaciones sonoras” –por ejemplo en su *Atlas Eclipticalis*” [...] o en su ocurrencia de dirigir las nueve sinfonías de Beethoven *simultáneamente* (ib. 2006). Evidentemente en Cage aparece esa necesidad de desvelar la *meta-obra* más allá de lo estético, algo que también es esencial en la cultura de la India, el hecho que lo particular, por ejemplo, un punto en la pared, superpuesto sobre una dimensión mucho mayor que él puede, mediante el proceso interpretativo-meditativo conducir la conciencia a la aprehensión y conocimiento de la meta-realidad que la religión entiende como *Brahman*¹⁹.

¹⁹ En el hinduismo, Brahman connota el Principio Universal más alto, la Realidad Suprema en el universo. Lochtefeld, James G. (2002). La Enciclopedia Ilustrada del Hinduismo. Grupo Editorial Rosen. p.122.

1.8 Una interpenetración para una nueva interpretación: recapitulación introductoria

Habiendo presentado los tres grandes pilares de nuestra investigación: la fenomenología, el “orientalismo”, el ritual y la meditación por traspolación, nos queda establecer cómo el modelo de interpretación no se yergue en busca de una comprensión del texto musical en su carácter estructural-formal, ni tampoco desde un punto de vista estilístico, funcional, derivado de la teoría de la recepción, *schenkeriano* (Nagore 2008) o armónico contrapuntístico. Por el contrario, lo que inspira nuestra búsqueda es la posibilidad de comprenderlo en su dimensión o sentido contextual –supra textual, es decir, ya no desde su ser sensible– sino de lo que no es evidente a la mirada analítica musical tradicional, a partir de su *interpenetración* con nuestra consciencia.

En este sentido, la fenomenología y la hermenéutica teológica budista e hinduista nos ofrecen herramientas que conducen a la comprensión de lo suprasensible y/o supra semántico del fenómeno religioso mediante el estudio de la estructura y/o cosmovisión de las distintas tradiciones. La aplicación de estos estudios a la interpretación musical son, sin duda, caminos aún inexplorados por la tradición de interpretación musical de occidente. Ciertamente, la *exégesis* india (entendida en sentido amplio, y no únicamente aplicada al texto, sino también a todo fenómeno religioso) asume en la religión varias tareas, entre ellas, la principal es “la de desvelar aquello que no es evidente a la lectura literal y que se encuentra de algún modo encriptado en el texto bajo el condicionante de la fe” (Sánchez 2005:124). La *interpenetración* es posible mediante la aplicación de los modelos de análisis exegético, fenomenológico y hermenéutico y de las estructuras de comprensión de la realidad de los distintos posicionamientos (cosmovisión), ello nos conducirá a emprender tres grandes tareas: la primera es intentar comprender el objeto, la obra; “implica que la obra tiene un núcleo posible de comprender, y llegar a él debe ser la función del intérprete” (Carmona 2006:24);

segundo, desnudar nuestro propio posicionamiento frente a la obra musical con el fin de conocernos a nosotros mismos como intérpretes, pues según los lineamientos que dirigen nuestra investigación, no es posible conocer la obra sin conocerse a uno mismo; y tercero, comprender el proceso de *interpenetración* haciendo de él un nuevo objeto a ser comprendido.

Esperamos que esta ejercitación exegética budista e hinduista pueda constituir un aparato epistemológico novedoso, que según hemos podido indagar, no ha sido aplicado aún como herramienta de interpretación musical. Esta triple búsqueda pretende, ante todo, destacar la importancia de comprender el posicionamiento que como intérpretes asumimos frente al acto de la comprensión y la interpretación de la obra la cual nos confronta a los tres elementos que constituyen el proceso: *el objeto, el sujeto y la interpenetración*. Partimos de la idea que la realidad y la obra musical se ocultan: “Para Schleiermacher [...] el punto de partida es la incomprensión, la extrañeza, la oscuridad del texto y del interlocutor; partiendo de esta extrañeza, la interpretación debe establecer la comprensión, superando la incomprensión inicial que separa a seres distintos” (en Carmona, 2006:26). Esta incomprensión es también el punto de partida de todo intérprete musical. Adorno apunta también en este sentido "la necesidad que tienen las obras de ser interpretadas al igual que el alumbramiento de su contenido de verdad son el estigma de su constitutiva insuficiencia" (Adorno, 1970, 172). Recapitulando, hemos de destacar que los tres fines que nos ocupan: comprender la obra, comprender nuestro posicionamiento y comprender la *interpenetración*, deberían conducirnos a tomar conciencia de nuestra tarea como artistas-intérpretes, a la vez que conducirnos a una evolución y profundización en nuestra labor de comprensión. Fenomenología, exégesis e interpretación resultan en muchos aspectos dimensiones análogas, pues como explica Ferraris “la interpretación se ejerce allí donde se interponga un velo a la comprensión de un mensaje” (Ferraris 1998:10) y en la música todo está permanentemente

velado por la abstracción de su mensaje, y podríamos agregar, de nuestra consciencia. “El interpretar” –explica Ferraris– “va de decisiones históricas y existenciales de sujetos y de comunidades” (ib., 11). Quizás por eso parece tan difícil cualquier tipo de “reconstrucción auténtica” y por eso hemos de revisar los criterios de interpretación musical desde una nueva perspectiva, para que a partir de los lineamientos budistas e hinduistas que conducen esta investigación, se puedan abrir nuevos campos de investigación acerca de la existencia material e inmaterial de la música en la consciencia del intérprete. Esperamos que al final de esta investigación podamos vislumbrar el camino que desvele la ilusión del *maia*, y “así saber cómo alumbrar la penumbra de esta profesión imposible” (ib. 2006:21).²⁰



²⁰ Un texto del filósofo indio Krishnamurti puede servirnos de trampolín para considerar muchas de las cuestiones de esta tesis: “Si hemos de crear un mundo nuevo, una nueva civilización, un arte nuevo, no contaminado por la tradición, el miedo, las ambiciones, si hemos de originar juntos una nueva sociedad en la que no existan el «tú» y el «yo», sino lo nuestro, ¿no tiene que haber una mente que sea por completo anónima y que, por lo tanto, esté creativamente sola? Esto implica, ¿no es así?, que tiene que haber una rebelión contra el conformismo, contra la respetabilidad, porque el hombre respetable es el hombre mediocre, debido a que siempre desea algo; porque su felicidad depende de la influencia, o de lo que piensa su prójimo, su gurú, de lo que dice el Bhagavad Gita o los Upanishads o la Biblia o Cristo. Su mente jamás está sola. Ese hombre nunca camina solo, sino que siempre lo hace con un acompañante, el acompañante de sus ideas.” [...] “¿No es, acaso, importante descubrir, ver todo el significado de la interferencia, de la influencia, ver la afirmación del «yo», que es lo opuesto de lo anónimo? Viendo todo eso, surge inevitablemente la pregunta: ¿Es posible originar de inmediato ese estado de la mente libre de influencias, el cual no puede ser afectado por su propia experiencia ni por la experiencia de otros, ese estado de la mente incorruptible, sola? Únicamente entonces es posible dar origen a un mundo diferente, a una cultura y una sociedad diferentes donde puede existir la felicidad.” *El libro de la vida*, J. Krishnamurti ²⁰

CAPÍTULO I

FENOMENOLOGÍA MUSICAL Y ORIENTALISMO

1. EL ORIENTALISMO MUSICAL Y LOS POSICIONAMIENTOS DEL BUDDHISMO Y EL HINDUISMO²¹

1.1 Orientalismo musical, de la composición a la interpretación

La mayoría de las fuentes musicológicas sostienen que el contacto de los artistas, compositores e intérpretes de la música clásica de occidente con *lo oriental* está presente en las áreas de la composición y del estudio de la teoría musical. Poco podemos encontrar acerca de la interpretación *orientalizada* de la música de occidente. El término orientalismo, según hemos visto por lo explicado por Said se utiliza para designar a la representación imitativa o *mistificadora* de ciertos rasgos de las culturas orientales en Occidente, que en muchos casos acabó por convertirse en un tópico estereotipado. Astor explica que “Celibidache veía la música como un camino a la iluminación mística”, siguiendo el carácter místico-religioso que tiene la música y la ejecución musical en la cultura hindú explicaba el director rumano: “el músico hindú consideraba a cada emisión de sonido (especialmente el sonido vocal) como una acción sagrada y como un medio de embarque en el sonido universal” (Rowell, 1992: 200) y Celibidache “orientaba su pensamiento hacia esa visión ceremonial o ritual de la interpretación de la música” (Astor, 2002: 67). Es un claro ejemplo de lo oriental aplicado a la interpretación. La visión de Celibidache se construía principalmente desde la filosofía del Buddhismo Zen, y comprendía los fenómenos de la música desde la perspectiva de Husserl.

²¹ **Nota Introductoria:** En este capítulo indagaremos acerca del primero de los tres grandes temas de nuestra investigación: los usos, costumbres y virtudes de los sistemas budista e hinduista como modelos *orientalistas* de interpretación musical.

Celibidache, explica Astor, “estaba profundamente influenciado por este pensamiento y de hecho su postura ante la dirección de orquesta implicaba una mezcla de la cultura oriental con la occidental” (Celibidache-Schmidt G. 1992:75). Lo oriental según explica Munroe, como el uso del silencio de John Cage, la concepción mística de Celibidache, o la apropiación de técnicas, estructuras, filosofías por parte de diferentes compositores de occidente como Holst, Messiaen, Stockhausen y Glass, entre otros, se refleja en la reducción, la repetición y la negación como medio para expandir la conciencia perceptiva de sus obras. Pero en lugar de centrarse en “las energías del flujo, del azar y de la indeterminación, como ha hecho Cage, se concentraron en estructuras de constancia, luz y armonía al invocar las tradiciones indias del raga clásico, los *tálas*, la filosofía metafísica hinduista y los textos sagrados y en sus obras ciertas estrategias compositivas emergen como una relación dialéctica entre temporalidad y forma, contingencia y abstracción, proceso y objeto, e inmanencia y trascendencia” (Munroe, 2009). Desde finales del siglo XIX, filósofos y artistas volvieron su mirada a oriente en búsqueda de nuevos horizontes de creación y reflexión sobre la realidad; entre muchos de ellos, el orientalismo particular de Thomas Merton, fundado en un constructo de Asia como “claro, puro, completo ... silencioso, inadvertido, no descubierto” (Merton, 1975: 236) contribuyó a una nueva interacción de la retórica asiática en el arte de occidente que refundió el objeto de arte como “foco específico de contemplación y experiencia perceptiva en la transformación de la conciencia” (Reinhardt, 1958: 70). Según la opinión de este místico francés trapense²², el arte “orientalizado” fue cargado con el estatus de un icono religioso; "el

²² Sobre Merton, el experto historiador del monacato benedictino, García M. Colombás, comenta estas líneas que nos sirven para profundizar en el tema: “*Es un mundo, un universo. Lleno de luces y sombras, de afirmaciones rotundas y de dudas lacerantes. ¿Quién fue realmente Thomas Merton? Ni él mismo logró dilucidarlo*” De él se ha dicho también que fue “*el monje más famoso del mundo*” (Linage Conde) e incluso “*una suerte de San Bernardo del siglo XX*” (Dom Jean Leclercq). En Ceylán, después de la visita a los grandes Budas yacentes escribió: “*Mientras contemplaba estas figuras, de pronto, casi con violencia fui limpiamente liberado de la habitual semi-limitada visión de las cosas y una claridad, una irradiación se hizo evidente y obvia... No sé si en toda mi vida había*

artista no debe predicar nada, ni siquiera su propia autonomía –subraya–, el arte debe hablar su propia verdad, y al hacerlo estará en armonía con cualquier otro tipo de verdad-moral, metafísica y mística” (Merton, 1965: 24). Siguiendo los lineamientos establecidos a partir del estudio del Buddhismo y sus impactos en la obra de Cage podemos entender que la línea que separaba creación e interpretación se ha roto en aquellos compositores “*orientalistas*” y que por ello, mediante la comprensión de sus procesos compositivos podemos sentar parte de los cimientos de un posicionamiento interpretativo de tipo budista, o hinduista. Por su parte, según explica Munroe, el pintor minimalista *neodadaísta* Reinhardt –compañero y amigo de Merton–, sustentó su arte en gran parte en la estética hindú (y budista) al construir la lógica de sus famosas *pinturas negras* como objetos de atención ritualizada y específica (cfr. Munroe, 2009:); “sus abstracciones geométricas maduras emergen como una formulación distinta para efectuar un estado concentrado de conciencia *sagrada*” (ib. 2009). La influencia hindú en la creación del arte occidental se destaca también, como ya hemos dicho, en compositores occidentales, es el caso de Philip Glass, Karl Stockhausen y Oliver Messiaen, algunos de ellos contemporáneos a Reinhardt y Merton. Según expone Munroe, en concordancia con las ideas de Cage, la destacada crítica de arte norteamericana Barbara Rose escribió que “ciertas obras, como objetos de contemplación exigen "no sólo un diferente orden de percepción, sino que inducen a un estado de conciencia cualitativamente diferente de la conciencia normal (...) esto debe ser visto como un humanismo reformulado y modernizado” (Rose, 1970: 19). Merton por su parte describe esta interpenetración como: *Quietness— “holy” —sacred—symbolic* (cfr. (Reinhardt, 1958: 69). Para Reinhardt, como para Merton –según expone Munroe–, este “*humanismo reformulado y modernizado*” deriva de la “apropiación deliberada de las filosofías contemplativas asiáticas” (2009) y su concepto de vacío en un universalismo *deshistorizado y globalizado*. Por su parte, Merton, citando el

experimentado semejante sensación de belleza y autenticidad espiritual fluyendo juntas en una misma iluminación estética”. En: García M. Colombás (1998) “La tradición benedictina”. Monte Casino

artículo del erudito budista Hisamatsu Shin'ichi, ofreció el siguiente texto: “Viviendo por la autoridad básica que es el *Verdadero Yo*, o metafísicamente, en contacto directo con la realidad del suelo por la "libertad de las formas", [...] el hombre oriental no resuelve todo ser en un vacío puro sino que ve el vacío como un inagotable fuente de dinamismo creativo a través del trabajo en los fenómenos que se ven ante nosotros y constituyen el mundo que nos rodea” (Merton, 1975: 232). En el área de la música Wörner explica que la conexión de Stockhausen con la filosofía hindú se hace evidente en sus intentos por reformular los reinos musicales de la agogía, el ritmo y la melodía por medio de un principio de conexión “ya hacen su aparición en obras anteriores de Messiaen –en obras como *La Canción de Harawi*, *Visions de l 'Amen* y *Vingt Regards sur l'Enfant Jesus Messien* descubrió estos tres principios: el canto gregoriano, el ritmo hindú y el isorritmos de la Música meso-tardía” (Wörner, 1973: 173). Por otra parte, el interés de Glass por la música india creció a partir del estudio de las riquezas rítmicas, y él mismo confesó no estar interesado en “copiar música india o componer música que sonara como una mezcla de música europea e india” (Glass 1999: 54), sino en comprender el aparato filosófico que le es propicio y les contiene. Por otra parte, expone Wörner, en Glass “el vínculo directo más claro entre su trabajo con estas tradiciones orientales y el trabajo de música que estaba haciendo, al mismo tiempo está en las piezas que se han basado en esas tradiciones, [...] trabajo importante basado en fuentes indias es, por supuesto, *Satyagraha*²³ [...], otro es *La Pasión de Ramakrishna*” (Wörner, 1973). Lo cierto es que tanto *Satyagraha* como *La Pasión* surgen de un profundo diálogo con la cultura, la filosofía, los ritmos y ragas y los textos sagrados hindúes. Aunque *La Pasión* de Glass se

²³ Greenberg explica que “la ópera *Satyagraha* de Glass, que se basa vagamente en la vida de Mahatma Ghandi, combina estas ideas rítmicas con su propio estilo de estructuras de escala modales, armonías de cambio lento y frases intrincadas. De hecho, el personaje 'Ghandi' en la ópera canta una escala frigia alrededor de 35 veces durante la ópera.. ...las armonías de cambio lento y las escalas repetitivas indujeron un sentido de resistencia pasiva mientras deseaba los patrones de los cambios, creando un vínculo entre el tema de *Satyagraha* - *la filosofía de la no- violencia o pasiva* - y la experiencia de un oyente”. En: Greenberg (1986).

canta en inglés, el trabajo se basa en la biografía de *Ramakrishna*. Además de estos casos, hubo otras varias selecciones de textos sagrados hindúes utilizados por Glass, como por ejemplo los de su Quinta Sinfonía (catálogo completo en: Glass, 1999), ellos representan una deliberada apropiación de ideas, estructuras e historias del hinduismo. Entre los compositores que nombramos destacan también, como bien explica Schloesser: “Stockhausen con su uso de textos pseudo sánscritos (por ejemplo en su obra *Stimmung*), Holst con su fascinación por la poética mística hindú y su interés en la mitología india; “Messiaen²⁴ por su uso de la rítmica carnática hindú. La filosofía hindú además ha inspirado varias operas, ciclos de canciones, sinfonías y otros géneros, las cuales han querido escenificar la gracia ritual hinduista y sus cosmología” (cfr. Schloesser, 2014: 499). Entre las obras con modismos o usos orientalistas también destacan *Cantéyodjayâ* (Messiaen), *Sita y Savitri* (Holst) y los *Tres Mantras para Orquesta y Coro* del compositor inglés John Foulds, por solo enumerar algunas. Por otro lado, la influencia combinada de Ravel también ha dejado huella: “su espiritualismo hindú y melodías folklóricas inglesas influyeron también en sus contemporáneos” (*Holst, Encyclopaedia Británica, 1999*), en particular en Gustav Holst, quién publicó en 1911 los *Hymns de Rig Veda*²⁵, que como advierte Dickinson significó un acontecimiento histórico en el desarrollo del compositor: "antes de esto, la música de Holst había mostrado la claridad de la expresión que siempre ha sido su característica, lo singularizan como una figura importante en la música moderna” (1995: 23). Todas estas obras son fruto de una apropiación deliberada de las filosofías, modismos y colores de oriente, y suponen de algún modo una puerta de

²⁴ Muchas otras obras de Messiaen incluyen un profundo trabajo sobre la rítmica hindú, la investigación del compositor francés en ritmos hindúes se basan en parte en los 120 ritmos enumerados en *Sangita Ratnakara* de *Sarangadeva* del siglo XIII y también de la teoría musical carnática. Ver: Gareth Healey (2016). *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Taylor & Francis. p. 193

²⁵ Dickinson describe estos entornos védicos como pictóricos en lugar de religiosos; Aunque la calidad es variable, los textos sagrados claramente "tocan los resortes vitales en la imaginación del compositor". Mientras que la música de los ajustes del verso indio de Holst permanecía generalmente occidental en carácter, en algunos de los ambientes védicos experimentó con raga indio (escalas). En *Dickinson, A. E. F. (1995). Gibbs, A. ed. Holst's Music—A Guide. London: Thames. p.194.*

ingreso a la *orientalidad* en la cultura musical del siglo XX. Lo oriental en las composiciones de Occidente aparece de maneras diversas: por asimilación, imitación, transmutación, resignificación o utilización. Por ejemplo, el humanismo experiencial budista se traduce en los métodos compositivos de John Cage como un *no-lenguaje musical*, una mera percepción del fenómeno musical, del mismo modo que en la filosofía del Buddha Gautama, la reflexión acerca de lo sobrenatural y las estructuras que devienen de ello, es dejada a un lado primando la experiencia y la percepción del presente como única fuente de comprensión de la realidad (cfr. Wynne, 2007). Podría pensarse que el pensamiento de Celibidache tiene el mérito de acercar Occidente a los modos de percepción de las música típicos de la cultura de Oriente. Dice Astor que en Oriente la emisión del sonido constituye un acto de la consciencia, y el intérprete es de “algún modo un *yogi*, un místico. [...] La *pérdida-de-sí-mismo*, predicada por Celibidache proviene de una profunda experiencia mística, de la cual occidente sabe muy poco” (Astor, 2002: 64). Citando a Rowell, Astor advierte: “la filosofía del *yoga*, describe a la experiencia estética como un logro de la distancia cero; una unión intensa (ese es el significado literal de *yoga*) con la ilusión de la música, la pérdida de la identidad personal y la absorción en la experiencia, una fusión del yo y el objeto y el logro de un estado de bendición trascendental: *ananda* (en Rowell, 1996: 139). El posicionamiento interpretativo budista de Celibidache se combina con una particular concepción de la fenomenología de Husserl aplicada a la música, en él los conceptos de *retención*, *inmanencia*, intencionalidad constituyen el centro de su discurso filosófico acerca de la música. Celibidache dice: “El fin debe estar en el comienzo, y el comienzo en el fin” o como lo dijo en otra oportunidad: “el fin es la consecuencia lógica del comienzo” (Astor, 2002, 66)²⁶. Una de las características

²⁶ Ejemplo de esta postura Husserliana de Celibidache es su concepción del tiempo explicada por Astor: “Así como el tiempo inmanente de la consciencia contiene en un solo momento las tres condiciones de las temporalidad (presente, pasado y futuro) en la música las relaciones sonoras no sólo crean la misma especie de temporalidad, sino que permanecen en la consciencia como imagen,

principales de la filosofía oriental es la positiva falta de límites y definición dogmática, lo que supone que la creación, la interpretación son espacios de manifestación de lo infinito. Quizás por ello la experiencia orientalizada de la música en Occidente ha permitido que cada compositor pudiese delinear el modo en que hace uso o comulga con lo oriental, acto que expone su valoración y grado de introspección con las filosofías y estéticas de Oriente.

Ya sea por la búsqueda mística de Celibidache o por el humanismo experiencial de tipo budista de Cage, lo cierto es que lo oriental no se deja aprehender de manera sencilla. Por ello, como bien escribió Krishnamurti al resumir la necesidad de constituir el acto de interpretación desde el presente y como único acto real de la consciencia: *“el final es el comienzo, y el comienzo es el primer paso, y el primer paso es el único paso.”*

1.2 Cuestiones generales acerca del Buddhismo y el Hinduismo

Reflexión introductoria

Durante muchos siglos, las diferentes religiones vivieron en situación de aislamiento en relación unas con otras, pues no se daban aún las condiciones en la cultura humana para la aparición de estudios interdisciplinarios y comparativos que suponen la coexistencia de múltiples hechos semejantes y diferentes, que asimismo permiten entender una cultura a la luz de las demás (cfr. Velasco, 2006). La necesidad de dar una respuesta al problema de la pluralidad de corrientes interpretativas en la música, las opiniones encontradas y la diversidad

aquella imagen que tenemos de la obra y por la cual la recordamos como un todo.” Para Celibidache, la percepción de la música constituye una prueba consistente del fenómeno de la *retención*. Astor, 2002, p.66.

de posturas nos ha sugerido la idea de indagar acerca de las posibilidades que un posicionamiento construido a la luz de la filosofía india puede darnos como intérpretes. El Teólogo A. Harnack aseveró a comienzos del S. XX: *“El que conoce el cristianismo y su historia conoce todas las religiones”*. En oposición a este pensamiento, Max Muller, fundador de la moderna Ciencia de las Religiones, parafraseando a Goethe acerca de la lengua escribe, “quien no conoce más que una religión no conoce ninguna”. Aunque no creemos que sea posible asumir una recopilación exhaustiva de todos los rasgos del Buddhismo y el Hinduismo que pudieran determinar la construcción de una interpretación de tipo *orientalista*, ya que existen tantos tipos de religiones como personas concretas, es decir, no existe un criterio de distinción riguroso de lo determinante, y además en cada una de ellas, los matices y colores expresados en la interioridad de cada ser humano ofrecen una paleta de creencias tan inmensa como el misterio del hombre, es necesario intentarlo. A pesar de las limitaciones expuestas, es ineludible la necesidad de indagar acerca de los rasgos que consideramos principales y que pudieran en algún caso determinar las facciones de nuestra interpretación budista–hinduista construida desde la fenomenología de los actos rituales y meditativos de los creyentes. En el siguiente apartado delinearemos estas facciones a la luz de sus alcances en materia de interpretación musical.

1.3 Introducción. Rasgos esenciales del Buddhismo

Antes de entrar en la cuestión acerca de la interpretación musical desde la perspectiva filosófico/meditativo budista es necesario presentar algunas características generales del budista, para dar marco a los contenidos posteriores, que serán sin duda de difícil comprensión por su complejidad y carácter esotérico.

Raimon Panikkar presenta en su obra *“El Silencio del Buddha”* un interesante comentario sobre las diferentes posturas y opiniones acerca del Budhismo como filosofía/religión: “el Budhismo ha sido tachado de panteísta, de politeísta, de teísta, de negativo y de ateo. Más aún, mientras unos tratan de defenderlo como puro agnosticismo, otros lo consideran como simple pragmatismo que se niega a tomar posición en problemas exclusivamente teóricos. Otros, en fin, o alaban o condenan, según los gustos, como el nihilismo más radical y consecuente”. (1996: 58). Más allá de la aparente indefinición explicada por Panikkar (1996: 57) es claro que la postura del Buddha Gautama está en oposición al concepto del ser hinduista de los *Upanishadic*, concepto que defiende la existencia de un *yo último inmutable*, y también de la concepción de un alma eterna²⁷. Este posicionamiento filosófico es también el argumento más utilizado por el Buddha contra la idea de un ego inmutable hinduista, y por ende, es la razón de base por la cual descrea de la percepción y de la posibilidad de hacerse del sentido artístico. La construcción del hombre budista, “en contraposición con el ser monista del hinduismo, parte de un posicionamiento empirista, basado en la observación de los cinco agregados que componen a una persona, los llamados *skandhas*²⁸ y en el hecho de que éstos siempre están cambiando” (Sinderits, 2007: 54). Hoy en día, se va reconociendo más y más que el Budhismo no es ni teísta ni ateo, pero la paradoja de una “religión atea” permanece en pie para todo un sector de la humanidad, y por eso, nos explica Panikkar, “algunos incluso niegan su carácter religioso y otros, en cambio lo consideran como la religión más pura” (1996: 58).²⁹ Como podemos ver, más allá

²⁷ Según define Wynne, el Buddha sostuvo que el apego a la aparición de un yo permanente en este mundo de cambio es la causa del sufrimiento y el principal obstáculo para la liberación (cfr. 2007).

²⁸ Las enseñanzas de Buddha en el Canon Pali describen los cinco agregados *skandhas* de la siguiente manera: "forma" o "materia"; "sensación" o "sentimiento"; percepción": proceso sensorial y mental que registra, reconoce y etiqueta; formaciones mentales"; "consciencia".

²⁹ Es conocido que Schopenhauer, lo mismo que Kant, consideraban al Budhismo como decididamente ateo e interpretaba el teísmo como una especie del genero religión, en el que el ateísmo tenía también lugar. Cfr. Panikkar, R. (1996) *“El Silencio del Buddha” – Una introducción al ateísmo religioso*. Ed Siruela. p. 298.

de las diferentes posturas de los *buddhologos*, es posible concebir la postura del Buddha como un “agnosticismo personal” revestido de “*abstencionismo prudente*”³⁰. Buddha, según esta postura, habría descubierto que no se puede saber nada con certeza y que la mente humana no es capaz de conocer la verdad. Haciendo entonces de la necesidad una virtud, habría adoptado su postura característica de no dejarse enredar en disquisiciones metafísicas y filosóficas (cfr. ib.1996). Lo cierto es que asumiendo lo acordado por los estudiosos, no parece justo reducir la postura del Buddha Gautama a un agnosticismo puro y duro, pues según nos explica el Panikkar (al igual que Wynne), el Buddha no cobija la menor duda acerca de su postura y de su solución, “el Buddha sabe, conoce y manifiesta el camino...y nada semejante puede decirse de un agnóstico” (1996: 60). Aunque nuestra intención no es debatir acerca de si el Buddha era o no agnóstico, ateo o nihilista, es inevitable entrar en el debate, pues más allá de las etiquetas que podamos ponerle, importa para esta investigación poder desvelar su posicionamiento, aislar su método aprehensivo, entender su postura y construir desde ella un posicionamiento de interpretación musical. Otros autores contemporáneos hablan del Buddhismo desde la esfera del llamado *problematismo*, el cual justifica el silencio del Buddha frente a muchas de las cuestiones (cfr. Vashishth, 2011). Lo que el *problematismo* quiere indicar no es la negación de una respuesta a una pregunta en sí misma, “sino que más bien vendría a ser algo así como una especie de *relación de incertidumbre* de Heisenberg aplicada a la deformación que la pregunta introduce en el problema mismo” (ib. 1996: 59). La tradición parece concordar además que quien plantea tal cuestión no solamente la deforma, sino que hace imposible cualquier contestación que no acepte los presupuestos de la misma pregunta, dicho por Panikkar: “la pregunta es incontestable porque, en el fondo, toda inquisición conceptual rompe la virginidad de lo que al convertirse en pregunta destruye la única esfera en la que la respuesta podría ser adecuada”

³⁰Cfr. Monier-Williams, M. (1964). *Buddhism in connection with Brahmanism and Hinduism, its Contrast with Christianity*. Varanasi (Chowkhamba). London, p. 119.

(1996: 161). La siguiente cita de mismo Buddha Gautama ilustra la cuestión acerca del *Misterio*, lo indecible y lo oculto:

*Si yo digo que hay **attan**, se lo imaginarán como eterno para siempre; si digo que no hay **attam**, pensarán que al morir se perece completamente.*³¹

1.4 El ser budista y su aprehensión

El pensamiento budista se inspira, según explica Suraj Vashishth en su obra *Metaphysical aspects of Buddhism*, en la experiencia humana en sí, en la percepción del presente y en la búsqueda de la denominada autoconciencia, que no es más que la disolución del llamado *maya* o *maia* (mundo ilusorio) (2011), el cual podríamos conceptualizar en términos musicales como la entidad material sonora (y toda su estructura) y la relación que nuestra percepción establece y ordena sobre estos elementos sonoros aprehendidos (falsa relación según la filosofía budista). Esta percepción descrita por el Budhismo como *percepción ilusoria de la realidad*, no es únicamente propia de la doctrina budista sino que es una herencia de las doctrinas hinduistas *advaita*, *sankhya* y *vedanta* (ib.: 2011: 36). El hinduismo por su parte también define como “falsa relación de los elementos del mundo entre sí y con el ātmā (alma), la errónea percepción de lo real” (cf. Siderits, 2007: 56). El Budha Gautama argumentó que no hay un *yo* permanente, “ni una esencia de una persona”, ni algo que determine o que exista “algo que me haga ser yo” (cfr. ib. 2007). Esto significa, que para la tradición budista no hay parte de una persona que sea inmutable y esencial para asegurar la continuidad y la aprehensión, y por tanto, esto expresa que no hay “parte de la persona que

³¹ SN IV, 398.

explique la identidad de esa persona en el tiempo" (ib..33). Esta postura desarma también, por consecuencia, el proceso de percepción del *Misterio*, de lo sagrado, y del sentido en la música, puesto que de antemano descrea tanto de la realidad (*maia*) como del proceso de percepción, posicionándose de manera ambigua frente al mundo, para algunos incluso de manera cínica.

1.5 Pensamientos acerca de los orígenes del agnosticismo en occidente y sus conexiones con la tradición budista

La postura agnosticista determina todo el aparato epistemológico y aprehensivo budista. Para intentar rastrear el origen de la postura agnóstica podemos remitirnos al siglo quinto antes de Cristo: Sanyaia Belatthaputta, filósofo indio, expresaba en su texto *Samaññaphala Sutta* (trad.: *Los frutos de la Contemplación*) una postura agnóstica acerca de la posibilidad de conocer la vida sobrenatural o divina, y por analogía, la posibilidad de conocer el sentido en la obra musical. En su traducción del texto budista conocido como Canon Pali, Thanissaro Bhikkhu nos ofrece este texto:

“«If you ask me if there exists another world (after death), I don't think so. I don't think in that way. I don't think otherwise. I don't think not. I don't think not, not. »^{32 33}

Para comprender el concepto de agnosticismo es necesario entrar en el debate acerca de la evolución del término a lo largo de la historia, al menos de manera superficial. Como describen Estrada y Tamayo (2005) en su artículo sobre agnosticismo, el agnosticismo es un

³² “Si me preguntas si existe otro mundo (después de la muerte)... No lo creo. No pienso de ese modo. No pienso de todos modos: No pienso que no, no pienso que no, no.” Traducción hecha por el autor de esta tesis.

³³ Thanissaro Bhikkhu, (2013). *Samaññaphala Sutta: The Fruits of the Contemplative Life (DN 2)*, *Access to Insight / Legacy Edition*.

concepto moderno, del s. XIX. Referido a una antigua postura, Huxley lo acuñó por primera vez en una carta³⁴. Dicha postura afirma que “el conocimiento humano no puede ir más allá del campo de lo experimentable y que, por tanto, prácticamente nada se puede decir acerca de lo divino, lo sobrenatural y lo trascendente” (Estrada, 2005: 18).

1.6 No pienso que no, no pienso que no, no

La reflexión del Canon Pali citada anteriormente plantea la posibilidad del *no saber*, profundizando en la vía del *no considerar preguntarse y pensar* acerca de la existencia de lo divino. Centra de esta manera, al mismo modo que veremos más adelante en las corrientes de pensamiento musical de algunos compositores del XX (Cage y Stockhausen entre los más representativos), no la duda, ni la certeza, ni tampoco la incertidumbre, sino el silencio frente a la cuestión. El texto antiguo simplemente borra del mapa la pregunta, ni sí, ni no, ni todo lo contrario; no piensa en ello. El Canon Pali centra en estos versos su atención en “la posibilidad de la experiencia pura dejando de lado cualquier posibilidad de especulación filo-

³⁴ “Cuando alcancé la madurez intelectual y empecé a preguntarme a mí mismo sobre si era un ateo, un teísta o un panteísta; un materialista o un idealista; un cristiano o un librepensador; descubrí que cuanto más aprendía y reflexionaba, más alejada estaba la respuesta; hasta que, al final, llegué a la conclusión de que no tenía arte ni parte con ninguna de esas denominaciones, salvo la última. Lo único en que la mayoría de estas buenas personas estaban de acuerdo era en lo único en que discrepaba con ellos. Estaban bastante seguros de haber alcanzado cierta «gnosis»: habían, con más o menos éxito, solucionado el problema de la existencia; mientras que yo estaba bastante seguro de que no lo había logrado, y tenía una convicción bastante fuerte de que el problema era irresoluble [...]. Y, con Hume y Kant de mi lado, no podía crearme osado en albergar rápidamente esa opinión”. Así que reflexioné e inventé lo que concebí un título apropiado para «agnóstico». Vino a mi cabeza como provocativamente antitético del «gnóstico» de la historia de la Iglesia, quien declaraba saber mucho sobre las mismas cosas de las que yo era ignorante. [...] Para mi gran satisfacción el término fue aceptado. En Huxley, Thomas. Ensayos reunidos, vol. V: Ciencia y tradición cristiana. Macmillan y Co, 1893, páginas 237 - 239.

teológica que vaya más allá del mundo sensible experiencial” (Ranganathananda, 1991: 21).³⁵

En la filosofía india, advierte Doniger, esta postura se irá desarrollando con los siglos hasta alcanzar, cerca de ocho siglos después su concretización filosófica en las ideas renovadoras del Buddha Siddhartha Gautama (expuesta en el Canon Pali) y su reforma religiosa que darán origen al Buddhismo³⁶. En su resumen acerca de los textos más antiguos que refieren al concepto de agnosticismo, Nasadiya Sukta en el Rigveda duda acerca el origen del universo: “Who really knows, who will here proclaim it? Whence was it produced? Whence is this creation? The Gods come afterwards, with the creation of the Universe. Who know whence it has arisen?” (Kramer,1986: 34).³⁷

¿Quién sabe realmente? ¿Quién puede proclamar que sabe? ¿De dónde surgió esta creación? ¿De dónde se produjo? Si los dioses surgieron después, ¿quién puede saber de dónde surgió?

En su síntesis sobre la evolución de la postura agnóstica, en el texto de Tamayo y Estrada (2005) podemos leer: “El agnosticismo se encuentra cercano a los planteamientos del escepticismo, el relativismo y el empirismo, quienes se esfuerzan en establecer los límites del conocimiento y dan primacía a lo dado, a lo empírico. A diferencia del teísmo y el ateísmo, no se afirma ni se niega la existencia de la divinidad, sino que se pone acento en la

³⁵ El Rig Veda es antiguo texto escrito en sanscrito, uno de los cuatro cánones de la antigua colección de himnos y textos de la India. El Rig Veda está compuesto por 1.028 himnos y 10.600 versos, organizados en diez libros. Ver: Llewellyn Basham, A., Zysk, K. Z. (1989). “Los orígenes y desarrollo del hinduismo clásico”, Oxford University Press, p.7

³⁶ Más atrás aún, en los siglos XII – XIII A.C. el *Rig Veda* nos trae el *Himno de la Creación o Nasadiya-sukta*. Este reconocido texto de la tradición hinduista india ha inspirado muchos debates y sugiere en sus líneas un esbozo de agnosticismo en estado primigenio. En: Doniger, W. (1981). *The Rig Veda*. Penguin Books, p.25³⁶

³⁷ En algunos casos en donde la fuerza del texto se impone hemos optado por trabajar con las traducciones realizadas desde el texto original Pali o Sanscrito al inglés, realizando en cada caso la posterior traducción del texto en inglés al español.

imposibilidad de decir nada sobre él. Así el agnosticismo abre una tercera vía entre el teísmo y el ateísmo, la creencia y la increencia”. (Estrada, 2005: 24)^{38 39}

Según nos explica este mismo autor esta postura puede ser entendida desde el teísmo (intención inicial de Tertuliano en su escrito frente al docetismo) o re-significada desde el agnosticismo, asumiendo lo absurdo de la posibilidad de hablar sobre dios, postura que encontramos también en algunas corrientes del Buddhismo como ya hemos presentado, y que iluminarán nuestro debate acerca de ello y sus implicancias en la lectura, comprensión, e interpretación de la música escrita desde una postura directorial. (cfr. 2005:25)

En la búsqueda de iluminar la comprensión del concepto de comprensión del mundo textual y contextual sobrenatural no podemos dejar de lado algunas figuras determinantes de la tradición cristiana de occidente, entre ellos, San Agustín de Hipona, quién asume también una postura de cierta irracionalidad o racionalidad posterior al decir *credo ut intelligam*, traducida por “*creo para entender*” o su célebre “*si lo conoces no es Dios*” pronunciados en

³⁸ Si continuamos con un barrido de la evolución del concepto, veremos que los autores explican que en los siglos anteriores podemos encontrar posturas agnósticas muy diversas, extremas y matizadas, aun cuando el término se haya acuñado recién en el siglo XIX. Filósofos griegos como Pirrón, Carnéades y Sexto Empírico, aconsejan suspender el juicio frente³⁸ a la imposibilidad de conocer sobre Dios, contraponiéndose a la especulación filosófico-teológicas que el teísmo y el ateísmo asumen frente a la duda sobre la existencia de Dios. Se acentúa así la duda, la búsqueda frente a la posesión de la verdad, resaltando el elemento conjetural de la opinión humano filosófica. “*El no saber socrático así como la postura de los sofistas, no sólo favorecen el escepticismo gnoseológico, sino también los interrogantes respecto a la divinidad, en contra de la teología natural de los grandes sistemas metafísicos.*” En su *credo qui absurdum*, Tertuliano promulga una postura de irracionalidad ante la existencia de la divinidad:

Crucifixus est Dei Filius, non pudet, quia pudendum est; et mortuus est Dei Filius, prorsus credibile est, quia ineptum est; et sepultus resurrexit, certum est, quia impossibile.— (De Carne Christi V, 4), que se traduce como: "El Hijo de Dios fue crucificado, no hay vergüenza, porque es vergonzoso; y el Hijo de Dios murió, es por eso por lo que se cree, porque es absurdo; y sepultado y resucitado, es cierto porque es imposible."

³⁹Podríamos rastrear textos muy antiguos también en la tradición de occidente, en Grecia por ejemplo, como los textos perdidos de Protágoras en su “*Acerca de los Dioses*” donde expone: “Concerning the gods, I have no means of knowing whether they exist or not, nor of what sort they may be, because of the obscurity of the subject, and the brevity of human life” (DK80b4) y cuya pérdida y quema pública encontramos relatada en los textos *Natura Deorum* de Cicerón. Cicerón, *de Natura Deorum*, 1.23.6

su sermón 43.^{40 41} El problema para el Buddhismo estaría en el uso de las afirmaciones teístas, y no en que no tengan significado. Lo que al agnosticismo cabe preguntarse es ¿cuál es el contenido y la intencionalidad de esas afirmaciones? Estrada advierte que: “[...] la forma de evadirse de la fundamentación del teísmo consistiría en ver en las afirmaciones religiosas un lenguaje meramente expresivo e intencional, sea de valor ético o estético, sin que tenga contenido material alguno. Se afirma creer en Dios para defender el valor del amor o la justicia, o simplemente para mantener abierta la pregunta por el sentido de la vida.” (2005:27).



⁴⁰ Este absurdo de origen fideísta–teísta está no sólo presente en el cristianismo, sino también en las demás religiones *Abrahamicas* y particularmente presente en el Islam, de carácter fideísta. Este absurdo facilita el devenir hacia al agnosticismo moderno y podría ayudarnos a comprender una postura que alumbre ciertos niveles del acto artístico musical. El nominalismo por su parte plantea una postura más moderna y crítica, la del carácter no racional de Dios, atribuyendo indirectamente un carácter no racional al mundo creado y poniendo en jaque las leyes de la lógica.

⁴¹ La duda cartesiana sobre dios nos lleva a considerar que toda conclusión lógica (incluso aquellas acerca de su existencia) no son sino un engaño por parte del mismo dios, el llamado *Genio Maligno* de René Descartes que consiste en la posibilidad de que dios nos induzca a creer que ciertas cosas son verdaderas y en realidad no lo son (aún cuando son alcanzadas por razonamientos lógicos y “demostrables”) mediante un mecanismo de auto engaño. Por otro lado, como expuso Kant, el gran maestro del criticismo racional y de la teología natural, el agnosticismo moderno es muy sensible a la finitud y limitación del conocimiento humano, ya que rechaza las esferas de la especulación que no tengan apoyo en la realidad empírica. Muchos de los elementos actuales del agnosticismo derivan así de las posturas y pensamientos kantianos. También nos iluminan otras dos posturas más modernas: la de Hegel y Nietzsche.

2. CUESTIONES ENTORNO A UN POSICIONAMIENTO BUDISTA PARA LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.

2.1 Buddhismo, agnosticismo musical.

Hemos explicado como el concepto de agnosticismo está propulsado por la idea de dejar de lado la introversión sobre el ser divino y la reflexión acerca de él. Al pensamiento agnóstico budista le inspira la experiencia humana en sí, la percepción del presente y la búsqueda de la denominada autoconciencia, que no es más que la disolución del llamado Maya o *Maia*⁴² (mundo ilusorio). Una concepción budista de la música puede entenderse desde el humanismo experiencial de los métodos compositivos de John Cage. Su *no-lenguaje musical* busca una mera percepción del fenómeno musical, del mismo modo que en la filosofía del Buddha Gautama. La reflexión acerca de lo sobrenatural y las estructuras que devienen de ello, es dejada a un lado primando la experiencia y la percepción del presente como única fuente de comprensión de la realidad (cfr. Wynne, 2007). Cage escribe: “Hace algún tiempo fueron abandonados el cálculo, las estructuras, los *tempi*. El ritmo está en cualquier extensión de tiempo no-estructural”. “ (Cage, 1999: 118) Las ideas del compositor sintonizan con la noción budista de la llamada “subjetividad pura”, que entendida en términos musicales se manifiesta en la desestructuración del lenguaje sonoro por medio de técnicas compositivas como el azar y la indeterminación (por ejemplo por medio de programas informáticos

42

aleatorios (TIC), los cuadrados mágicos, el *I Ching* o, incluso, las imperfecciones del papel, todas ellas técnicas utilizadas por Cage)⁴³.

Con todo esto Cage pretende, de un modo sutil, expresar un rechazo frontal a la filosofía musical de occidente que, concebida como un acto mental y *a priori*, procede en su construcción mediante determinadas conexiones causales, formales o estructurales (ver: Vélez B. 2008). Este “desandar” los caminos de la tradición en clave agnosticista puede sugerirnos una reestructuración de los términos interpretativos: “Los métodos actuales de composición, especialmente los que usan la armonía y su referencia a las medidas particulares del campo del sonido, resultarán inadecuados para el compositor, que se encontrará frente al campo entero del sonido” (1999: 54) explica Cage. El célebre crítico musical Paul Griffiths explica: “Free improvisation [...] as an ideal if not in practice, was a model of ending of history- the ending that was being expressed simultaneously in the explosion of quotation”⁴⁴(1995: 206).

Criticar la idea de medida y proporción implica entonces rechazar el mecanismo subjetivo que introduce la idea de relación, estableciendo así las bases para un posicionamiento de interpretación musical en el cual esta ruptura implicaría la falta de interés en el sentido de la música (en cuanto lo divino en la religión), lo cual supone una total apatía acerca de las posibilidades semánticas de la obra musical en su totalidad y de los sonidos en particular. En este proceso musical budista el oyente y el creador tienen que cambiar. Es

⁴³ Así, E. Fubini sostiene: «El azar no es ya una apertura interpretativa, un ensanchamiento del campo de posibilidades, sino la estructura misma, o mejor aún, la no-estructura de lo real», *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza, 2006, p. 141.

⁴⁴ «*La improvisación libre [...], como ideal si no en la práctica, fue un modelo de finalización de la historia -el final que se expresaba simultáneamente en la explosión de la cita*»,

decir, “deben *disciplinar* su propio yo *metamorfoseándose* en una *subjetividad pura*” (Vélez Bertomeu, 2008).

Entramos así en un proceso en el que, según nos explica el autor, a partir de la ausencia de intencionalidad, se llega a una escucha despojada de prejuicios (cfr. Ib. 2008). La idea de interpretación budista puede convertirse convertirá en una actividad renovada en la cual el oído se dirige hacia el sonido, y no simplemente una escucha pasivamente. Esta actitud de ir se condice plenamente con las ideas de la escucha atenta de la meditación budista que trabajaremos más adelante en este trabajo. Por esto, nos explica Vélez B. resulta que “la revisión crítica a la idea de medida y proporción se amplía, por tanto, al propio espacio en el que ésta se crea, a saber: al yo creado y sostenido por la memoria en el tiempo, y en posesión de una previa voluntad formada” (Vélez Bertomeu 2008: 18). En definitiva, la crítica que Cage dirige a la idea de proporción, ya sea bajo la figura de la *forma* “tonal” o la *estructura* “atonal”, surge de la natural disposición a reconsiderar la relación de las partes con el todo y pretende reconfigurar esta relación ignorándola. A la luz de estas ideas, debemos preguntarnos si podemos considerar un interpretación musical *des-relacionada* que reestructura nuestra tarea como artistas. La interpretación podría desde esta perspectiva convertirse en una tarea que sacrifica el desarrollo de lo musical en función de una totalidad o una parcialidad conectada al presente puro budista.

Estas ideas de agnosticismo musical incluso podrían negar el concepto de estructura, la cual aún está presente en los compositores “*postdodecafónicos* como Webern y Stockhausen, no es materializada de forma radical; “*en ellos todavía permanecen residuos esenciales como las “micro” y las “macroestructuras”* (Vélez Bertomeu, 2008). Con el pensamiento de Cage, por el contrario, caerá para siempre cualquier asomo de estructura musical.

2.2 Analogía fundamental

Así como en el concepto de agnosticismo religiosos budista la negación (silenciosa) surge del conflicto con la existencia del ser divino, en el agnosticismo musical que intentamos construir, la interpretación musical budista surge como una respuesta negativa a la existencia de los sistemas estructurales musicales que la tradición musical de occidente construyó y sostuvo hasta el momento, y además está en conflicto con ellos, en actitud de descreimiento y oposición.

A diferencia de cualquiera de las corrientes o criterios clásicos de la tradición musical occidental (y todas sus variantes y escuelas derivadas posibles) la propuesta que aquí traemos es la de reflexionar sobre el sonido en estado puro y no sobre el resultado de las relaciones de los elementos que ordenan la música.

“Hasta ahora el tiempo musical, aunque fragmentado en “instantes”, permanecía todavía unido debido a la memoria y a la conciencia intencional”⁴⁵.

2.3 El no ser y la aprehensión

Intentar definir una filosofía tan compleja como el Buddhismo en pocos párrafos resulta tarea difícil, en su capítulo sobre el debate de opinión de distintos autores, Panikkar resume las diferentes posturas bajo un mismo cielo epistemológico al decir: Si la pregunta está mal planteada, si las premisas de las que deriva no pueden ser aceptadas, el querer dar una respuesta directa equivale ya a caer en falacia (cfr. 1996). Por este motivo, y no por una

⁴⁵ Vélez-Bertomeu, (2008)

cuestión de simple etiqueta, el Buddha se habría negado a dar respuesta alguna, *porque tan la afirmativa como la negativa no podía satisfacerle* (Cf. Panikkar 1996: 64). Por su parte el autor japonés Watsuji escribe; “Que la cuestión metafísica de este tipo no fuese contestada por el Buddha no significa que el Buddha negase la validez del pensamiento filosófico o sistemático. Por el contrario, se puede defender fácilmente un caso en el que tal actitud (de silencio) constituye las características esenciales de una filosofía” (Watsuji, 1927: 133).

En su obra *El Buddhismo como filosofía*, Siderits describe este posicionamiento de la siguiente manera:

1. Todos los procesos psico-físicos (*skandhas*) son *impermanentes*.
2. Si hubiera un yo sería permanente.

Por lo tanto: [No hay más para la persona que los cinco *skandhas*.] ∴ No hay yo. (2007: 34)

2.4 El yo budista en la interpretación musical: *el sí mismo*

El yo en el Buddhismo constituye la base de toda interpretación, y para que la liberación del *maia* se dé, y el intérprete pueda asumir un posicionamiento de libre interpretación. En el Buddhismo el yo necesita perder su identidad y dejar de actuar como emisor de valores: *exige, entonces hacerse cambiante*, situarse en un estadio anterior a la categorización subjetiva del yo.

Por otra parte el “*sí mismo cageano* (de claras resonancias budista), es aquel en el que el centro descentrado no obstruye o impone ningún tipo determinado de experiencia musical” (Vélez Bertomeu 2008:170). Según podemos ver, se trata, por ello, de hacer emerger el vacío y la nada que hay en uno mismo, a saber, la aceptación activa de una voluntad indeterminada

y destensada que ya no sujete, moldee y conforme (ib. 2008). El concepto de apertura a un “subjetividad pura” implica entonces un proceso en el que, en el ámbito musical, tendrá dos grandes consecuencias: 1. la negación de la intencionalidad (tanto del compositor como del intérprete), lo que permite el acaecimiento del ruido y del silencio a la música y; 2. la entrada del azar y la indeterminación en la composición y en la interpretación musical.⁴⁶

Atendiendo entonces, como muy bien advierte Pardo Salgado, a la luz de una *escucha oblicua*: “La referencia a la escucha oblicua tiene por objeto designar esta transformación del oído que Cage propugnaba [...]. El término oblicuidad indicará esa forma en la que la escucha atraviesa el sonido y su representación. Consiste en escuchar a través del sonido y no de las ideas” (Pardo Salgado, 2001: 105). El *yo budista* se ha construido desde su primigenia a partir de esta idea, desandar y deconstruir la ilusión de la realidad para atravesar la percepción y aprehender la realidad y no sus falsedades. A la luz de ello podemos leer: “En el caso de Cage hay que añadir que, la incorporación del ruido en toda su complejidad y extensión a la morada de lo musical, debe entenderse como la incorporación de un sonido sin sentido, es decir, como la absorción e *hilvanación* de un sonido carente de intencionalidades composicionales” (Vélez Bertomeu, 2007). Y en sintonía con ello *Cage llegará a decir*: “Dondequiera que estemos, lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante” (1999: 51). En estas palabras del compositor norteamericano está inscrito el credo budista, la posibilidad de que todo lo existe sea fuente de belleza y verdad no se dará por la transformación o embellecimiento de lo existente sino por una nueva percepción que sea capaz de ver a través y no a pesar. Siderits explica que este argumento requiere la premisa implícita de que los cinco agregados, los *skandhas*, son una explicación exhaustiva de lo que constituye una

⁴⁶ Ver: Fabio Vélez-Bertomeu (2007) *La tiranía de la tonalidad en deconstrucción...hacia J. Cage y la apertura del continuum musical...* Ed. Revista Observaciones Filosóficas.

persona, aunque no se cierra a la idea de que el *yo* pudiera existir fuera de estos agregados (ib.: 57). Este argumento búdico es famoso en el *Anattalakkhana Sutta*⁴⁷. Según este argumento, el *yo*, aparentemente fijo, es meramente el resultado de la identificación con los agregados temporales, los procesos cambiantes que constituyen un ser humano individual. Desde este punto de vista, una "persona" es sólo una designación nominal conveniente a una cierta agrupación de procesos y características, y por lo tanto "un "individuo" es una construcción conceptual superpuesta a una corriente de experiencias, así como un carruaje es simplemente una designación convencional para las partes de un carruaje y cómo estas se juntan" (ib.: 2007: 33). Como podemos ver, el fundamento de este argumento es primordialmente empirista, y se basa en el hecho de que todo lo que observamos está sujeto al cambio, inclusive lo sagrado, el Misterio y lo trascendente, y según el autor en cuestión, especialmente todo lo que se observa al mirar hacia adentro en la meditación (Panjvani, 2013: 131)⁴⁸. Como señala Richard Gombrich en su *Recovering the Buddha's Message*, el Buddha extendió su crítica *anatta* a la creencia Brahánica expuesta en el *Brihadaranyaka Upanishad* que dice que el uno mismo (*atman*) era de hecho el mundo entero, o Brahman (1987: 53). Así el Buddha esboza a su vez seis puntos de vista erróneos sobre el "sí mismo": "Hay seis puntos de vista erróneos: Una persona imprudente y sin entrenamiento puede

⁴⁷ El *Anātmalakkhaṇa Sūtra* (en sánscrito), tradicionalmente se conoce como el segundo discurso pronunciado por Buddha Gautama. El título se traduce en el "Discurso característico del no-ser" y pertenece al "Grupo de los Cinco" Discursos.

⁴⁸ Otro argumento para el "no-yo", es el que se basa en el "Principio de Anti-Reflexividad" que en la tradición de India establece que una entidad no puede operar o controlarse a sí misma (un cuchillo puede cortar otras cosas pero no a sí mismo, un dedo puede apuntar a otras cosas pero no a sí mismo, etc.). Esto significa entonces, que el *yo* nunca podría desear cambiarse y no podría hacerlo, el Buddha usa esta idea para atacar el concepto de sí mismo. Este argumento podría estructurarse así: si el *yo* existiera, sería la parte de la persona que desempeña la función ejecutiva, el "controlador". El *yo* nunca podría desear que se cambiara (principio de anti-reflexividad).

Cada uno de los cinco tipos de elementos psicofísicos es tal que uno puede desear que sea cambiado. IP [No hay más para la persona que los cinco *skandhas*.] ∴ No hay *yo*. Este argumento luego niega que haya un "controlador" permanente en la persona. En cambio, ve a la persona como un conjunto de procesos que cambian constantemente, que incluyen eventos volitivos que buscan el cambio y una conciencia de ese deseo de cambio.

pensar... '*esto es mío, este soy yo, éste es mi yo*'; puede pensar esto de los sentimientos; de las percepciones; de voliciones; o de lo que ha visto, oído, pensado, conocido, alcanzado, buscado o considerado por la mente. Estas vías existen para identificar el mundo y el yo, y para creer: "A la muerte me convertiré en permanente, eterno, inmutable, y así permanecerá para siempre el mismo; y eso es mío, eso soy yo, eso soy mi yo. Una persona sabia y bien entrenada ve que todas estas posiciones están equivocadas, y por lo tanto no está preocupado por algo que no existe..." (Panjvani 2013: 133). Según describe Mark Siderits: "Lo que el Buddhismo tiene en mente es que en una ocasión ordinaria una parte de la persona podría desempeñar la función ejecutiva, en otra ocasión otra parte podría hacerlo, lo que haría posible que cada parte esté sujeta al control sin que haya ninguna parte que siempre asuma el papel de controlador (y también lo es el yo). En algunas ocasiones una parte puede caer en el lado del controlador, mientras que en otras ocasiones podría caer en el lado de los controlados" (Siderits, 2007: 48). La propuesta filosófica del Buddhismo puede abrirnos a una nueva dimensión en la interpretación musical; *la asemicidad y la vulnerabilidad del sentido*; esta perspectiva posiciona al cambio y la *semicidad* (en cuanto sentido transmitido por la obra musical) como accidentes del sentido en la obra musical.

2.5 Cuestiones acerca del yo budista en la creación y en la interpretación

Probablemente uno de los propósitos de nuestro "Buddhismo musical" sería fragmentar ese yo del que el Buddhismo tanto desconfía, desde el olvido y el abandono de la intencionalidad, para abrir un grieta en la que pueda aflorar una atención descentrada que nos conduzca a la *interpenetración* de nuestra conciencia con la obra musical mediante la llamada subjetividad pura. Pilar Fernández Beites explica: "Dicho de modo rápido, retención significa permanencia en la intención cuando la "*protosensación*" desaparece, pues, esta permanencia

de la intención supone la retención del objeto, el mantenimiento del objeto en el ser. La retención se produce como resultado de dos fenómenos: desaparición de la *protosensación* y permanencia de la intención” (Fernández Beites, 1998: 168). Es entonces, que según este posicionamiento, que la regularidad impuesta por el *yo* al sonido determinaría la forma de la música, imponiendo el concepto de su orden intrínsecamente ligado a su transcurrir en el tiempo; “pues el orden impuesto al sonido es la condición de la persistencia del *yo* en el sonido” (ib. 1998:168). Por otra parte el ritmo se constituye entonces a partir del pulso del *yo* en el tiempo, es el movimiento continuo del *yo* como referencia permanente en la diversidad, referencia que se hace intuitiva mediante el número. Al respecto Vélez Bertomeu advierte la importancia de destacar el “carácter intuitivo que confiere el número al acontecimiento musical, pues no podemos olvidar que el arte se desenvuelve en el ámbito de la intuición” (ib. 1998: 170), a pesar que la música sucede en el ámbito puramente de la intuición temporal; pero de una temporalidad que supera permanentemente la espacialidad exterior, el medio en el que se produce el sonido (España 1996: 24). Además pareciera que la *extensividad* de la obra musical, condición de su desarrollarse en el tiempo, significa entonces una poderosa y persistente concentración del *yo*. Esto, según nos explica Espina, lo consigue el sujeto intérprete mediante la interiorización o memoria (el *Erinnerung* hegeliano); “esta remite a la unidad, y pone anterioridad al sonido puntual, integrándolo” (ib.1996).

2.6 Hermenéutica y exégesis para iluminar el acto interpretativo

En las tradición budista, la práctica y la teoría de la interpretación tanto de la realidad como de las escrituras sagradas, se enfrentan a fuentes y conceptos contradictorios de la autoridad, a un voluminoso canon de compilación relativamente tardía y, según nos dice Siderits, a una compleja historia de interpretaciones que pueden ser descritas como "pluralismo

hermenéutico" o "múltiple acercamiento fenomenológico" (cfr. Siderits, 2007). Además, para algunas tradiciones budistas, el énfasis en el *Dharma* (las verdades eternas descubiertas por el Buddha) y no en *Buddhavacana* (el contenido literal de su mensaje) reduce el significado de las restricciones textuales e históricas como parte de un método de interpretación tanto del complejo sistema de creencias, como de su canon de escrituras sagradas.⁴⁹ Fundamentalmente, el *principio de objetividad* del cual nos habla Edmund Husserl en su obra "*Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*", y "que constituye la piedra filosofal del proceso fenomenológico budista, exige una *actitud natural* hacia lo real, que supone que todas las cosas de la realidad (*res*) sean cognoscibles, es decir, que sean susceptibles de una constatación verificable por todos" (Husserl, 1913: 105). Este principio construye un proceso fenomenológico claro y directo como modelo, pero ciertamente muy complejo de llevar a cabo. Otra cuestión de base en el Budhismo es el hecho que la palabra «Budhismo» es una invención de los eruditos occidentales, según sostiene Stephen Batchelor.⁵⁰ Por su parte, acerca de esta cuestión, el Lama Surya Das⁵¹ nos dice que la palabra «budista», como término para designar a aquel que practica el Budhismo y sigue al Buddha, no existe en el idioma tibetano. De acuerdo con este autor y Lama budista, el Budhismo tibetano utiliza un término similar o equivalente al término «*interiorizador*» (en cuanto alguien que dirige su mirada hacia el interior para buscar el significado de la existencia). El Lama destaca que cuando ellos (los tibetanos) quieren referirse a lo que nosotros los occidentales llamamos «budista» utilizan «*interiorizador*». A diferencia de nuestra concepción, en este contexto, el concepto tibetano de «*interiorizador*» no tiene connotación alguna de adhesión a creencias o afiliación a sectas o religiones (Ver:

⁴⁹ Ib.

⁵⁰ Stephen Batchelor (1997), *Buddhism without Beliefs* (New York: Riverhead Books).

⁵¹ Lama Surya Das, *Awakening the Buddha Within: Tibetan Wisdom for the Western World*, Broadway Ed. (1998)

Lama Surya Das 1998). A cuenta de la misma cuestión, el autor colombiano Gustavo Estrada dice en su obra *Hacia el Buddha desde el occidente: Sus Enseñanzas sin mitos ni misterios*: “Si el Buddhismo no existiera, budista sería entonces quien práctica las enseñanzas, como futbolista es quien juega al fútbol y pianista quien toca el piano... sin necesidad alguna de creer en hipótesis metafísicas ni en rituales extraños; solamente necesitan practicar algo”. (Estrada, 2008: 85)⁵² En concordancia con las ideas del teólogo Raimon Panikkar en su obra “*El Silencio del Buddha*” (1995). Estrada continua diciendo: “si practica poco, obtendrá pobres resultados; si practica mucho, logrará progresos notables; si practica todo el tiempo, será un virtuoso. Y de la misma forma que para el futbolista son importantes las reglas de juego y para el pianista la teoría musical, para el budista es relevante el orden natural (la otra acepción de *dhamma*) —los aspectos de la naturaleza y de la experiencia que se relacionan con las instrucciones de vivir—. El virtuoso del fútbol es una estrella en su deporte, el virtuoso del piano es un artista consumado, el virtuoso del Buddhismo elimina el sufrimiento” (Estrada, 2008: 86). El Buddhismo pragmático planteado por algunos autores contemporáneos, entre ellos Stephen Batchelor, es, espiritual e indirectamente trascendente a pesar de su exclusión de nociones metafísicas (ver: Batchelor, 1997). A su vez, según define el filósofo contemporáneo francés André Comte-Sponville en su obra “*El Alama del Ateísmo*”, el Buddhismo pragmático cabe muy bien dentro de espiritualidad ateísta o no religiosa, ideas que se acercan mucho, como ya hemos destacado a la tesis planteada por Panikkar en su obra sobre el ateísmo religioso budista (Panikkar, 1996). Comte-Sponville sostiene que dentro del Buddhismo es posible ser espiritual sin necesidad de creer en entidades metafísicas, pues el fondo del asunto, según el filósofo francés, no se encuentra en Dios, en la religión o el ateísmo, sino en la vida espiritual y trascendente en sí. Esto es cree en lo trascendente sin considerar la trascendencia como el espacio donde habitan “los

⁵² Ib. p. 85-86

trascendentes”. El mismo autor define espiritualidad como “nuestra relación finita con el infinito, nuestra experiencia temporal de la eternidad, y nuestro acceso relativo a lo absoluto” (ver: Comte-Sponville, 2007). A la pregunta de si los seres humanos podríamos vivir sin religión, responde: “Sí, sí podemos vivir sin religión pero no podemos o, al menos, no debemos hacerlo sin comunión (sentido de comunidad: la *sangha* de Buddhismo – la comunidad artística, la tradición.), fidelidad (a un conjunto de principios: el dharma del Buddhismo, la teoría y la técnica que conducen a la interpretación musical) y amor (*metta*, la benevolencia del Buddhismo, la sinceridad en el arte, la búsqueda de la expresión de lo verdadero)”(ib. 2007: 53). Por lo tanto, la práctica del llamado Buddhismo pragmático —que se sustenta en el recorrido del camino noble para eliminar el sufrimiento—, según expone Comte, “satisface las aspiraciones espirituales tanto de las gentes de fe, cuyas creencias no excluyan la apertura mental, como de las personas sin afiliación o credo alguno, agnósticos y ateos por igual” (Ib.). Ambos aspectos de esta interpretación pueden entenderse literalmente "laicos" (seculares) en tanto en cuanto evocan la palabra latina *saeculum* – a una generación o era particular. El *ethos* del movimiento budista laico, si es que podemos hablar de él, puede captarse en la obra de Stephen Batchelor *Confession of a Buddhist Atheist*. El Buddhismo secular, según expone Batchelor, propone “dejar atrás las creencias metafísicas y la soteriología de la cultura religiosa india” (Batchelor, 2011: 47). Esta cultura vio la vida humana como una realidad irredimible de sufrimiento en la cual cada uno debería buscar la transcendencia en una condición más allá de lo humano, algo que virtualmente todas las escuelas budistas, así como el hinduismo y el jainismo han perpetuado. El Buddhismo secular, según Batchelor, busca desplegar las enseñanzas de Buddha como una guía para hacer florecer y llenar al ser humano y por lo tanto, al mundo actual. Adoptando esta posición *post-metafísica* descrita por el autor y sustentadas también por Robinson, “el ser budista *acompaña* o *adorna* las enseñanzas tradicionales con algunas formas religiosas existentes en

la ortodoxia budista, y que han evolucionado desde la muerte de Buddha de la mano de las *sanghas*” (Robinson, 2005: 32). Esta corriente además rechaza las estructuras autoritarias de poder legitimadas por las creencias del Buddhismo ortodoxo, es decir por la tradición.⁵³

2.7 Diferencias y similitudes entre las tradiciones

El hinduismo, por su parte, y a diferencia del Buddhismo, no posee un fundador particular, ni único, y no es posible considerarlo como una sola religión, sino, según nos dice Robinson como un conjunto de creencias o sistema de ritos y prácticas, a las que erróneamente, se aglutina bajo el mismo nombre (cfr. Robinson, 2005) El hinduismo ha sido descrito como “una tradición que tiene una naturaleza compleja, orgánica, multi-nivelada ya veces inconsistente internamente” (Hiltebeitel, 2007: 16). El hinduismo, según define W.C. Smith en *The Meaning and End of Religion*, no tiene un “sistema unificado de creencias codificado en una declaración de fe o un credo” (Smith, 1962: 87), es más bien un término “paraguas” que comprende la pluralidad de fenómenos religiosos de la India. Según nos dice Klostermaier, la Corte Suprema de la India en su artículo 25 y 26 define el Hinduismo mediante las siguientes líneas: “A diferencia de otras religiones en el mundo, la religión hindú no reclama a ningún Profeta, no adora a ningún Dios, no cree en ningún concepto filosófico, no sigue ningún acto de ritos o representaciones religiosas; De hecho, no satisface las características tradicionales de una religión o credo. Es un modo de vida y nada más” (Klostermaier, 1994).

⁵³ Comprender estas posturas del Buddhismo puede, sin lugar a duda, ayudarnos a aislar el material fundamental del esqueleto aprehensivo budista. Como hemos visto, a pesar de que no resulta posible exponer y resumir todas las posturas y tradiciones budistas de la actualidad, la postura presentada en este apartado se yergue como la más “contemporánea” de todas y se posiciona en el lado opuesto de la tradición ortodoxa.

Por su parte Ronojoy Sen en su artículo “*Defining Religion: The Indian Supreme Court and Hinduism*” examina cómo el Tribunal Supremo de la India independiente ha definido el hinduismo y las consecuencias que derivan de los intentos de definir el hinduismo: “La tendencia de la Corte a definir la religión, especialmente el hinduismo, puede verse como derivada en parte de los artículos 25 y 26, a menudo denominados cláusulas de libertad de religión, de la Constitución de la India” (Ronojoy, 2006: 146). El artículo 25, explica Ronojoy, garantiza el derecho a “profesar, practicar y propagar la religión”, pero también permite al Estado regular la “actividad económica, financiera, política o de otro tipo secular asociada con la práctica religiosa”, así como proporcionar “bienestar social y reforma” de las instituciones religiosas. El artículo 26, explica Ronjoy, “garantiza a las confesiones religiosas, entre otras cosas, la libertad de dirigir sus asuntos religiosos. Dado que la redacción de los artículos 25 y 26 establece la primacía de los intereses públicos sobre las reivindicaciones religiosas y ofrece un amplio margen para las reformas patrocinadas por el gobierno, la Corte Suprema ha tenido que decidir a menudo cuál denominación o institución legal califica legalmente de hindú” (Ronojoy, 2006: 148). Parte del problema, explica Flood en su “Introducción al Hinduismo”, de aceptar una sola definición del término hinduismo “es el hecho de que el hinduismo no tiene un fundador” (1996: 7). Es una síntesis de varias tradiciones: la “*ortopraxia* brahmánica, las tradiciones renunciantes y las tradiciones populares o locales” (ib.: 16). Algunas filosofías hindúes postulan una ontología teísta de la creación, del sustento y de la destrucción del universo, sin embargo, algunos hindúes son ateos, ya que ven al hinduismo más como filosofía que como religión. El Hinduismo, según define M. Stutley, “es un conjunto de creencias metafísicas, espirituales, religiosas, mágicas; cultos, costumbres y rituales que conforman un sistema de creencias muy complejo que se enraíza en una tradición nacida a la vera del valle del Indo y de incontables manifestaciones que tejen una trama fuerte y diversa” (Stutley, 1985: 10). En este sistema en

particular, según especifica Stutley, es único en el mundo “por su diversidad, libertad de corrientes e infinidad de matices; en él no existen ni órdenes sacerdotales que establezcan un dogma único, ni una organización central que rija y domine bajo la batuta del orden moral y ritual” (ib. 1985: 11). De esta diversidad de fuentes y formas deviene la dificultad de hacernos de un esqueleto epistemológico definido y definible. Y, aunque la idea de construir y aprehender una epistemología hinduista a partir del estudio fenomenológico de su sistema parece un poco ambiciosa, y más aún al leer las opiniones de los teólogos hinduistas, intentaremos definir, delimitar e intuir el multi-esqueleto que sostiene al hinduismo.

Cuando hablamos de interpretación y fenomenología hinduista debemos de tener en cuenta que dicho tarea resulta posible solo a la luz de un amplio abanico de autores y pensadores que representen los muchos y múltiples expresiones y formas del hinduismo. A grandes rasgos, el Hinduismo, contrario a la practicidad y linealidad budista, nos propone un mundo laberíntico en el cual el *Misterio* y la multiplicidad de “espacios y tiempos coexistentes tejen una enmarañada trama resultando una fenomenología llena de recovecos y pasadizos secretos”. (Laxmanshastri, 1996: 79).

2.8 El yo budista y el presente en la interpretación musical

La realidad del presente es la única existente en la filosofía budista. Por ello el *maia* propicia una construcción de placer sensorial que es fruto de la percepción y comprensión de la estructura sumergida en un yo perceptivo desdoblado en el futuro y el pasado (ver: Walpola, 1974: 151). Si sometemos a deconstrucción del concepto de tiempo en la música desde la perspectiva budista ello nos apremia a aprehender el sonido únicamente como presente puro des-estructuralizado y des-lenguajizado. La reinterpretación budista no lingüística ni

estructuralista de la música es solo posible mediante una re-significación de los conceptos de espacio y tiempo (cfr. Velez, 2008). Esta re-significación reordena las coordenadas cartesianas XY (espacio y tiempo) hacia un plano único de presente puro y percepción espacial no temporal ni memorial. Es entonces que desde la perspectiva budista esta única dimensión espacio-tiempo (siempre presente y localizada) puede *traspolarse* a las dimensión musicales. LA cuestión acerca del presente como única dimensión temporal fue descrita por Celibidache: el tiempo físico no existe en la música y, sin embargo, los críticos y los imbéciles que enseñan en los conservatorios continuando midiéndolo” (Celibidache; 1994: 43). El tiempo interno de la consciencia budista es también descrito por el director rumano: “la concordancia entre el sonido y la vida interna del hombre es lo que hace posible la música” (Celibidache-Schmidt, 1992: 83).

2.9 El hombre simbólico y la dimensión budista

Segun explica Skidelsky, “siendo Cassirer aún joven viajó a la India, y se interesó allí por el estudio de las religiones y la filosofía orientales. Siendo ya un académico reconocido en universidades de varios países, desarrolló su actividad intelectual centrándose fundamentalmente en el estudio de la historia de las religiones, estudió los símbolos y mitos y su significación social” (Skidelsky, 2008: 288). Mas allá de lo propuesto en “*La Filosofía de las formas simbólicas*” (1923-1929), Cassirer sostiene (como él mismo dijo en su más popular ensayo, *Ensayo sobre el hombre*, publicado en el año 1944) que el hombre, que es fundamentalmente un “*animal simbólico*”⁵⁴, se distingue del resto de los animales por el hecho de que estos perciben su mundo por los instintos y la percepción sensorial directa, y los humanos crean un universo de *significado simbólico* (cfr. 1944). Como hemos visto, en su

⁵⁴ Cassirer, Ernst, en *Ensayo sobre el Hombre* de 1944.

Filosofía del las formas simbólicas y en su *Ensayo sobre el hombre*, Cassirer propone esta dimensión compartida entre el lenguaje, el mito, el arte y la religión (Cassirer 2013). Por otra parte, la posibilidad budista descrita por Siderits nos abre a concebir una realidad multidimensional a la hora de construir un posicionamiento de interpretación musical desde la perspectiva budista, pues: “la vulnerabilidad y falta de “estaticidad” del ser que percibe y aprehende lo sagrado y lo artístico, el cual, según la tradición budista se encuentra en constante mutación y cambio, un "individuo" es una construcción conceptual superpuesta a una corriente de experiencias” (Siderits, 2007: 49), condiciona la percepción del fenómeno sonoro y de todos sus contenidos, los sensibles y los trascendentes.

2.10 El esqueleto budista para una construcción de posicionamiento de interpretación musical.

Varias de los autores que hemos trabajado hasta el momento, entre ellos Raimon Panikkar, resumen el debate acerca del ser budista y la aprehensión en lo que se denomina el *Apoatismo*. Este término es generalmente utilizado en su carácter epistemológico, y afirma que la última realidad es inefable porque no hay inteligencia humana capaz de comprenderla. El autor *rechaza* las distintas posturas en las que se entiende el ser budista desde perspectivas disidentes, y enumera su discrepancia con una serie de seis posicionamientos con respecto a la filosofía fundamental predicada por el Buddha. Esta suerte de posicionamientos estructuran lo que para nosotros será el esqueleto budista desde el cual los procesos de traspolación, interpenetración y sutilización desde lo ritual meditativo hacia lo musical-interpretativo pudiera suceder.

- Que no es factible que el silencio y las postura filosófica del Buddha se deba a una actitud innoble o de disimulación insincera. Sino más bien a una búsqueda a partir de la consciencia.
- Que su no respuesta a ciertas cuestiones fundamentales no se debe a una incapacidad psicológica de hablar de la realidad o de dar una respuesta verdadera a las cuestiones acerca del hombre y el sentido, sino a la opción de la llamada vía de interpretación negativa.
- Que su silencio se deba a una exigencia epistemológica por la cual la mente humana es incapaz de aprehender el misterio último de la realidad.
- Que su no respuesta se deba a una actitud *antiintelectual* o *supraintelectual*, como si la realidad fuese a ser aprehendida con una facultad que trascendiera la capacidad de nuestro intelecto normal
- Que se deba a una inclinación a los fenómenos sobrenaturales o extraordinarios
- Que la actitud silente del Budhismo frente a ciertas cuestiones se deba a algún tipo de limitación inherente a todo sujeto humano, ni en la imperfección de nuestro conocimiento, ni en el carácter misterioso u oculto de la realidad.

Este esqueleto, en concordancia con la dialéctica tradicional budista, define los límites del ser budista a través de la vía negativa, es decir, descartando todo lo que considera no propio de la tradición. Así el *Apofatismo* budista propuesto por el filósofo indoespañol puede entenderse como una postura que nos habla de una infabilidad en cuanto nosotros, *quoad nos*. El *Apofatismo* budista pretende llevar la infabilidad al seno mismo de la última realidad y afirma que esta misma es infable, inexpresable, incommunicable, porque su *logos*, su expresión, su comunicación, ya no pertenece al orden de la realidad, sino al de su manifestación, no ya en cuanto a nosotros, sino en cuanto tal, *quoad se*. “Así el *Apofatismo* budista es un Apofatismo óntico a la par que ontológico” (Ib.). La realidad última es de tal

manera inefable y trascendente que, “*en rigor, el Buddhismo, consecuentemente, le negará incluso el carácter de Ser.*” Panikkar lo describe de la siguiente manera: “El Ser es lo que es, pero lo que es, por el hecho mismo de ser, es en cierta manera pensable, comunicable, pertenece al orden de la manifestación, del ser, y no puede, por tanto, considerarse como la última realidad” (ib.).

Podemos entender entonces que cuando el Buddha se niega a definirse y responder acerca de lo trascendente, no es por ningún motivo subjetivo (ya sea suyo, del interlocutor o de la naturaleza humana) sino en virtud de una exigencia de la realidad misma: “no es un silencio metodológico, ni pedagógico, sino óntico y ontológico”, nos dice Panikkar. Su silencio no es sólo la respuesta, sino que invade la misma pregunta. El autor nos dice; el Buddha a *no sólo calla, sino que también calla*. El Buddha descubre de alguna manera, a partir de su iluminación, que hablar de lo visto, lo que ha conocido a partir de su experiencia de iluminación, hablar del *Nirvana*, lo trascendente y el Misterio sería tratar esta realidad última como un “*algo*” que “en cierta manera depende de nuestro conocimiento, de nuestra aprehensión, experiencia o lo que fuere, es tratarla todavía como un algo intramundano” (ib.: 66) , como una cosa más entre los seres, *por mucho que nos empeñemos en proclamar con los labios y aun con el corazón su sublimidad, trascendencia e inefabilidad*. Según la leyenda de su encuentro con Brahma⁵⁵, aquí es cuando el Buddha decide no hablar de la meta sino únicamente del camino, y hasta aquí podemos rastrear las razones de un cierto agnosticismo o ateísmo religioso que conduce a un esqueleto epistemológico de carácter práctico y empirista (Ib.). Comprender esta decisión del Buddha nos puede permitir comprender todas las opciones posteriores que de ella devienen a través de la tradición, y por lo tanto nos permite hacernos de las razones por las cual el Buddhismo a centrado su mirada en el camino práctico (camino medio) y los procesos, más que en el fin y en las verdades trascendentes que tanto la

⁵⁵ Ver Daró, P. Sutra del loto de la Maravillosa Ley. 2015. Paperback.

música, como la experiencia de la existencia humana pudieran contener⁵⁶. Gautama se interesa por tanto en transmitir y compartir los procesos y descrea de la posibilidad de compartir la experiencia y lo experimentado en su iluminación (Siderits, 2007). Esta cuestión define el perfil budista en cuanto herramienta epistemológica centrada en las *horómenas*, como veremos más adelante cuando profundicemos en la cuestión epistemológica y exegética budista (Vashishth. 2011). Nos parece importante intentar hacernos de las ideas y posicionamientos principales que definen al ser religioso en las tradiciones que trabajaremos pues de ello depende que podamos construir posicionamientos certeros y que resuman en sí las ideas de los distintos sistemas de creencia en cuestión. A partir de las ideas propuestas por el filósofo alemán y la tradición budista, nos podemos permitir construir puentes para que mediante el estudio y el análisis de dicho material, y a través de la aplicación del proceso de analogía, podamos derivar en la creación de nuevos métodos y posicionamientos de interpretación musical basados en las estructuras de aprehensión de diferentes escuelas y corrientes de pensamiento religioso y sistemas de creencia.



⁵⁶ Vashishth, Suraj en su obra *Metaphysical aspects of Buddhism*. 2011. Cybertech

3. LA MEDITACIÓN Y EL RITUAL

FENOMENOLOGÍA APLICADA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

3.1 La meditación en la tradiciones

Según las primeras escrituras buddhicas, el Buddha aprendió sus primeros pasos de dos maestros; *Alara Kalama* y *Uddaka Ramaputta* respectivamente (Sutcliffe, 2004: 135), un tiempo antes de su iluminación, y es muy probable que pertenecieran a la tradición brahmánica (Holder, 2006: 11). Sin embargo, se dio cuenta de que ni "*dimensión de la nada*" ni "*dimensión de la percepción ni la no percepción*" conducirían al Nirvana o más allá de el; el Buddha dijo en el *Ariyapariyesana Sutta*:

“ Pero el pensamiento se me ocurrió: "Este Dhamma no conduce al desencanto, a la desapasionamiento, al cese, a la quietud, al conocimiento directo, al Despertar, ni a la Unidad, sino a la reaparición en la dimensión de la percepción o la no percepción. " Así que, insatisfecho con ese Dhamma, me fui” (Collins, 2000: 199)

Así relata el Buddha el momento de ruptura con la tradición hinduista, momento a partir del cual comienza a experimentar y construir el aparato religioso que luego llevaría su nombre: Buddhismo. Esta ruptura no solo trajo una nueva filosofía religiosa, sino que tiempo después contribuyo a una renovación ritual dentro del mismo hinduismo. Aunque hoy concebimos la meditación se relaciona principalmente con el Buddhismo mas que con el hinduismo, los orígenes esta técnica o rito, en cuanto espacio epistemológico y ritual, pueden rastrearse hasta el hinduismo, según sostiene Wynne: “la meditación sin forma se originó en la tradición Brahmánica o Shramanic, basada en fuertes paralelismos entre las declaraciones

cosmológicas de Upanishadic y los objetivos meditativos de los dos maestros de Buddha según lo registrado En los primeros textos budistas” (Wynne, 2007: 52). El autor menciona las que las declaraciones cosmológicas presentes en los Upanishads también reflejan una tradición contemplativa, él sostiene que el Nasadiya Sukta contiene la evidencia para una tradición contemplativa (ib.: 56), incluso tanto en los primitivo como en tardíos textos del Rig Veda. Para ello nos basta seguir la propuesta de Wynne, quien explica que la meditación fue un aspecto de la práctica de los yoguis en los siglos que precedieron a Buddha Gautama: “el Buddha se basó en la preocupación de los yoguis por la introspección y desarrolló sus técnicas de meditación, pero rechazó sus teorías de liberación” (ib. :73). Wynne además explica que en el Buddhismo, el sati⁵⁷ y el sampajanna⁵⁸ deben ser desarrollados en todo momento, en las prácticas yoguísticas pre-budistas no hay tal mandato.; un yogui en la tradición brahmánica no es practicar mientras defeca, por ejemplo, mientras que un monástico budista debe hacerlo (ver, Wynne, 2007: 72). En el acto ritual meditativo, Según el Maha-Saccaka Sutta⁵⁹, el Buddha recordó un estado meditativo al que entró por casualidad como un niño y abandonó al volcarse luego a las prácticas ascéticas hindúes:

Pensé: "Recuerdo una vez, cuando mi padre el Sakyan estaba trabajando, y yo estaba sentado a la fresca sombra de un manzano de rosas, entonces - muy aislado de la sensualidad, aislado

⁵⁷ [Sati] debe ser entendido como lo que permite la conciencia alcanzar el dhammas; Sati es una conciencia de las cosas en relación con las cosas mismas, y por lo tanto una conciencia de su valor relativo: presumiblemente lo que esto significa es que sati es lo que hace que el practicante "recuerde" que cualquier sentimiento que pueda experimentar existe en relación con toda una variedad o mundo de sentimientos que pueden ser hábil o no, con fallas o Impecable, relativamente inferior o refinado, oscuro o puro." En: Sharf, Robert (octubre de 2014)" Mindfulness and Mindlessness in Early Chan "Filosofía Oriente y Occidente.

⁵⁸ Sampajañña significa "comprensión clara", "conocimiento claro", "comprensión constante y constante de la impermanencia", "totalmente alerta" o "plena conciencia", así como "atención, consideración, discriminación, comprensión, circunspección" o introspección. En: Bodhi, Bhikkhu (ed.) (2005). En las Palabras del Buddha: Una Antología de Discursos del Canon Pāli. Boston: Wisdom Publications.

⁵⁹ En: SOLÉ-LERIS, Amadeo y Abraham Vélez de Cea (2004) Mjjhima Nikaya: Los sermones medios del Buddha. Versión digital. Bhikkhu Sujato.

de las cualidades mentales inaceptables - entré y permanecí en el Primer dhyana: arrebatado y placer nacidos de la reclusión, acompañados por pensamiento dirigido y evaluación. ¿Podría ser ese el camino hacia el Despertar? " Luego siguiendo ese recuerdo llegó la realización: "Ese es el camino hacia el Despertar".⁶⁰

La meditación fue un aspecto de la práctica de los yoguis en los siglos que precedieron a Buddha. "El Buddha se basó en la preocupación de los yoguis con la introspección y desarrolló sus técnicas de meditación, pero rechazó sus teorías de liberación" (Carrithers, 1986: 30); en el Buddhismo, el sati y el sampajanna deben ser desarrollados en todo momento, en las prácticas yoguísticas pre-budistas no hay tal mandato. Un yogui en la tradición brahmánica "no debería de practicar mientras realiza ciertas actividades cotidianas ordinarias, por ejemplo defecar, mientras que un monje budista debe hacerlo" (Wynne, 2007: 72). Otra nueva enseñanza del Buddha fue que la absorción meditativa debe combinarse con una cognición liberadora. El conocimiento religioso o "visión" se indicó como resultado de la práctica tanto dentro como fuera del hato budista. De acuerdo con el Samaññaphala Sutta este tipo de visión surgió para el adepto budista como resultado de la perfección de la "meditación" (jhanas), junto con la perfección de la "ética" (śīla). Más allá de las diferencias e innovaciones budistas, algunas de las técnicas meditativas del Buddha fueron compartidas con otras tradiciones de su época, "pero la idea de que la ética está causalmente relacionada con el logro de la intuición religiosa (el llamado prajñā) era original" (ib.: 73)

3.2 Recapitulación – Aplicaciones de la meditación a la interpretación musical.

Al comprender las diferencias entre el aparato meditativo hinduista y el budista, podemos hacernos de sus esqueleto interpretativos. El ejercicio de la meditación es ante todo

⁶⁰ Nanamoli, Bhikkhu (trans.) (1995, ed. Bhikkhu Bodhi). *Los Discursos del Buddha de Mediana Edad: Una Nueva Traducción del Majjhima Nikaya*. Boston: Wisdom Publications.

un acto de conocimiento e interpretación y en ambas tradiciones la direccionalidad del acto (vertical u horizontal) determina toda su estructura y su método. Realizar el ejercicio de transpolar las estructuras de lo religioso a lo musical no es tarea fácil, mas si posible si nos atrevemos a transmutar los estadios meditativos, que son distintos estadios de interpretación, en estadios de interpretación del fenómeno musical.

3.3 Conexiones y lazos rituales entre el Budhismo y el hinduismo.

Luego de analizar la estructura ritual budista a la luz de obras y textos de algunos compositores, críticos y artistas de occidente, así como los diferentes elementos y vías que componen su esqueleto epistemológico nos adentraremos en la comprensión de los parámetros rituales básicos del hinduismo para abrir la puerta a un conocimiento más profundo del esqueleto hermenéutico hindú. Según explica Muesse, el hinduismo presenta una estructura ritual muy compleja y variada que es de importancia fundamental para el equilibrio de este sistema de creencias, “dentro del cual el rito es la razón principal que dinamiza y estructura toda experiencia de lo sagrado” (cfr. Carrithers , 2003). Según advierte el autor, a diferencia de la tradición budista, “la mayoría de los hindúes observan rituales religiosos en su casa [...] y además los rituales varían mucho entre regiones, aldeas e individuos” (Mues, 2001: 216) asimismo, ellos no son obligatorios en el hinduismo y la naturaleza y el lugar de los rituales es la elección de un individuo. Los devotos hindúes realizan rituales diarios como *adorar al amanecer después de bañarse* (por lo general en un santuario familiar, e incluye típicamente encender una lámpara y ofrecer alimentos antes de las imágenes de las deidades), “recitación de guiones religiosos, cánticos devocionales, yoga, meditación y cantar mantras otros” (Ib. 2001: 218).

Por razones obvias de carácter histórico, geográfico y religioso, la conexión entre ambas tradiciones en el ámbito de lo ritual es innegable, como explica Muesse, “tanto el Buddhismo Mahayana como el hinduismo comparten ritos comunes, como el rito de purificación de Yagna, oraciones por los antepasados y los ritos por los difuntos” (2011: 222), (ver también: Payne, 2001). A modo de ejemplo podemos citar un caso en la tradición tardía del Buddhismo *Mahayana*, el Ritual de Fuego (el llamado *Yagna* o *Ullambana*) el cual deriva directamente de las tradiciones rituales hindúes, además existen una serie de rituales que son comunes también dentro del hinduismo y del Buddhismo tibetano (Muesse, 2011: 223). Por otra parte los rituales védicos de fuego-oblación (*yajna*) “y el canto de los himnos védicos se observan en ocasiones especiales, como una boda hindú” (Payne, 2001: 165), así como otros acontecimientos importantes de la vida, tales como rituales después de la muerte, incluyen también el *yajña* y el cantar de mantras védicos.

3.3 Acerca del Ritualismo y Anti-ritualismo: de la creación a la interpretación.

El anti-ritualismo budista pareciera erigirse a partir de una idea novedosa: *transformar cada instante de la existencia en un ritual de correcta aprehensión de lo real*; en esta línea Pritchett comparte una entrevista a Cage en la que el compositor sintoniza con este anti-ritualismo ritual constante; “Si bien Cage ha restado toda importancia a 4’33” en tanto obra en sí misma, sí escribió y habló constantemente de la importancia que tenía el silencio, con el que había trabado conocimiento a través de estructuras temporales. Cuando William Duckworth le preguntó si se daba una importancia excesiva a 4’33”, Cage contestó que, al contrario, no es posible tomarla demasiado en serio (Pritchett, 1993: 175):

JC: Bueno, la utilizo continuamente en mi experiencia vital. No pasa un día sin que haga uso de esa pieza en mi vida y en mi trabajo. La escucho todos los días. ¡Claro que sí!

WD: ¿Me puede dar un ejemplo?

JC: Ni siquiera me siento para escucharla. Vuelvo mi atención hacia ella y me doy cuenta de que suena de continuo. Así que, cada vez, como me ocurre ahora, mi atención está pendiente de ella. Más que cualquier otra cosa, es la fuente de mi manera de disfrutar la vida.”⁶¹

3.5 Ritualismo

Por su parte la práctica del hinduismo nos revela un ritual sometido a la ortodoxia de la tradición y la autoridad la cual entiende que la salvación se puede lograr con la asistencia del brahmán y mediante tres caminos: mediante las obras, mediante el camino del conocimiento, y/o mediante el camino de la devoción.⁶² La diferencia radica en entender en que consiste la salvación para unos y otros, y como se alcanza? Para el hinduismo la salvación no es el Nirvana; según expone Tahira Basharat, en el hinduismo la salvación se da para el alma - Atmans (alma del individuo) por la liberación del samsara, (el ciclo de muerte y renacimiento) y es el logro espiritual más alto al que el devoto puede aspirar: es el objetivo último donde incluso el infierno y el cielo son temporales. Esta transición se llama moksha o mukti (Sánscrito: "liberación"): es una liberación final de la concepción mundana del yo.” (Basharat, 2014: 8) La salvación puede ser calificada como una de las partes más esenciales dentro del sistema de creencias y rituales religiosos de un hindú. En esta religión el objetivo último de la salvación es salir de la ronda eterna de nacimiento, muerte y renacimiento para disolver toda “personalidad individual” en el increíble abismo de Brahman (Ib. 2014).

⁶¹ En: Duckworth, William «*Anything I Say Will Be Misunderstood: An Interview with John Cage*», en Richard Fleming y William Duckworth, (1989) (eds.): John Cage at Seventy-Five. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, pp. 21-22

⁶² Basharat, Tahira. (2014) Hinduismo y el concepto de Salvación; Con referencia especial al Bhagavad Gita}. Universidad del Punjab. Ver: http://pu.edu.pk/images/journal/szic/pdf_files/1-%20tahira%20bashart.pdf

Basharat, Tahira explica también que la discusión concluye que la mayoría de los hindúes “creen que tienen muchas encarnaciones antes de que puedan “tropezar” en la salvación final, los tres caminos de la salvación (obras – conocimiento – devoción) son muy importantes en esta religión para obtener el verdadero objetivo de la vida de cada persona” (ib.: 10)

En ambas tradiciones la función del ritual se asemeja en objetivos, aunque no en formas y usos: “busca conducir al practicante a la iluminación, disolución, comprensión, o pleno conocimiento de las verdades de Brahman” (ib.: 12). El aparato interpretativo que surge de dichas experiencias rituales es un mecanismo de conocimiento y desvelamiento de lo oculto, aunque de diferentes maneras en una y otra tradición, pero con iguales objetivos: *desvestir la realidad y conocer*.

La clave para comprender y diferenciar ambas estructuras rituales puede estar en la forma de acercamiento al *Misterio*, el modo de interpretar lo mágico, lo oculto; en la tipología ritualista hinduista y en el anti-ritualismo budista.

3.6 La direccionalidad, la salvación, la tradición y la autoridad.

Hemos explicado como mediante la comprensión del ritual y sus estructuras podríamos iluminar los procesos de interpretación musical. Al desmenuzar el ritual y sus elementos (*legómena, drómena, horómenas*, distinción de elementos constitutivos del ritual hecha por Harrison⁶³, vemos que posible equiparar estos elementos propios del ritual religioso con otros propios del ritual de la interpretación (ya sea como intérpretes activos o pasivos), enumeramos los tres elementos: 1. Con al acto mismo de producir el sonido y las cosas hechas durante la interpretación de la obra (*drómenas*); 2. Con el sonido en sí como lo

⁶³ En: Harrison, J. (1922) *Prolegómena to the study of Greek Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.

“dicho” por el intérprete o la obra: lo que suena (*legómenas*)⁶⁴; 3. Con el acto sensible de transformación de lo experimentado por la percepción del sonido en lo vivenciado y el sentido (*horómenas*). Estos tres elementos son propios de todo ritual, y según veremos en breve también constituyen una herramienta de deconstrucción del ritual hinduista.

3.7 Diferencias y similitudes

Comprender las diferencias y las similitudes entre ambas tradiciones rituales nos permitirá a su hora distinguir las características de uno y otro esqueleto epistemológico. La mayoría de los estudiosos sostiene que el Buddha enseñó que la religión debe estar libre de ritual: “creía que la práctica de actos rituales hacía más difícil que las personas rompieran el ego, ya que desarrollarían apegos a los propios rituales” (Lal Mani Joshi, 1987: 151). En contraposición, en el hinduismo, casi todos los aspectos de la devoción religiosa involucran algún tipo de ritual según hemos explicado por lo expuesto por Muesse (ver 2012). En ambas tradiciones hay ritos y rituales específicos para la muerte, el matrimonio, el nacimiento del niño y la oración diaria a las deidades y desde luego que en mayor o menor medida los objetos, espacios y personas pueden ser *ritualizados*. Más allá de ello Alexander advierte que el Buddha vio este énfasis en el ritual como una distracción del objetivo espiritual principal⁶⁵. Lal Mani Joshi, profesor del Departamento de Estudios Religiosos Punjabi University, (Patiala, India) destaca que el profesor G. C. Pande ha resumido sus valiosas investigaciones sobre los orígenes del Budhismo y su anti-ritualismo en las siguientes palabras^{66 67}. Por otra

⁶⁴ VER: Understanding Religious Ritual, Theoretical approaches and innovations, Ed John P. Hoffman, Routledge 2012. P. 74.

⁶⁵ Ver Rachel Alexander (2014) Religious & Symbolic Difference Between Hinduism & Buddhism

⁶⁶ Para ampliar ver: Lal Mani Joshi, (1987), p. 14.

parte, la opinión más abarcativa del Dr. S. Rādhakrishnan sobre este punto se resume en las siguientes declaraciones: “El Buddha no sentía que estaba anunciando una nueva religión. Nació, creció y murió un hindú. Estaba reafirmando con un nuevo énfasis los antiguos ideales de la civilización indo-aria” (Rādhakrishna, 1960: 337). En apoyo de esta afirmación, Lal Mani Joshi cita un pasaje del *Samyutta Nikāya* que compartimos a continuación: “El Buddhismo no comenzó," continúa, "como una religión nueva e independiente. Era una rama de la fe más antigua de los hindúes, tal vez un cisma o una herejía. Mientras el Buddha estaba de acuerdo con la fe que heredó sobre los fundamentos de la metafísica y la ética, protestó contra ciertas prácticas que estaban en boga en ese momento. Se negó a aceptar el ceremonialismo védico”. Luego el Dr. S. Rādhakrishnan continúa diciendo que "el Buddha utilizó la herencia hindú para corregir algunas de sus expresiones” (Rādhakrishna, 1959: 323) . Hemos comentado acerca de la teoría *brāhmaṇica* del origen védico del ritual budista, el Dr. PV Kane su memorable obra *The Crowning Glory of a Life*, da su opinión acerca de la actitud de la mayoría ortodoxa contemporánea India (cfr. Lal Mani Joshi, 1987: 22). Algunos autores se han inclinado por considerar el ritual budista como *una mezcla de ideologías atea, de carácter anti-ritualista, ascética y pluralista, a diferencia, el hinduismo se construyéndose desde el brahmanismo*” Lal Mani Joshi, 1987: 24) , por contrario, según expone Lal Mani Joshi, el hinduismo se impone como un sistema “divinamente ordenado” de *varṇa* (castas y clases), *dharma*s (deberes, vocaciones y privilegios) y ritos *según cuyo evangelio ha de producir muchos hijos, sostener la doctrina de intocabilidad, las costumbres de devadāsi, sati, etc.* (Lal Mani Joshi, 1987: 15)

⁶⁷ Pande advierte en relación a los orígenes del ritual que "Muchos escritores antiguos han sostenido que el budismo y el jainismo surgieron de la tendencia anti-ritualista dentro de la religión de los brāhmaṇas. Sin embargo, hemos intentado demostrar que la tendencia anti-ritualista dentro del pliegue védico es en sí misma debido al impacto de un ascetismo que antecede a los Vedas, [...], la visión de moda de considerar al budismo como un “védismo” protestante y su nacimiento como una Reforma parece basarse en una interpretación errónea de la historia védica tardía causada por la fascinación de una analogía histórica y la ignorancia o negligencia de la civilización pre-védica" G. C. Pande, Estudios sobre los orígenes del budismo, Universidad de Allahabad, 1957: 317.

Estas características, que según el autor han sido criticadas por algunos líderes indios modernos, así como por los eruditos europeos, nacen de los rasgos regulares del *brāhmaṇismo antiguo* y el hinduismo primitivo, allá por los días de los *Sūtras* del *Dharma védico* y el *Mahābhārata*, y muchos de ellos están presentes incluso ahora en el ritualismo hinduista moderno⁶⁸.

3.8 La vía de la no definición y su impacto en la interpretación musical

Hemos visto como el Buddhismo se posiciona desde un lugar de cierta indefinición frente a sí mismo, y de ello podemos deducir que las diferencias y similitudes en los modelos rituales son fruto de una concepción distinta del hombre, de lo trascendente y del mundo circundante. Para adentrarnos en la comprensión del esqueleto epistemológico del ritual hinduista nos resulta conveniente entender las diferencias entre el Buddhismo y las creencias y prácticas hinduistas preexistentes a este. para ello podemos remitirnos al *Samaññaphala Sutta* en el *Digha Nikaya* del Canon Pali. En este Sutra, un rey de *Magadha* enumeró las enseñanzas de muchos prominentes y famosos maestros espirituales de los alrededores del reino durante aquel tiempo. También le preguntó al Buddha acerca de sus enseñanzas cuando lo visitaba, y este le habló al rey sobre las prácticas de su camino espiritual, Pandey nos explica que el Buddha no habló tanto de las prácticas que enseñó a los discípulos, sino que mas bien se

⁶⁸ “En estos días se ha convertido en una moda para alabar al Buddha y su doctrina a los cielos y desprestigiar al hinduismo haciendo comparaciones injustas entre las doctrinas originales del Buddha con las prácticas actuales y las deficiencias de la sociedad hindú. El autor actual tiene que entrar en una fuerte protesta contra esta tendencia. Si se quiere hacer una comparación justa, debe hacerse entre las fases posteriores del budismo y las prácticas actuales de los budistas profesos, por un lado, y las fases y prácticas modernas del hinduismo, por el otro [...], si el hinduismo decayó en el transcurso del tiempo y exhibió malas tendencias, lo mismo o peor fue el caso con el budismo posterior, que renunció al noble pero humano Buddha, lo convirtió en un dios, adoró sus imágenes y salió furioso con prácticas tan horribles como las de Vajrayāna. En: Lal Mani Joshi, (1987: 14.

esmero en enumerar las prácticas que consideraba inapropiadas para ellos (en Pandey, 1969). El texto del *Samaññaphala Sutta*, en lugar de indicar cuál era la nueva fe, enfatizaba lo que la nueva fe no era. Kinnard nos explica como las tradiciones religiosas hinduistas *fueron caricaturizadas, denunciadas y luego negadas*, este mecanismo dibujó las líneas rojas del Buddhismo que le condujo a autodefinirse mediante la *vía de no-definición*, cuyo procedimiento consiste en aislar y definir lo que se es mediante la separación *por enumeración de lo que no se es*. Los textos son muy críticos con las prácticas religiosas predominantes y las instituciones sociales probablemente por motivos filosóficos: “es por ello que los primeros textos budistas muestran una ansiedad reaccionaria por tener que competir en sociedades religiosamente plurales de la época” (Kinnard, 2010: 14).

3.9 Las prácticas rituales de la India y su materialización en la música de occidente

Las diferencias y similitudes entre el Buddhismo y el hinduismo han calado hondo en los compositores “orientalistas” y sus obras musicales, y las aristas y tipologías del los rituales han determinado los caminos a seguir en cuanto a la comprensión y uso del espacio, del tiempo y del material sonoro. Como podemos ver en la obra de Pritchett, *The Music of John Cage* Una y otra fenomenología ritual estructuró no solamente la creación sino que nos propuso a nosotros como intérpretes una lectura en clave; “no puede entenderse el 4.33 de Cage únicamente como silencio, hay detrás de esta obra un universo fenomenológico y epistemológico que debería de ser leído a la luz de las tradiciones y filosofías que inspiraron su creación” (Pritchett, 1993: 175).

La materialización en obras y posicionamiento interpretativos de los distintos aparatos epistemológicos se ha revelado en compositores, intérpretes y críticos, ya sea, según explica Munroe, mediante la resignificación *del silencio, la reducción, la repetición y la negación* (lo que ha servido para expandir la conciencia perceptiva de sus obras) o mediante la estética de las energías del flujo, del azar y de la indeterminación de la tradición hinduista, o contrariamente en estructuras de constancia, luz y armonía al invocar las tradiciones (2009)⁶⁹; sea cual sea el compositor, intérprete u obra estas estrategias prorrumpen como una relación dialéctica entre “temporalidad y forma, contingencia y abstracción, proceso y objeto, e inmanencia y trascendencia” que resignifica el crear e interpretar a la luz de las filosofías sagradas de India⁷⁰. A razón de esto escribe: “Al principio íbamos en pos de lo que podríamos llamar una belleza imaginaria, un proceso de vacío básico en el que surgen muy pocas cosas. [...] Y entonces, cuando de verdad nos pusimos a trabajar, se produjo una especie de avalancha que no se correspondía del todo con aquella belleza que nos parecía debía ser el objetivo. ¿Hacia dónde vamos entonces? [...] Bueno, lo que hacemos es ir directos hacia adelante; por allí encontraremos, sin duda, una revelación. No tenía ni idea de que esto iba a pasar. Me imaginaba que ocurriría algo distinto. Las ideas son una cosa y lo que sucede es otra” (Cage, 1961: 221). Es entonces, como advierte Pritchett, “que el silencio y la transformación estuvieron siempre en el núcleo de la vida y la obra de Cage y su obra 4'33" obró como algo similar a un tótem que le proporcionó al compositor norteamericano una manera conveniente de referirse a esta experiencia” (Pritchett, 1993: 177) que era para él existir, construyendo un credo al ritual silencioso budista. Por otra parte la intrincada y sumamente simbólica ritualidad hinduista se materializa en algunas obras de Messiaen (como

⁶⁹ Para ampliar ver: Munroe (2009). *Entre otras el raga clásico, los tâlas, la filosofía metafísica hinduista y los textos sagrados*.

⁷⁰ En: Munroe, A. (2009). *Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism Originally published in The Third Mind: American Artists Contemplate Asia*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

su sinfonía Turangalila), donde la combinación de *multiuniversos* rítmicos se confunden en una trama tan compleja como el panteón hindú en sus incontables significados simbólicos.



CAPÍTULO II

FENOMENOLOGÍA RITUAL

APLICADA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1. DE LA FENOMENOLOGÍA RITUAL A LA INTERPRETATIVA

1.1 La Fenomenología ritual para la construcción de posicionamientos de interpretación musical.

La fenomenología busca, según ya hemos explicado un “saber transversal, una ontología que se constituye como el fundamento de toda la estructura del conocimiento” (Husserl, 1913: 32). Para ello, este saber pretende poner en evidencia la estructura de la conciencia y de las cosas, tal como ellas se muestran (*fenómenos*), que tanto en la música como en el ritual religioso son el fin último deseado. La *actitud natural* de Husserl se caracteriza por entender que las cosas existen independientemente de los sujetos y por lo tanto de la conciencia que los verifica. A partir de la idea de *intencionalidad*, que es la propiedad específica que tienen los fenómenos psíquicos (a diferencia de los fenómenos físicos) de estar dirigidos hacia algo, este trabajo se dispone a constituir el ejercicio de traspolación de lo fenomenológico ritual a lo interpretativo musical, ya que consideramos que cualquier fenómeno artístico, musical o religioso siempre es conciencia de algo que se ha manifestado más allá de sí mismo. Existen variados elementos tanto legoménicos como droménicos en el ritual, en la música, lo sustancial es obviamente el sonido en sí, él es el actor principal del rito. El sonido es la primera condición para que la música pueda llegar a producirse. Celibidache solía explicar que su gurú y maestro, el escritor budista Martin Steinke dijo alguna vez que podía ser que la música se encontrara entre los sonidos, al igual que la manifestación sagrada sucede a través de los actos rituales, siendo mucho más que ellos. En la teoría fenomenológica de Husserl hallamos que la *intencionalidad de la conciencia* “se refiere a la constante correlación entre los actos de la conciencia (percibir, conmemorar, interpretar, etc.) que siempre se relacionan a un objeto (acto de encaminarse a... o de dirigirse a..., la *noesis*) [...] y el objeto tal como

aparece en esos actos” (ib.1913) (el objeto intencional, el noema o *kasina*, en sánscrito) Análogamente esta *intencionalidad* se condice en la música con el acto de interpretar en sí mismo. Husserl sustenta, en coincidencia con la fenomenología budhista que el objeto intencional (*noema*) en sí mismo no es un objeto en realidad, sino el objeto tal como es conocido intencionalmente en la función que le da *sentido* a los actos de la consciencia (*noesis*) (Husserl 1913:97-98). Cuando hablamos de fenomenología musical debemos entender que ella se encarga del estudio del fenómeno de los sonidos, es decir, de una verdad inamovible. “Estas verdades comunes e inamovibles son las leyes que relacionan los sonidos y la estructura de una obra musical” (Miranda, 2017). La figura de Sergiu Celibidache es de muy difícil definición, siendo tal vez el término “humanista” el que mejor lo represente. Su necesidad interior de alcanzar la verdad en todos los ámbitos de la vida, incluyendo la música, le llevó al estudio de la fenomenología musical, que aplicó a la práctica en su labor como director de orquesta. Celibidache adaptó a la música el concepto de fenomenología de Husserl.⁷¹ Al establecer una traspolación de lo fenomenológico ritual a lo fenomenológico en la música, y en particular en el acto de interpretar, es necesario no solamente entender que es el ritual, sino también, desde la fenomenología, que es música. En su *El Análisis Musical, entre el formalismo y la hermenéutica*, Nagore nos dice: “Si consideramos el trabajo analítico desde una perspectiva amplia (el examen, comprensión, explicación y/o interpretación de una realidad determinada, en este caso la música), el principal problema que encontramos es la indeterminación de su propio objeto: la "música" o la "obra musical", concepto problemático, ambiguo y hoy en entredicho. La multiplicidad de puntos de vista respecto a este concepto provoca una multiplicidad de planteamientos analíticos”. (Nagore, 2004). La visión de Nagore, aunque centrada en el análisis hermenéutico, describe la problemática que la fenomenología encuentra en su aplicación particular a la música; el dilema de la

⁷¹ Para ampliar ver: Miranda Medina, Javier, Fenomenología Musical, Punto Rojo Libros, 2014

multiplicidad de universos. Por otra parte, según explica Miranda: “Sergiu Celibidache, quien desarrollo durante su vida una profunda acepción por la utilización de la fenomenología en su práctica artística, la música no es definible per se, debido a su imposibilidad estática”. En su texto sobre Fenomenología Musical, el autor describe las ideas de Celibidache: “[...] La idea de música pertenece a un conjunto de ideas absolutas que no tienen definición, como son el agua, el alma, el amor [...]” (Miranda 2014). Mas adelante encontramos: “[...] Después de establecer que la música es un concepto imposible de definir, Celibidache determina que el material necesario e imprescindible para que el fenómeno de la música pueda acontecer bajo condiciones determinadas es el sonido [...]”, elemento que según la clasificación que trabajaremos más adelante es entendido como el *legómenas* en el ritual sagrado (Miranda, 2017).

La fenomenología es una corriente filosófica que nació como tal de la mano de Husserl, y es un movimiento filosófico que busca a resolver todos los problemas filosóficos apelando a la experiencia *intuitiva* o *evidente*, que es aquella en la que las cosas se muestran de la manera más originaria o patente (Sokolowski, 2012: 10) La fenomenología puede definirse como “el estudio de la experiencia humana y de los modos en que las cosas se nos presentan ellas mismas en y a través de dicha experiencia” (i.: 10). Miranda advierte que Celibidache afirma que “la principal característica de la música es la verdad, es el fenómeno puro del que hemos hablado con anterioridad”, análogamente esta verdad es entendida como el *Misterio* en el ritual. A esto el autor agrega que la fenomenología musical [...] “es la ciencia que estudia el fenómeno de los sonidos no interpretables, entendiendo por ello que no son susceptibles de una segunda versión, sino que son así por sí mismos” [...] (Miranda, 2014: 65). Ahora bien, este proceso fenomenológico que intentamos llevar a cabo puede definirse, según Husserl, de la siguiente manera:

“Este instrumental estructural descubre o, en realidad, es descubierto por síntesis de actos que se van combinando y entrelazando hasta que cada objeto se constituye como tal ante la conciencia. Un proceso donde se superponen o edifican síntesis activas o conscientes, y pasivas o previas a la conciencia explícita” (Sánchez-Migallón, 2014). A partir de la definición de Husserl podríamos extraer dos dimensiones del estudio fenomenológico que plantea Celibidache:

- a) El estudio del sonido como material de la obra musical.
- b) La relación del ser humano con el sonido.

En la fenomenología ritual:

- a) El estudio de los actos rituales y los elementos como material de rito
- b) La relación del ser humano con los actos y los elementos del ritual.

Interpretar es darle la forma justa a al sonido para que la música pueda llegar a ser. El sonido, y cómo éste afecta a la conciencia humana, es otro de los temas principales de la fenomenología musical, y al igual que sucede en la fenomenología de la religión, se pueden distinguir dos fases en la relación entre el sonido y el sujeto: noesis y noema. El primero es la *noesis*: “es el primer contacto de nuestra conciencia con el material, y en el caso del director de orquesta, la primera lectura de la obra” (ver: Miranda 2014). En el ritual sagrado lo noético esta constituido por la aprehensión de la suma de lo *legoménico* y lo *droménico*: es todo lo que sucede y es percibido. Celibidache advierte: “todo lo que viene hacia mí, todo lo que mi conciencia aprehende, es “noético”. Miranda explica que lo que el director rumano quiere decir es que “ante la impresionante cantidad de información, multiplicidad, variantes, diferencias y amplitudes con la que nos encontramos, nuestra conciencia sólo tiene un camino: la reducción”. Esta reducción es lo que entendemos desde la perspectiva hinduista

como *darshan*. Luego de la experiencia *noética* sucede lo *noémico*. El segundo estadio es el llamado *noema*. “En esta fase, y mediante la reducción, la información pasa a formar parte de la conciencia” (Miranda, 2014). Este estadio está representado por la manifestación de lo *horoménico* en la conciencia del intérprete. Para Celibidache sólo así se puede dar esta transformación de la multiplicidad en unidad. El proceso de *interpenetración* es el que permite en el acto ritual la transición de la noesis al noema, y en la interpretación musical del acto primero a la interpretación consumada. El resultado o efecto de ese cumplimiento cognoscitivo es la evidencia. Ésta puede definirse nada menos que como la “vivencia de la verdad”. Ahora bien, en la mayoría de los casos, el objeto no se presenta en la totalidad de su contenido; el sentido que captamos reclama a su vez más sentido, no se agota en lo dado, y el caso de la música no es una excepción. “De manera que nuestros actos buscan aprehenderlo lo más completamente posible, buscando la verdad y evidencia plenas [o “adecuadas” a la integridad del objeto]” (Sánchez-Migallón, 2014).⁷² Si volvemos a la definición de fenomenología musical, expuesta con anterioridad y basada en los escritos de Celibidache y descrita por Miranda, decíamos que es la: [...] “ciencia que estudia el fenómeno de los sonidos no interpretables, entendiendo por ello que no son susceptibles de una segunda versión” [...]. En su Fenomenología Musical, Miranda nos dice: “[...] una vez analizado el sonido confirmamos que el sonido y su tratamiento están íntimamente ligados a su relación con la persona. La partitura contiene unos grafismos carentes de vida que se hacen realidad en el momento de ser tocados [...]. (2014: 23). Por ello, a pesar de que pueden ser leídos e imaginados, hasta que no se hacen efectivos (es decir, suenan) no se conocen de verdad, por ello “[...] cuando una obra se interpreta por primera vez, el primer sorprendido es el mismo autor [...]”. La fenomenología se basa en la experiencia, y al igual que el budismo, necesita

⁷² En otras palabras, “la verdad viene a revelarse como el fin u objetivo de las vivencias de la conciencia, descubriéndose así que la conciencia entera en todos sus actos —y sobre todo en los juicios como actos fundamentales— posee una estructura e intención teleológicas”. Ver: Costa, V. – Cimino, A., (2012) Historia de la Fenomenología, Carocci, Roma. p. 154

que el fenómeno se manifiesta a la consciencia para que la *interpenetración* suceda: al devoto no le basta con conocer los usos y modos del ritual que celebrará, para que se le manifieste lo trascendental, necesita imperiosamente del acto, necesita celebrar, conmemorar, pues sólo por la realización del ritual se materializa el *Misterio* en la consciencia.

Los dos pilares básicos en los que se fundamenta la fenomenología musical son la tensión e intensidad, por otra parte los pilares de la fenomenología ritual son el *drómenas* y el *legómenas*, dimensiones que estudiaremos en un apartado especial. En *Fenomenología Musical*⁷³, Miranda advierte que: “la tensión musical [...] es la fuerza interior, la fuerza inmanente del fenómeno que se da en el mundo afectivo del hombre. La intensidad es su manifestación exterior, con la que esa fuerza inmanente (tensión) puede ser representada. Por ello, una melodía tocada en pianísimo puede tener mayor tensión que otra en fortísimo, dependiendo del contexto musical.” En la práctica ritual, del mismo modo, la intensidad no está medida por la dimensión gesticular, ni por el volumen del gesto ritual, sino por la relación del acto entendido en el contexto ritual total. Así un pequeño gesto, o delicada jaculatoria puede establecer un grado de revelación y manifestación de inmensa carga trascendental para el devoto. En términos musicales, la tensión puede ser armónica, melódica, rítmica o tímbrica. Dentro de los cuatro tipos de tensión expuestos hay dos fundamentales: melódica y armónica. De la relación entre ellas saldrán todas las opciones que se nos puedan presentar fenomenológicamente hablando dentro de la música.

Luego de este breve apartado acerca de la Fenomenología Musical, desde el punto de vista de Celibidache, nos centramos nuevamente en la comprensión del proceso de creencia

⁷³ Un estudio fenomenológico del acto musical implicaría considerar una larga serie de parámetros y elementos que forman parte del ritual musical, como el sonido en sí mismo, la agógica, la tensión armónica, melódica, rítmica o tímbrica, etc. La intención de este apartado no es estudiar la música de sí misma, sino entenderla desde los fenómenos del ritual.

no sagrado y la aplicación de la fenomenología como vehículo de comprensión empírica del mismo.

1.2 En el rito, en la religión, y en la música.

Después de muchos siglos de reflexión sobre el “objeto” de la religión “Dios, los Dioses, lo Divino, por la teología y la filosofía occidentales (Velasco 2006:172) en la época moderna y tras la grave crisis del teísmo filosófico y ante el aluvión de datos religiosos llegados a Europa de todos los continentes, los estudiosos del fenómeno humano comienzan a aplicar al estudio de la religión a los métodos con los que estaban aprendiendo a conocer las grandes obras de la humanidad: la historia, el lenguaje, el arte, la cultura para dar nacimiento a lo que se conoce como *Fenomenología de la Religión*. La interdisciplinariedad de nuestra investigación nos conduce a la necesidad de “tender puentes” hacia otras ramas de los estudios de lo sagrado. Asimismo, nos conduce a insistir en la posible “prolongación” de los espacios de estudio de la fenomenología hacia el estudio de las áreas de las filosofías hermenéuticas en relación con la investigación acerca de la interpretación musical. Aunque esta investigación sienta sus bases en la fenomenología de la religión occidental, aplicaremos también dicha ciencia a los procesos fenomenológicos de los sistemas de creencias de India, en especial atención con el Budhismo y el Hinduismo. Según hemos expuesto, el término fundamental que dinamiza la primera parte de nuestra investigación es *Misterio* (cfr. Cassirer 2013): este *Misterio* es entendido desde la fenomenología de la religión, como una realidad cuya materialización se da a través de un materia, un tiempo y un lugar denominados sagrados por una tradición, y por y en los cuales, según la tradición espiritual que los arroja y construye, habita lo inefable, aquello que aún existe sin ser descubierto. Esta realidad, que es propia de lo religioso, como de lo artístico, existe y se manifiesta en todas las culturas, y con

especial fuerza en las tradiciones que nos hemos propuesto utilizar como modelo (ib. 2013). Cuando hablamos de “configuración de lo sagrado”, comprendemos este término como el espacio en el cual habita un corpus de múltiples realidades expresivas, tan variadas como “símbolos⁷⁴, mitos, cultos y ritos, figuras, conceptos, ideas” (Velasco 2006: 249) nociones, etc. Todas ellas expresan un mismo término, *Misterio*, más allá del material expresivo del cual el hombre se haya servido para su celebración-manifestación.

1.3 Reflexiones introductorias acerca del alcance del rito

Para comprender el fenómeno ritual y sus alcances al campo de la interpretación musical podemos comenzar hablando acerca del proceso de secularización que se viene produciendo en la cultura humana como fruto de la pérdida de poder e influencia de las religiones en la sociedad civil. En su obra *Understanding Religious Ritual*, Hoffman escribe: más allá de este movimiento de secularización ritual (de las últimas décadas), no solo religiosa sino artística, es innegable que muchos grupos humanos conformados por millones, si no billones de personas en todo el mundo, se ven hoy en día, aún, involucradas en rituales de incontables características y modelos (Hoffmann 2012:74). Algunos autores argumentaron que esto no es sorprendente, ya que la creencia en lo *numinoso* y, por derivación, la celebración del ritual,

⁷⁴ En su trabajo sobre los fundamentos de la “Fenomenología de la Religión” (Trotta 2006), Velasco nos dice al respecto: lo primordial son “los comportamientos simbólicos en relación con la muerte y la comprensión de la realidad, presentes desde que en la especie humana despuntan los rasgos del Homo sapiens; las actividades simbólicas y artísticas desplegadas en las estatuillas femeninas y las pinturas rupestres del Paleolítico superior; los ordenamientos de las más antiguas ciudades; los relatos míticos y los textos sapienciales de las grandes culturas de la Antigüedad” (2006: 129). Estas realidades exponen o manifiestan la necesidad que el ser humano ha experimentado de dar vida y así expresar y asumir la presencia interior con la que está dotado, presencia sobre la que se asientan sus más elevadas capacidades. Lo cierto es que el significado (entendido como Misterio) y la comunicación (entendida como interpretación) no pueden separarse (cfr. Meyer 2001) del contexto cultural en el que se originan.

es, en su núcleo más puro, una necesidad cognitiva, tanto como residuo de la evolución cultural (Barrett 2000), o *como algo fundamental para la existencia humana* (Hoffmann 2012:72). Cualquiera sea el caso, los rituales, religiosos y artísticos de muchos tipos no desaparecerán en el corto plazo. Por lo tanto, además de la pregunta "*¿que es el ritual?*", es importante igualmente preguntarnos *qué hace* el ritual, y *por qué* (ib. 76), pues a partir de estos cuestionamientos podremos comprender como la teoría del ritual puede iluminar nuestra comprensión del proceso de interpretación musical. A medida que avancemos en este trabajo esperamos poder tomar conciencia de la relación óptica que existe entre el rito, el mito, la religión y la interpretación musical, y esperamos también, que esta relación propicie la construcción de posicionamientos interpretativos, pues es evidente que al discernir y comprender los procesos de aprehensión de lo sagrado en el lo "creído", sin duda nos conducirá a entender más acerca de la importancia de razonar la música desde las esferas de lo religioso y lo sagrado, poniendo en evidencia no sólo la importancia de dicha relación, sino la necesidad de que este discernimiento sea un punto fundamental y constitutivo del acto de la interpretación musical. A modo de introducción a la comprensión del ritual y acerca de aquello que este puede aportar a la interpretación musical, hemos de enumerar los límites y *líneas rojas* del fenómeno ritual siguiendo lo propuesto por distintos autores y sus postulados, entre ellos los presentados por Hoffmann en su artículo *Improving our understanding of religious ritual* (ib. 2012, p. 3) donde comparte las ideas propuestas por Bell (1992), Collins (2005), Durkheim (1912), Rappaport (1999) y Nelson (2005), entre otros. Aunque enumerar todos los aspectos y espacio de manifestación e impacto del ritual resulta tarea imposible, intentaremos, siguiendo lo propuesto por los autores nombrados, enumerar las principales ideas que representan el alcance del rito en cuanto espacio de creación y manifestación *hierofánica* del *Misterio* en la música.

1.4 Objetivos de este primer capítulo

El proceso de *traspolación* que nos proponemos llevar a cabo, consiste fundamentalmente en hacernos del *esqueleto* mediante un ejercicio de *aislamiento* de las cualidades y formas este *esqueleto* que sostiene los procesos del fenómeno aprehensión de lo sagrado. Para esta tarea de carácter interdisciplinario proponemos dos cuestiones o vías:

1. Analizar el esqueleto de creencia o increencia ritual de distintas tradiciones de la India frente a lo “sobrenatural” y lo “trascendente”, pretendiendo luego aplicar dichos esqueletos o estructuras mediante el ejercicio de traspolación al proceso de interpretación de la obra musical.
2. Intentar comprender, a la luz del entendimiento de los distintos sistemas de creencia, la importancia e implicancias de nuestro propio sistema de aprehensión de la realidad musical (*realidad sonora*) que se manifiesta en los diferentes parámetros de la música, para luego conducirnos al ejercicio de toma de conciencia interpretativa, que implica reconocer nuestra postura y nuestros modos de asumir la interpretación de la obra musical.

1.5 El esqueleto Ritual

La aislación de este *esqueleto* o estructura de los rituales en el Buddhismo y el hinduismo nos conduce a intentar determinar si los parámetros que rigen estos sistemas se tejen como espejos de la realidad ritual que le confronta y si en el entramado de dicho proceso los

elementos pueden identificarse, clasificarse y nombrarse con claridad. Esta tarea la llevaremos a cabo considerando los siguientes aspectos mediante tres vías, la *exploración*, la *descripción* y la *explicación*.⁷⁵ Lo cierto es que el método dialéctico considera los fenómenos históricos y sociales en continuo movimiento, y nuestra idea es construir parámetros de interpretación musical desde estructuras de pensamiento que son en sí “cambiantes” pues están en constante evolución siempre, como todos los sistemas de creencia. Por ello, ya que el método dialéctico dio origen al llamado materialismo histórico⁷⁶, el cual explica las leyes que rigen las estructuras culturales y sociales, sus correspondientes *supraestructuras* y el desarrollo histórico y cultural de la humanidad. Por ello creemos que esta vía es la más conveniente para la realización de dicha investigación. Aplicado a la investigación, este método afirma que todos los fenómenos se rigen por las leyes de la dialéctica, es decir que la realidad no es algo inmutable, sino que está sujeta a contradicciones y una evolución y desarrollo perpetuo⁷⁷, y propone que todos los fenómenos sean estudiados en sus relaciones con otros y en su estado de continuo cambio, ya que nada existe como objeto aislado. En este marco es que hemos acuñado tres términos ya presentados: *interpenetración*, *sutilización* y *traspolación*. Teniendo en cuenta que en esta investigación nos hemos centrado en comprender los fenómenos del ritual y la meditación budista e hinuista, el método dialéctico nos proporciona además la posibilidad de comprender los procesos como un “lucha” de contrarios y no puramente desde la observación. Estas concepciones por su carácter dinámico exponen no solamente los cambios cuantitativos, sino los radicales o cualitativos.

Hemos enumerado los espacios y contenidos que intentaremos aislar mediante el proceso dialéctico, considerando, y según un orden de prioridad y conveniencia para esta

⁷⁵ Mediante la aplicación del método de investigación dialéctico esperamos poder estructurar los contenidos para propiciar desde una tesis, una antítesis que sugiera una síntesis.

⁷⁶

⁷⁷

investigación, que, ellos son los que sostiene y determinan el esqueleto que intentamos recoger; los mismo son:

1. El significado de lo sagrado en algunas tradiciones religiosas en particular, y el significado de lo trascendente y lo *Misterioso* en lo sagrado.
2. El modo de comprender los parámetros de tiempo, espacio y materia en las tradiciones escogidas y el modo en que estas tradiciones comprenden al ser que aprehende lo trascendente.
3. El carácter del rito/ritual y sus implicancias en cuanto acto artístico.
4. El carácter del darshan y sus implicancias en cuanto acto artístico.
5. El carácter de la “actitud religiosa” y sus implicancias en cuanto acto artístico.
6. El carácter histórico y socio contextual que ha determinado el perfil exegético.
7. El simbolismo supra sonoro y el carácter material de *lo numinoso* en cuanto vehículo del sentido en la obra musical.
8. Las relaciones de poder y subyugación entre objetos y contenidos dentro del rito, “lo religioso” y el mito, en cuanto parámetros de ordenamiento de los contenidos artísticos de la obra musical.
9. El carácter material – natural de la proporción que conduce a la percepción del tiempo, el espacio, el ritual y el sonido como elemento ritual, religioso y mítico en y de la interpretación musical.
10. Entidad expresiva de las dinámicas de intensidad en el rito en cuanto elementos relacionables con la interpretación musical.

1.6 Desnudamiento para una correcta traspolación

Previa a la *traspolación* esta la *aislación* de los procesos y contenidos enumerados pretende posibilitarnos la construcción de nuevos posicionamientos, como la reestructuración de un cuerpo con un mismo esqueleto pero con otra musculatura y otra piel. Estos posicionamientos “nuevos” que intentamos constituir toman su fisonomía principal de la estructura esquelética de los procesos sobre los que trabajamos, lo que nos permitirá, en su momento, construir un modelo de interpretación musical “budista”, o “hinduista”, o *Apofatica*, o monista; los cuales, desde la estructura del pensamiento de su fuente original, podrán ofrecernos nuevas perspectivas interpretativas. Este ejercicio de “revestimiento” del esqueleto es posible solo si logramos desnudar los cuerpos originales en pos de hacernos de las estructuras óseas significantes y simbólicas que les sostienen.



2. CUESTIONES ENTORNO AL FENOMENO RITUAL DE LA INDIA Y SUS ALCANCES EN EL ÁMBITO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

2.1 Introducción a los conceptos del Rito en el Buddhismo y el Hinduismo

Resumidamente, y siguiendo algunos de los lineamientos planteados por los autores presentados, podemos decir, que la devoción y el rito, son, para el Buddhismo, aún a pesar del carácter esencialmente agnóstico de esta filosofía, una parte importante de la práctica en la mayoría de sus tradiciones⁷⁸, como bien asevera Hoffman en *Understanding Religious Ritual, Theoretical approaches and innovations*. Por otra parte hemos descrito, que según opina Wallace (1966, p.102), "el ritual es la inacción de la religión; es el filo de la herramienta, es el ritual el que logra lo que la religión establece", y en esta formulación, la ritualización budista de la acción humana de existir es determinada por los puntos de vista religiosos no subyacentes.⁷⁹ Como también hemos explicado, y según lo propuesto por Donald Lopez en su obra *The Story of Buddhism*⁸⁰ el Buddhismo, es una religión y un *dharma* (sistema filosófico) que abarca una variedad de tradiciones, creencias y prácticas espirituales, que se diferencia del hinduismo pues ellas están basadas en gran parte en enseñanzas atribuidas al Buddha. Además algunos autores que iremos citando describen una aparente *contradicción concorde* en los postulados de la tradición budista, ideas sustentadas por lo propuesto por Panikkar en su teoría del ateísmo religioso budista (1996). Todo ello ha probablemente contribuido a construir un rito y una meditación de carácter particular, que en

⁷⁸ Cf. Harvey, Peter (1990), *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices*, Cambridge University Press,

⁷⁹ Wallace AFC. (1966). *Culture and Personality*. New York: Random House

⁸⁰ Lopez, Donald S. (2001), *The Story of Buddhism*, HarperCollins

vez de centrar únicamente su atención en el descubrimiento del *Misterio, propiciar una mutación en el individuo, la materia, la naturaleza o las cosas, y, en la celebración de la Virtud de los Dioses para el bien de los hombres* (1996), como sucede en la mayoría de los sistemas de creencias, ha volcado su sentido buscando mediante una ortodoxia impropia de una filosofía de carácter agnóstico o no-teísta vaciar de contenido *horoménico-semántico* los fenómenos rituales, para intentar darle una acepción nueva de tipo indirecta, por la cual, la revelación y la efectividad del ritual (litúrgico o meditativo) consisten principalmente en el ejercicio de toma de conciencia de la realidad, implantando así en el ritual una suerte de ejercicio “frío” y calculado del desvelamiento de las mentiras de la percepción y de acercamiento a lo real (desvelamiento del *maia*), en vez de un mecanismo de descubrimiento de lo mágico en clave romántica y devocional que se preocupa más por mantener la sacralización de los parámetros de espacios, el tiempo y materia que por hacerse del sentido último de la realidad.

2.2 Origen y arqueología ritual y revolución sumergida.

Según explica Hookman, la devoción al Gurú es, a pesar de la revolución propuesta por Gautama, también una práctica central del Budhismo, y en especial en el Budhismo tibetano.⁸¹ El Gurú, así como el *Lama* es considerado esencial, y para el devoto budista, él es el "*maestro iluminado y maestro ritual*" en las actividades espirituales de Vajrayana.⁸² Esta dimensión de la figura del Gurú resalta la importancia de la tradición y la ortodoxia en el

⁸¹ Hookham, S. K. (1991), *The Buddha Within: Tathagatagarbha Doctrine According to the Shentong Interpretation of the Ratnagotravibhaga*, State University of New York Press, p. 97.

⁸² Al Vajrayāna se le considera como la tercera escuela principal del budismo, junto con las escuelas *Theravāda* y *Mahāyāna*. Los budistas *vajrayāna* clasifican frecuentemente a su escuela como el último paso en la evolución del budismo indio, que enumeran como *Theravāda*, *Mahāyāna* y *Vajrayāna*. Cf. Rita M. Gross (1993). *Buddhism After Patriarchy: A Feminist History, Analysis, and Reconstruction of Buddhism*. State University of New York Press. p. 253.

sistema budista, esta característica resulta fundamental para entender un posicionamiento de interpretación musical de tipo budista, y para recordar que lo conservado por la tradición ocupa un lugar muy importante en el Buddhismo. Por otra parte, Berkwitz repara en el hecho de que para alguien que busca la Buddhidad, el único *gurú* es el Buddha, el *Dhamma* (la religión) y el *Sangha* (la comunidad), recordando los escritos del erudito budista del siglo XII Sadhanamala (Berkwitz, 2010: 133). La veneración y la obediencia a los maestros también es importante en el Theravada y el Buddhismo Zen. Sabemos que estas dos dimensiones (veneración y obediencia) también "constituyen una dogma muy importante dentro de las corrientes interpretativas de la música de occidente. Esta dicotomía entre el respeto y devoción por la tradición y cierta aprehensión adogmática de tipo no teísta, aún casi atea del Buddhismo nos sitúa frente a un "esqueleto epistemológico de tipo mixto" (ver: ib. 2010: 145-149), en el cual la interpretación de la realidad, la tradición y el ritual se da mediante varias vías que podrían considerarse antónimas pero que el Buddhismo a sabido conciliar, con esa capacidad propia de la tradición oriental de conciliar opuestos como caras de una misma moneda, sin que exista contradicción que impida la manifestación y realización de ambas posturas.

El Buddhismo, originado en India entre los siglos VI y IV AC, se extendió a través de gran parte de Asia y a partir de ello, los estudiosos reconocen dos ramas principales⁸³: el *Theravada* ("La Escuela de los Ancianos") y *Mahayana* ("El Gran Vehículo") (Lopez 2001), en ambas tradiciones las prácticas rituales incluyen no sólo actos devocionales, de observancia y de entrega al Buddha, al *Dharma* y al *Sangha*, "sino también el estudio de las escrituras, la observancia de los preceptos morales, la renuncia al anhelo y el apego, la

⁸³ Dado que las escuelas del Buddhismo son innumerables e inabarcables en número y forma, hemos decidido que nuestra investigación se centre en las escuelas y tradiciones del Buddhismo en India, aún cuando además de estas existan gran número de expresiones budistas, que en comunión con tradiciones locales y filosofías propias de la cultura del resto de Asia han gestado muchos tipos de Buddhismo a lo largo del continente del este.

práctica de la meditación (incluida el ejercicio de la quietud y el desarrollo de la perspicacia), el cultivo de la sabiduría, y la compasión” (Küçükcan, 2010: 67). Según explica Trainor, las prácticas rituales a afectos concretos incluyen, en el Buddhismo, entre otras: “la oración ritual, la postración, las ofrendas, la peregrinación y el canto, y desde ya, la meditación” (2004: 132). Más allá de los modos, la razón última de todos los rituales pareciera ser una: “la iluminación del practicante mediante el desvelamiento de las apariencias del maia” (ib.: 133).⁸⁴ Según explican Karel Werner, entre otros eruditos, el culto devocional ha sido una práctica significativa en el *Buddhismo en India (Theravada y Mahayana)*, y la devoción profunda es parte de las tradiciones budistas desde los primeros días de esta filosofía (Karel,1995: 45). No hemos de perder de vista, que la razón nuestra en este apartado es comprender cómo interpreta la tradición budista el ritual y lo fenomenológico de la meditación. Trainor describe: “... la evidencia textual y arqueológica demuestra que la devoción ha sido desde hace tiempo una parte importante del Buddhismo, [...] la práctica de venerar reliquias e imágenes ha desempeñado durante mucho tiempo un papel central incluso en las tradiciones rituales budistas que enfatizan fuertemente que Gautama, el Buddha, era un ser humano (...)” (2004: 108-109). Mas allá de todo esto, hemos de destacar que probablemente la clave para comprender el esqueleto fenoménico budista es aceptar las contradicciones concordes que surgen de la materialización en ritual de un sistema de creencias no-teísta.

⁸⁴ Entre ellas están: el *Buddhismo de la Tierra Pura*, que es el Buddhismo que predomina en el este de Asia, principalmente China y Japón, donde la devoción al *Buddha Amitabha* es la práctica principal; el *Buddhismo Nichiren*, doctrina dominante en el Japón del sur y en la zona de Kyto, la devoción al *Sutra del Loto* es la práctica principal. El denominado *Bhakti* (término también utilizado en el hinduismo) ha sido una práctica común en el Buddhismo Theravada, donde las ofrendas y las oraciones de grupo se hacen a las deidades y particularmente a las imágenes de Buddha.

2.3 Revolución ritual y estética

El Buddhismo puede definirse como revolución y respuesta al ritualismo exacerbado de su época, a lo que el mismo Raimon Panikkar explica que *es bien conocida la reacción de estos hombres que se enfrentan a la tradición*, entre los cuales podríamos sumar, en la esfera de lo musical, a Cage. Ellos son, dice el autor, “portadores de una nueva conciencia que repercute no solamente en una distinta concepción reflexiva del hombre, si no también en una nueva idea de Divinidad” (Panikkar 1996: 178) y de *Misterio*. La apertura de caminos no sólo se dio históricamente con la revolución iniciada por Gautama, sino que es un proceso de tipo helicoidal que se da de manera constante, y por supuesto también en el arte. El Buddhismo irrumpe para revelar que la “propia relación entre lo divino y lo humano no debía de vivir ya bajo el esquema védico de un karma-marga acentuado⁸⁵, sino debería de tomar la forma de un proceso intelectual y cognoscitivo para sustituir la estructura (ritual) kármica del sacrificio” (ib. 181), pero sin destruirla ni denigrarla; sino más bien, para descubrir su fondo más real y su máxima significación. Esta “vuelta de timón” dentro de “*lo creído*” conduce al ritual hacia nuevos horizontes y nos permite comprender que lo *Misterioso*, lo Divino, ya no está únicamente asociado a lo oculto, sino, desde el prisma ritualista budista, a la necesidad imperiosa de desandar las mentiras que devienen de una fallida percepción de la existencia, ya sea dentro o fuera del ritual. Cage escribe sobre esta postura de tipo a-epistémica: “Our intention is to affirm this life, not to bring order out of chaos, nor to suggest improvements in

⁸⁵ El Karma marga, el ‘sendero de la acción [religiosa]’ también llamado karma khanda. Conjunto de actividades piadosas que se realizan con el objetivo de obtener un próximo cuerpo excelente, como un dios.

creation, but simply to wake up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and desires out of its way and lets it act of its own accord".^{86 87}

Estas ideas nos conducen a concebir este posicionamiento interpretativo budista como un criterio particular en el cual la búsqueda del sentido no se realiza tanto por el ejercicio epistémico de desvelar el contenido oculto de la obra musical en cuestión, como tan bien describe Cage en su obra *Silence: Lectures and Writings* , sino más bien mediante la tarea de desandar falsas interpretaciones del sentido, sometiéndonos a un ejercicio de *des-percepción* y *des-juzgamiento* de lo horoménico.

2.4 Interpretación y aprehensión - la búsqueda del Brahman

Para profundizar en ello, por otra parte, según describe Panikkar, *el hombre es ahora el centro del proceso* (interpretativo) “y sacrificial, mientras que, al mismo tiempo, la dignidad también se unifica y se universaliza” (1996:167). Esta nueva razón del credo y del rito budista resignifica por tanto la interpretación de toda la realidad circundante y abre la puerta a nuevos procesos cognoscentes que son a su vez puntos de partida para una nueva interpretación del hombre, el arte y por consiguiente la música, proceso en el cual la belleza (como parámetro de manifestación de lo divino) juega un rol fundamental pues rige y regula toda expresión. Como podemos ver en lo propuesto por Cage, composición e interpretación son en cierto modo conceptos análogos y se resumen en la *interpenetración* de los elementos sonoros. Cage lo explica en su obra *Para los pájaros*:

⁸⁶ En: Cage, John. *Silence: Lectures and Writings* (1973). Wesleyan University Press.

⁸⁷ Traducción: Nuestra intención es afirmar esta vida, no para poner orden en el caos, ni para sugerir mejoras en la creación, sino simplemente para despertar a la misma vida que estamos viviendo, que es tan excelente una vez que uno obtiene la mente y los deseos de Su camino y le permite actuar por sí mismo.

“Sé muy bien que las cosas se interpenetran. Pero pienso que se interpenetran con mayor riqueza y con mayor complejidad cuando yo no establezco ninguna relación. Ese es el momento en que se reúnen y forman la cifra uno. Pero la mismo tiempo no se obstruyen entre sí. Son ellas mismas. Son. Y como cada una es ella misma, en la cifra uno hay una pluralidad” (1982: 88).

Esta *unicidad y la pluralidad de las que habla Cage no son sino el brahman y la pluralidad* de los himnos tardíos hinduistas del *Rig Veda*, que buscan la unidad bajo la multiplicidad⁸⁸, y sobre los cuales se construye el sistema de creencias budista. La aprehensión del sentido, explicado por Cage como *la cifra uno* y por la tradición budista como la *brahman* se expresa en lo que la tradición hindú llamó el *kyitütman*. Según explica Riviere “la belleza en la India, no corresponde en nada a la noción que nosotros tenemos de ella. Allí tiende hacia lo espiritual. Es bello todo aquello que provoca en aquel que lo mira o escucha, un movimiento hacia lo Absoluto” (1968). Es entonces que la belleza se une más a lo espiritual que a la estética, lo bello es *brahman*. “Según la teoría brahmánica, el hombre tal como la naturaleza y la sociedad humana le producen, es prákyita, "natural", o akyititman, y por el conocimiento de la tradición, por el estudio de los Vedas, se convierte en samskyita, "rehecho", "acabado", es kyitütman” (Riviere 1968: 65). Por su parte, Cage escribe "la primera pregunta que me hago cuando algo no parece ser bello es por qué creo que no es bello, y muy pronto descubro que no hay razón.” (en John Cage en *Silence: Lectures and Writings* de 1973).

⁸⁸ Mariasusai Dhavamony (2002), *Hindu-Christian Dialogue: Theological Soundings and Perspectives*, Rodopi Press, p. 43–44.

2.5 Indiferencia y desinterés en la aprehensión, un interpretación des-interpretada

Más allá de la multiplicidad en la unicidad, un aspecto notable de la música de Cage, derivado de su estudio cercano de las tradiciones indias, fue la noción de "*desinterés*", que no debe confundirse con la "indiferencia". Kay Larson distingue acerca del trabajo de Cage; “desde el punto de vista de la práctica espiritual, las dos palabras no tienen nada en común. La indiferencia confina a el nihilismo. Tiene una cualidad de "no cuidar", es "apática", expresa un cinismo corrosivo. En última instancia, es venenosa, tanto para el practicante como para la cultura en su conjunto” (Larson, 2012: 55). El desinterés, explica Larson, por el contrario, *es imparcial por intereses o ventajas personales; No influido por motivos egoístas*, (Random House Dictionary, 1971). Esta cualidad descrita como “desinterés” estructura en gran medida el aparato aprehensivo budista, y por tanto determina parámetros en lo que a interpretación refiere. En Cage, el desinterés “es el resultado natural de la meditación en el yo y el reconocimiento de su falta de sustancia - entonces ¿qué puede molestarle?” Larson va más allá, y sugiere que liberar la mente de la sujeción del yo lleva a la facilidad espiritual “estar en casa en su propia piel, libre de autoajuste, curado de gustos y disgustos, a flote en esencia (rasa)” (ib.: 65) , así aprehensión e interpretación se resumen en interpenetración que no es sino *brahman*: lo múltiple en lo uno sin conflicto de intereses. John Cage escribe en su *Silence: Lectures and Writings*: “When you start working, everybody is in your studio- the past, your friends, enemies, the art world, and above all, your own ideas- all are there. But as you continue painting, they start leaving, one by one, and you are left completely alone. Then, if you are lucky, even you leave.”⁸⁹

⁸⁹ "Cuando empiezas a trabajar, todo el mundo está en tu estudio: el pasado, tus amigos, enemigos, el mundo del arte y, sobre todo, tus propias ideas. Pero a medida que continúas pintando, empiezan a salir, uno por uno, y te dejas completamente solo. Entonces, si tienes suerte, incluso tu mismo te vas."

Larson explica que *es cómo abrir los oídos a los sonidos del mundo*, más allá del universo sonoro de lo que llamamos “música”: Cage definió el desinterés y lo comparó con el "amor" hacia el año 1948: “Si uno hace la música, como dice el Oriente, desinteresadamente, ... simplemente por el amor de hacerlo, es una actividad integradora y uno encontrará momentos en su vida que uno estará completo y realizado” (2012). Este desinterés descrito por Cage se reafirma además en la concepción descrita por Riviere cuando explica que la belleza en la estética hindú, tiene, por este motivo, un aspecto especial: "el arte por el arte" no existe en la India” (Riviere, 1999: 3), se desconoce el arte gratuito, y por tanto el sentido y la carga semántica siempre son fundamentales y dan razón de ser a toda obra y a todo acto ritual que busca la manifestación, la aprehensión y la interpretación de *brahman*. Toda obra, artística y ritual, “tiene un sentido utilitario porque su fin es siempre lo trascendente, lo oculto. No hay palabra en el vocabulario hindú para traducir la palabra *belleza* (ib.: 4) El Budhismo, según explica Dhavamony, parte de los mismos himnos tardíos hinduistas del *Rig Veda*, que buscan la unidad bajo la multiplicidad (2002: 143) y busca hacerse de el principio único, subyacente y presente en todo que es *brahman*⁹⁰, concepto que entendemos análogamente como *Misterio* no develado o sentido artístico (también análogamente como sentido en la obra musical), comparado a la sal disuelta en el agua que da sabor a toda la masa. A su vez, este concepto del *brahman*, entendido como Verdad inmaterial, se identifica luego con la *atman*⁹¹, y en el descubrimiento de la tal ecuación se basa el camino de la interpretación plena y verdadera en la tradición india.

⁹⁰ En el hinduismo, Brahman connota el principio universal más alto, la realidad última en el universo. En las escuelas principales de la filosofía hindú, es la causa material, eficiente, formal y final de todo lo que existe. Es el omnipresente, sin género, infinito, eterno Verdad y dicha que no cambia, pero es la causa de todos los cambios. Ver: Mariasusai Dhavamony (2002), *Hindu-Christian Dialogue: Theological Soundings and Perspectives*, Rodopi Press, p. 43–44

⁹¹ *Ātman* es una palabra sánscrita que significa auto interior o alma. En la filosofía hindú, especialmente en la escuela Vedanta del hinduismo, Ātman es el primer principio, el verdadero yo de un individuo más allá de la identificación con los fenómenos, la esencia de un individuo. Para alcanzar la liberación (moksha), un ser humano debe adquirir el conocimiento de sí mismo (atma

2. 6 La interpretación y la vía negativa

El objeto consciente y constante de la estética hindú, según explica Riviere, “ha sido sugerir y hacer palpable lo divino y lo trascendental: fue y es el eco de un mundo sobrenatural lleno de misterio y de exaltación [...] –el concepto de lo bello en la India, y en el Buddhismo, esta íntimamente asociado a lo sagrado y lo verdadero” (1968: 7), y constituye una triada indisoluble, por la cual el ritual siempre es sagrado, bello y verdadero. La eficacia del rito como vehículo del *Misterio* y espacio de interpretación, y por tanto la posibilidad de hacernos de ese sentido oculto que tanto nos interesa, no consiste, según esta corriente de pensamiento, en la acción exterior de comprensión racional y de deconstrucción del material (musical) en términos históricos, técnicos o emocionales únicamente, *sino en la intencionalidad* (cfr. Panikkar, 1996) y, en último término, en el conocimiento de lo no verdadero, algo así como un proceso de aprehensión negativa. La vía negativa propuesta por el Buddha consiste, como hemos descrito, fundamentalmente en callar frente a la pregunta, cuestión frente a la que Cage propone: “*En lugar de representar mi control* (en la obra compuesta), (mis composiciones) *representan las preguntas que he hecho y las respuestas que se han dado por medio de operaciones de azar*” –y más adelante Cage explica; simplemente he cambiado mi responsabilidad de hacer elecciones y dar respuestas” (Cage, 1973), a hacer preguntas. Esta vía que evita dar respuestas, y sólo propone preguntas revela otro perfil esencial del esqueleto epistemológico budista; podría decir que vi que todas las cosas están relacionadas, “no tenemos que crear relaciones, no es necesario responder” (ib). Más adelante profundizaremos en la llamada vía negativa o vía del silencio.

jñana), que consiste en darse cuenta de que el verdadero ser de uno (Ātman) es idéntico al Brahman trascendente. Ver: Johnson, WJ (2009), *un Diccionario del Hinduismo*, Oxford University Press.

2.7 Breve recapitulación

En este capítulo en el que intentamos desnudar en parte el esqueleto epistemológico del ritual budista hemos descrito su estructura, sus razones y las vías de conocimiento del material trascendental que el ritual vehiculiza; primero *la multiplicidad en la unidad*; 2. el “*desinterés*”, y tercero *la vía negativa*. Por otra parte hemos descrito también los orígenes del ritual budista y la revolución ritual planteada por Gautama a la vez que describimos la ambivalencia fruto del ateísmo religioso budista explicada por Panikkar. Para profundizar en el develamiento del esqueleto ritual budista y en pos de la construcción de un posicionamiento de interpretación musical profundizaremos ahora en tres importantes conceptos de la *Rasa*, el *Moksha*, el *Lavanya-Yojanam*, con sus particulares bifurcaciones, y en la concepción estética en la tradición hindú a partir del ritual budista y su aprehensión de los elementos materiales e inmateriales del mismo.



3. MISTERIO, DARSHAN Y HIEROFANÍA

3.1 Introducción

En la introducción de esta tesis hemos descrito brevemente los posibles usos de la fenomenología ritual y meditativa a los campos de la interpretación musical, los cuales en esta tesis se sustentan sobre los concepto de *interpenetración* y *sutilización* anteriormente explicados. Por la fuerza de sus alcances en el campo de la interpretación música, la fenomenología del ritual resulta ser fundamental para esta investigación pues devela la relación del hombre (intérprete) con lo trascendente (el sentido). Los estudiosos sostienen que los elementos estructurales de los sistemas de creencias de India no pueden simplificarse a la comprensión del fenómeno como “solamente la simple relación del hombre con lo divino” (Velasco 2006: 145). Más bien, la ciencia de la fenomenología “en su rama de la llamada Fenomenología de la Religión, nos ha expuesto el determinante lugar que ocupa el *Misterio*” (Sánchez, 2005: 433) dentro del mundo de lo sagrado, y cabe también valido decir, y como veremos en este tesis, de lo musical⁹². Según este postulado, que de alguna manera resume las ideas de base de la fenomenología de la religión contemporánea, según nos presenta Velasco en su artículo *Fenomenología de la Religión* (2006), el *Misterio*, entendido es como aquello que remite en sus “rasgos esenciales a la religión, a lo religioso, a lo sagrado” (Ib. 2006: 445), y análogamente a lo artístico, y por ende, también, por *traspelación* a lo musical. A partir de ello entendemos que entendiendo el ritual podemos entender en gran medida la interpretación. El término *sagrado*, que se deriva del vocablo latino “*sacer*” (Sacer, 1987); y

⁹² Como punto de partida en este estudio tomaremos la concepción del teólogo alemán Rudolph Otto en la que asume la practica artística como la búsqueda de lo sagrado, lo sagrado en cuanto el espacio que contiene el conocimiento y que manifiesta el pensamiento más elevado. Ver: Otto, Rudolf (2014). *Mística de Oriente y Occidente. Śankara y Eckhart*.

según podemos leer en la concepción del término que Rudolph Otto nos ofrece en su *Das Heilige, Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* de 1923⁹³ se relaciona intrínsecamente con la noción o el concepto de separación o trascendencia que tan importante resulta para cualquier intérprete musical. Esta realidad, descrita por Otto, designa y describe “las cuestiones en torno a la trascendencia ontológica, que al ser venerada por los hombres centra su actividad de culto en el arte y en la religión” (ib. 1923: 34).

3.2 El Misterio en la música y en el ritual sagrado

El arte musical y el fenómeno religioso constituyen los ejes de nuestra investigación, y son de muchas maneras, análogos (cfr. Otto 1923: 5). En este primer apartado analizaremos los alcances de *lo sagrado* y el *Misterio*, dado que es allí donde comienza la ***interpenetración*** que propicia nuestra búsqueda. Según advierte Sabater, el destacado teólogo alemán R. Otto explica que “lo sagrado se caracteriza por el sentimiento de espanto y ansiedad ante el *mysterium tremendum* que emana de un poder superior” (Sabater Palenzuela, 2007: 55-59). Otto designa “las experiencias relacionadas con el *mysterium* con el nombre de lo numinoso” (Ver: Otto, 2014). El término, *lo numinoso*, propuesto por R. Otto en su *Mística de Oriente y Occidente* (2014) está presente a lo largo de muchos de los estudios referidos a la problemática religiosa y “manifiesta la intensa y compleja relación que existe entre lo sacro y lo profano” (Trotta 2006:78). Para muchos autores, Otto insiste en demasía en la relación entre *lo numinoso* y lo tremendo (cfr. Otto, 2016: 16-18). W. Baetke, según describe Velasco, intenta mitigar esta relación destacando “que *lo numinoso* inspira respeto y no terror” (2006:

⁹³ En Otto, R. 1923. Vers. española: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza.

243). Velasco por su parte propone “que lo sagrado no representa *lo numinoso* de por sí, como expone Otto, sino que sugiere que el *Misterio* es el objeto central” (ib. 244). Enfrentándose a la postura de Otto, y más en concordancia con Baetke, Feigel y Geysler, Velasco propone: “el *Misterio* es la categoría interpretativa con la que designamos lo que tiene de común todas las formas de divinidad, es decir, todas las configuraciones que el sujeto ha dado de lo que es el término de su actitud religiosa” (2006: 124-125). Resulta fundamental comprender la importancia de estos términos dentro del área de la fenomenología de la religión, pues de ello depende el exista del ejercicio de traspolación hacia el área de la interpretación musical.

El *Misterio* es, según describe el autor “en nombre para la divinidad en el que todas las formas de la misma coinciden” (ib, 2006: 125) y , por tanto, aquel en el que se reconocerá, todos los sujetos religiosos; “aquel que resume y explica la nueva forma de ser que reciben los objetos afectados por lo sagrado” (ib.: 125). El *Misterio* es en pocas palabras, “el eje, el centro, la raíz de este ámbito de lo sagrado en el que estamos intentando introducirnos” (ib. 2006: 125). La definición de Otto del *Misterio*, en palabras de Velasco resulta muy conveniente para iluminar la cuestión: “[...] un *Misterio* designa para nosotros la Presencia de la Absoluta trascendencia en la más íntima imanencia de la realidad y la persona [...] a la que se refieren las variadísimas representaciones de lo anterior y superior al hombre a lo que remiten todas las religiones.” (2006:126).

Por otra parte, y según veremos más adelante, es importante destacar que en nuestra investigación entenderemos esta dimensión de lo sagrado y el *Misterio* desde cuatro perspectivas; el espacio, el tiempo, la materia (materia sonora y silencio) y la consciencia. Según explica Piera, estos cuatro elementos de lo *sagrado* y lo *Misterioso* se consideran generalmente como intocables: “su manipulación, incluso con el pensamiento, debe obedecer

unos rituales bien definidos” (2009: 45). Además “no respetar estas reglas, incluso actuar contra las mismas, se considera generalmente como un pecado o crimen real o simbólico: “es lo que llamamos Sacrilegio” (ib. 2009: 46). En la tradición religiosa, el peor de los sacrilegios es la *profanación*, que se define, fundamentalmente, como la introducción de elementos profanos en un recinto sagrado (real o simbólico). El *Misterio* crea, como material óptico de lo sagrado, un espacio y una dimensión ambigua, que abarca tanto al tiempo, como al espacio, como a la materia, todo ello a través del rito (cfr. 2009). Esta realidad ambigua y multidimensional la destaca Adorno con respecto a la obra de arte: “las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. Son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis” (Adorno, 1970: 167). El desafío de fondo es atreverse a pensar acerca del significado de lo sagrado en lo religioso y en la música como concepto análogos; puesto que aquello que hemos denominado el *Misterio* en lo sagrado, no es sino una equivalencia del significado en la música (Cassirer 2013: 65). Hablar de significado implica hablar de búsqueda e interpretación, al respecto Meyer nos dice en *La Emoción y el significado en la música* que “los debates en cuanto a qué comunica la música se han centrado en torno a la cuestión de si puede designar, describir, o, de alguna otra forma, comunicar conceptos referenciales, imágenes, experiencias y estados emocionales” esta es, nos dice el autor, “la vieja disputa entre los absolutistas y los referenciales” (Meyer, 2001: 52). El autor reduce la discusión entre absolutistas y referencialistas a un desacuerdo que resulta más de una tendencia hacia el monismo filosófico hinduista que de alguna incompatibilidad de tipo lógico. Meyer sugiere además que los significados designativo y no designativo surgen, nos dice, “de la experiencia musical, al igual que sucede en los restantes tipos de experiencia estética” (2001: 58)⁹⁴.

⁹⁴ Es necesario apuntar que El hombre *religioso*, como así el *artístico*, “se ha dado a sí, a lo largo de la historia, infinidad de representaciones de esa realidad misteriosa [...], desde la

3.3 Analogía entre el Misterio en lo sagrado y el sentido en la música

Hemos presentado en el apartado anterior los lineamientos del ritual budista e hinduista y ahora nos interesa indagar acerca de la posibilidad de construir una analogía entre el concepto de *Misterio*, en cuanto receptáculo de lo sagrado, y el de *sentido en la música*, en cuanto receptáculo del significado, a la vez que analizamos cuestiones acerca del revelacionismo en el fenómeno ritual. Entrar en la dinámica de conocer y aprehender implica *per se* asumir la necesidad de comprender los procesos. Como bien explica Hoffman, en la dinámica del ritual sagrado en las tradiciones de India se da por supuesta la existencia de lo *numinoso* y el *Misterio* (cfr. Hoffman 2012). La fe sustenta la práctica ritual, y como veremos más adelante, esta es la que otorga “la solución de continuidad que el ritual despierta en aquel que toma parte del mismo” (Hoffman 2012: 16). Interpretar y celebrar (el acto ritual), son entonces, desde esta perspectiva, conceptos análogos, y, como hemos dicho, esta solución de continuidad propia del rito esta presente también en la música como un elemento unificador e hilador. Según sostiene Meyer: “el significado musical incorporado es, en pocas palabras un producto de la expectativa. Si sobre la base de la experiencia pasada, un estímulo presente nos lleva a esperar un acontecimiento musical consecuente mas o menos definido, entonces ese estímulo (musical) tiene sentido”. (ib.: 54). Por todo esto hablar de *Misterio* implica por lo tanto hablar de significado, pues “ lo propio del Misterio es designar una realidad de la que el hombre no puede hacerse cargo en absoluto” (Velasco 2006: 127). Tal vez esto signifique

más desordenada multiplicación de símbolos naturales hasta el silencio absoluto y la total ausencia de formas, nombres y figuras como forma de representación y de expresión de su trascendencia inefable. [...] “Esta multiplicidad de formas y ritos no son sino la consecuencia de una búsqueda sincera y son, ante todo, un acto humano de necesidad” En: Velasco, 2006: 128-130.

el verso del Kena Upanishad, un texto de la tradición hindú, que, en la línea de la llamada teología negativa destaca la esencia de lo sagrado, y de la divinidad como lo “*superinconocible*”⁹⁵:

Es diferente de todo lo conocido
*Y también de todo lo desconocido*⁹⁶

Si buscamos abrirnos aún más a las distintas perspectivas acerca de las funciones de *lo sagrado* dentro del estudio la fenomenología de la religión hemos de traer a Eliade, quien en su obra *Lo Sagrado y lo Profano* escribe: “El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano (Eliade, 1973: 27). Este espacio de interrogación creado por *lo numinoso*, lo oculto, predispone a una actitud fundamental, la de asumir que “las obras de arte, y especialmente aquellas de suprema dignidad, aguardan su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si ellas nada más tuvieran, la línea de demarcación del arte se borraría” (Adorno, 1970: 150). Ernest Cassirer nos propone una fenomenología en la cual existe una relación intrínseca entre estos dos espacio, lo sagrado y lo artístico. Conocido por sus estudios en occidente y oriente acerca de los mitos y los símbolos, Cassirer consideró en su obra *Filosofía de las formas simbólicas*, en su publicación del año 1923, “que las más variadas formas simbólicas culturales son variaciones de la misma conciencia simbólica” (Cassirer 1923: 213), de la capacidad que tiene el hombre, según Cassirer “un animal simbólico” de construir símbolos que lo diferencian de los demás animales. En este estudio, Cassirer afirmó que “[...] el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una

⁹⁵ Velasco lo confronta con los dichos de Pseudo-Dionisio en *De Divinis nominibus*, y el comentario de santo Tomás (cfr. 2006:129)

⁹⁶ En referencia a esta texto de la tradición hinduista. Otto comenta en estos términos: “el verso dice no solo no es como todo lo que se sabe, sino tampoco es como aquello de lo que nadie sabe”, en *Das Gefühl des Überweltlichen*, p. 217.

nueva dimensión de la realidad y parte de ese universo es el lenguaje, el mito, el arte y la religión” (Cassirer 1923: 214). El *exégeta*, el hombre que se somete a la interpretación del *Misterio*, y el *artista*, el músico que se somete a la interpretación de lo técnico y lo oculto en el arte comparten una misma dimensión, como podemos ver que afirma Cassirer (cfr. 1923). Existe un extenso debate, en el que no entraremos en esta investigación, acerca de cuales deberían de ser los criterios de interpretación en la música. Nuestra búsqueda intenta situarse más profundo en la cuestión, intentamos reconocer el *ātman* (alma) de la obra musical⁹⁷. Si recapitulamos lo expuesto hasta el momento advertimos que en nuestro ejercicio de traspolación existen dos “dioses”: el *Misterio* en lo sagrado, el *sentido* en la música. Gadamer expone, en relación a los conceptos de interpretación y búsqueda del significado oculto u original, que “según Schleiermacher, el saber histórico abre el camino que permite suplir lo perdido y reconstruir la tradición, pues nos devuelve lo ocasional y originario [...]. El esfuerzo hermenéutico se orienta hacia la recuperación del ‘*punto de conexión*’ con el espíritu del artista, que es el que hará enteramente comprensible el significado de una obra de arte; intentando reproducir lo que fue la producción original de su autor” (1960: 220). A partir de la descripción de Gadamer parece factible sustentar la analogía *exégeta–artista*, pues ambos están, según la postura propuesta por Gadamer (y en concordancia con Otto y Cassirer), avocados a la tarea de “*reproducir*” el sentido original, releerlo, esto es, actualizar el *sentido* y desvelar el *Misterio*, y en ello descubrirse a si mismos.⁹⁸

⁹⁷ El debate es extensísimo y muy colorido, por ejemplo la intérprete Monique Deschaussées– “*La vida que debe transmitir el intérprete*” –“*no es sino el espejo del alma del compositor, de sus visiones imaginarias o vividas, de sus reacciones en el mundo*” (Deschaussées, 1988: 34).

⁹⁸ La interpretación y el desvelamiento constituyen solo el comienzo del proceso de *interpenetración* y *sutilización* que conduce esta investigación. Un texto de Ferraris nos introduce en la cuestión del segundo estadio, el de la comprensión, que “a partir de Schleiermacher, el punto de partida pasa a ser el malentendido, esto es, el hecho de que el texto en su conjunto constituye un desafío para el intérprete –y la finalidad es la comprensión, ante todo comprender al autor mejor incluso que él mismo–” (Ferraris, 1988:254-255). En su *Criterios de Interpretación* Carmona Sarmiento explica la cita argumentando: “como vemos, la clave está en comprender al autor y no a la obra, la hermenéutica

3.4 Recapitulación acerca del *Misterio*

Regresando a la cuestión principal de este apartado titulado *Introducción a la estructura de lo numinoso, el misterio y la música* regresamos a los textos de Cassirer, quién afirma también, en *Filosofía de las formas simbólicas* que el arte “ [...] no es una imitación sino un descubrimiento de la realidad [...] y a su vez, [...] el lenguaje y la ciencia dependen de un mismo proceso de "abstracción", mientras que el arte se puede describir como un proceso continuo de "concreción" [...] (ib. 1977: 219). En esta misma obra el autor explica: “El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica [...]”. (Cassirer 1977: 220). A su vez, y como extensión a los escritos de Cassirer, Mc Laughlin, en su *Critical Terms for Literary Study*, escribe: "El hombre, para muchos filósofos antiguos y modernos, es el *animal representativo, homo symbolicum* [sic], la criatura cuyo carácter distintivo es la creación y manipulación de los signos - las cosas que representan o toman el lugar de otra cosa" [...] (1990: 12)⁹⁹. Si ampliamos el espacio de búsqueda y reflexión acerca del hombre como ser religioso y ser que aprehende *lo sagrado*, debemos considerar las posturas que el Budhismo y el Hinduismo presentan sobre la cuestión pues ellas regirán nuestra investigación. Hemos visto como desde la postura

se configura como un proceso dirigido a la comprensión del texto en su conjunto. [...] (Carmona 2004:).

⁹⁹ Texto original: “The man, for many philosophers both ancient and modern, is the "representational animal," *homo symbolicum* [sic], the creature whose distinctive character is the creation and manipulation of signs - things that stand for or take the place of something else." Traducido por el autor de esta tesis.

presentada por Cassirer y otros pensadores de occidente, el arte y lo religioso se pueden entender como entidades análogas, “junto al lenguaje y el mito pues tejen la experiencia simbólica del *homo religiosus*” (1977: 218). Por su parte, el escepticismo ontológico del Buddhismo, descrito por Raimon Panikkar en *El silencio de Buddha, Una introducción al ateísmo religioso* como un “*Apofatismo* o ateísmo religioso” (1996: 172), es una filosofía que resume la realidad y lo *perceptible* como *maia*¹⁰⁰ (Vashishth, 2011: 85), posicionándose, como veremos en el próximo apartado, de manera muy particular frente al fenómeno de la existencia y la percepción de lo real.

Al intentar comprender los posicionamientos y las ideas de las diferentes corrientes espirituales/filosóficas originarias de la India, y en pos de la construcción de nuevos posicionamientos para la interpretación musical, hemos de considerar que la diversidad de posturas y corrientes no han de ser entendidas como fuente de conflicto sino de posibilidades. Para profundizar en la búsqueda de lo sagrado en cuanto *Misterio* indagaremos acerca de dos términos la *hierofanía* y el *darshan*.

3.5 HIEROFANÍA Y DARSHAN: EN BUSCA DE LO SAGRADO EN LA MÚSICA.

Según lo que hemos planteado hasta el momento el *Misterio* y el *sentido* se posicionan como entidades a ser descubiertas por el exégeta o intérprete. Estas dos entidades pueden comprenderse también no sólo como realidades pasivas sino que ellas también pueden asumir una función *manifestante* según la cual no sólo existen para ser descubiertas sino también

¹⁰⁰ Ilusión.

para revelarse activamente. Este manifestarse de lo sagrado es en la tradición oriental el llamado *darshan*, término análogo a *hierofanía* acuñado en occidente. Como en la obra de Cassirer, en la obra *Lo sagrado y lo profano* de M. Eliade, vemos como la *hierofanía* se constituye como el elemento determinante de la experiencia humana de lo trascendente. Este término, que él mismo Eliade formuló en su obra *Tratado de Historia de la Religiones*, resume en sí “la toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando éste se manifiesta, a través de los objetos de nuestro cosmos habitual, como algo completamente opuesto al mundo profano” (1973: 29). Esta dinámica constituye para Eliade la experiencia fundamental del llamado *homo religiosus*. La *hierofanía*¹⁰¹, que es el acto de manifestación de lo sagrado, es conocido también entre los hinduistas y budistas con el término sánscrito *darśana*¹⁰² o *darshan*. Nicholson nos describe el término *darśana* al referirse a “la vista auspiciosa de una deidad, de una persona santa, o una cosa santa” (Darshan, 2013). Darshan, explica Nicholson “también se refiere a los seis sistemas de pensamiento, llamados *darśanam*, que comprenden y estructura la epistemología de la filosofía hindú clásica” (2013: 2). Las *darśanam* constituyen “distintas vías de aprehensión y comprensión de las cosas y las escrituras de las filosofías indias” (Perrett, 2000: 88).¹⁰³ La llamada *dársana*, en la tradición hinduista congrega en sí sentido de la *hierofanía* descrita por Eliade y Cassirer; según nos explica Suraj Vashishth en su obra *Metaphysical aspects of Buddhism* (2011: 76) la palabra también en las formas de *darśana* o *darshan*, proviene del sánscrito दर्शन, desde drs, "a ver" visión, aparición

¹⁰¹ Mircea Eliade explica entonces el proceder de la hierofanía y la importancia de su impacto en la comprensión de lo sagrado/artístico como contenido transmitido que habita realidades distintas, sencillas y cotidianas: “Para quienes aquella .piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa [...] y por analogía, artística, [...] la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía. [...] (1973: 19).

¹⁰² Voz: *Darshan* Encyclopædia Britannica.2013.

¹⁰³ Según enumera la tradición clásica, los seis *Darshana* ortodoxos hindúes son: *Nyaya*, *Vaisheshika*, *Samkhya*, *Yoga*, y *Vedanta*. El Buddhismo y el jainismo son además ejemplos de *darshans* no hindúes (en Potter, 2000: 84)

o visión. Esta visión, según el mismo autor, no es sino la contracara de la manifestación – es decir de la *hierofanía* que expresa el *Misterio* de lo sagrado. En la tradición india, *Darshan* se describe como la "vista o visión auspiciosa" de una persona santa o cosa santa, o un sonido, que otorga el mérito de la persona, cosa o realidad que se ve o percibe (Klostermaier 2007: 26).

Como ya hemos dicho, mediante la comprensión de estos dos términos, la *hierofanía* y el *daršana*, esperamos poder comprender los términos de *Misterio* y sentido desde la perspectiva del objeto. Entendemos que interesa recordar que, como hemos visto expuesto en los escritos de distintos autores y tradiciones durante la introducción a este apartado, estos dos términos resumen en sí mismos la experimentación y la aprehensión de lo trascendente mediante la percepción de lo sensible, y al igual que sucede en el proceso fenomenológico del arte musical, en las sinergias de la *hierofanía* y el *daršana* el ser humano se ve expuesto a una situación de interacción o *relegancia* con lo “sagrado” en cuanto *Misterio*, y siguiendo lo expuesto por R. Otto, y al *Misterio* en cuanto lo oculto, también según lo expuesto por Velasco: por ello, y por ende, con lo trascendente en cuanto lo que contiene lo que no se revela a simple audición. En *Lo sagrado y lo profano*, de Eliade leemos: “La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de mostrar, algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado. Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofanía, incluso la más elemental. (Eliade, 1973: 28).

El autor explica que al manifestarse lo sagrado en sí, un objeto o incluso un ser humano cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, puesto que no deja de participar del medio cósmico que lo circunda. Es así entonces que una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aunque aparentemente sea una piedra más entre otros de similares características.

Nos introduciremos ahora en la comprensión de estos dos términos, y en la tarea de aislación del proceso fenomenológico.

3.6 La analogía y la aislación del proceso para la construcción y aplicación del método

La analogía que intentamos establecer, partiendo de lo propuesto por Rudolph Otto propone en su obra *Mística de Oriente y Occidente. Śankara y Eckhart*. En esta obra Otto elabora la relación entre lo sagrado y lo artístico. Según el diagrama de analogías o *traspolación* que intentamos establecer, la música puede ser comprendida como una manifestación de contenido complejo (Meyer 2006), es decir, como una *hierofanía* o *darshan*, un espacio y una materia que conlleva en sí una visión o significado que necesita de la mirada del creyente-oyente para ser descifrado y comprendido como manifestación “sagrada”, simbólica y/o trascendente¹⁰⁴. Este proceso al que llamamos interpretación es, ante todo un acto ritual. La definición que nos ofrece la enciclopedia Británica nos dice que el término *Darshan* o "Vista" significa ver o contemplar, y/o ser visto o se llevará a cabo, y en la tradición védica se utiliza, además, muy comúnmente, como define XXX¹⁰⁵, para la teofanía; "manifestación / visión de lo divino", por ejemplo, de una deidad (especialmente en forma de imagen), o una persona muy santa o de las ondas de un artefacto sonoro¹⁰⁶. El hinduismo entiende que en la experiencia hierofánica uno puede recibir *darshan* (o una idea) de la deidad en el templo, o de una gran persona santa, de un instrumento musical, como de un gran gurú. (Darsana, 2013). Ahora bien, comprendiendo estas definiciones y textos acerca de estos dos conceptos inicialmente análogos, presentes en las tradiciones de oriente y occidente, podemos asumir que ellos, el *darshan* o *hierofanía manifiesta*, son

¹⁰⁴ El arte musical, como así también toda realidad humana, no pueden aislarse de un tiempo y un espacio concretos que implican a su vez una situación social determinada. Por tanto, pareciera evidente que la comprensión del contexto cultural y social de una obra musical es fundamental para la comprensión de la misma. Sin embargo el concepto de *darshan* se enfrenta a este postula pues propone un aprehensión atemporal y a-espacial.

¹⁰⁶ “*Darsha*” en: Encyclopædia Britannica.

realidades que surgen del diálogo que se establece entre lo que esta oculto (el Misterio), es decir lo revelable, y el espacio creado para que este se manifieste, es decir el espacio sagrado o *templum*. Análogamente, este diálogo propio del rito sagrado y el espacio y tiempo que le acogen, (por ejemplo en el Pūjā¹⁰⁷) supone que el en ritual religioso se replica cotidianamente el ejercicio de desvelamiento: en ambas realidades (la ritual y la interpretativa) existen los mismos elementos.

1. Lo revelado (el sonido y su contenido)
2. Lo echo (el acto ritual en si mismo)
3. El espacio sagrado o espacio reservado para lo sagrado (el escenario o espacio de interpretación)
4. El intercesor, mediador, sacerdote o brahmán (el intérprete y/o el director musical)
5. El *homo religiosus*, devoto (que es a su vez intérprete)
6. Lo oculto, lo sagrado en sí, el *mysterium* (la carga artística o sentido de la obra).

Aislar estos elementos será posible si entendemos que el ritual se constituye como un ejercicio epistemológico en el que los actores dialogan con un mismo fin; desvelar lo oculto e interpretar el mundo sagrado.

3.7 Breve Recapitulación – de la hierofanía al Darshan.

Según encontramos en los estudios de Otto, esta *hierofanía* se manifiesta también “en el arte de manera ontológica y natural, pues la esencia fundamental de la misma es esta sinergia establecida por un constate movimiento pendular entre los conceptos de misterio y

¹⁰⁷ Pūjā o Poojan es un ritual de oración realizado por los hindúes para recibir, honrar y adorar a una o más deidades, o para celebrar un acontecimiento espiritualmente. El Pūjā puede honrar o celebrar la presencia de invitado (s) especial (es), o sus recuerdos después de que fallezcan. La palabra pūjā proviene del sánscrito y significa reverencia, honor, homenaje, adoración y adoración. Los rituales Pujā también son celebrados por budistas, jainistas y sijjs. Cita.

revelación” (Otto, 2014: 76). En el caso particular de la música, y según nos explica Meyer en *La emoción y el significado en la música*, ella funciona como un arte con lenguaje y símbolos no significantes y al igual que en el darshan, el sentido se manifiesta pero de manera errática, como quien percibe a que alguien a llegado de visita a su casa pero no sabe quien es que ha llegado. Esta peculiaridad descrita por Meyer nos da a entender la dinámica en la cual el mensaje – manifiesto a través del elemento sonoro - se da al oyente de modo directo a la vez que encriptado (cfr. Meyer, 2006). El autor lo describe de la siguiente manera “[...] significados tanto emocionales y estéticos como otros de carácter puramente intelectual” (ib. 2006: 57) y más adelante “[...] esta desconcertante combinación de lo abstracto con la experiencia emocional y estética concreta puede quizá, si es correctamente entendida, aportar útiles revelaciones acerca de los problemas más generales del significado y de la comunicación. [...]”(ib. 2006). Ahora bien, según Eliade, esta *hierofanía* manifestada e interpretada de múltiples modos por el llamado *homo religiosus* (1973: 27) se expresa muchas veces mediante sistemas que pudieran entenderse como opuestos y contrarios y que resultan en la incomprensión de unos para con lo otros (ib.: 29). Eliade destaca también la incomprensión que genera esta *dicotomía hierofánica* expresada en las tradiciones de occidente y oriente. El occidental moderno experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: “le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o en los árboles. Pues, como se verá enseguida, no se trata de la veneración de una piedra o de un árbol por sí mismos”(ib.: 28) .

3.8 Cuestiones entorno al darshan en las filosofías indias y sus alcances en materia de interpretación musical.

Más allá de la breve introducción que hemos presentado acerca de los significados y relaciones que se pueden establecer entre los conceptos de *hierofanía* y *darshan*, nos proponemos ahora adentrarnos un poco más en el término sánscrito *darshan*, el cual, “además de asumir en sí la experiencia de visión o aprehensión de un fenómeno considerado sagrado también se refiere, según hemos visto en diferentes autores, a los seis sistemas de pensamiento *sagrado* hindú” (Perrett, 2000: 284)¹⁰⁸. Según establece la tradición hindú los llamados *darśanam* comprenden y estructuran el robusto y complejo sistema filosófico clásico hindú (cfr. Nicholson, 2013). El término *darshan* implica, además, en sí mismo cada uno de estos seis sistemas o doctrinas que distintivamente asumen y comprenden las cosas y las escrituras en la filosofía india desde distintas perspectivas. Según establece la clasificación clásica de la tradición, los seis sistemas o doctrinas de la ortodoxia hindú del *Darshan* son: 1. *Nyaya*, 2. *Vaisheshika*, 3. *Samkhya*, 4. *Yoga*, 5. *Vedanta* y 6. *Mimamsa* (ib. 2013:68)^{109 110} En la misma línea de pensamiento, a su vez, el Budhismo y el Jainismo son

¹⁰⁸ Nos interesa particularmente comprender en profundidad los conceptos de hierofanía y darshan ya que ellos, son a fin de cuentas, la llave que puede abrir nuevos espacios en nuestra investigación, investigación que busca comprender y resignificar desde una perspectiva teológico-exegética el fenómeno y los procesos de la interpretación musical e indagar acerca de lo revelado, lo revelable y nuestra aprehensión de dichas realidades.

¹⁰⁹ Por otro lado, y según podemos leer en el artículo sobre el *Pramanas* de James Lochtefeld¹⁰⁹, las escuelas filosóficas hindúes de la India, como “el Nyaya y Carvaka, y más tarde, el Jain y escuelas filosóficas budistas, desarrollaron una tradición epistemológica que se denomina *pramanas* independientemente de la tradición filosófica occidental” (2002: 522). En contraposición con las posturas que hemos presentado de Popper y Piaget, el término *Pramanas*, que se puede traducir como “el instrumento de conocimiento” (Lochtefeld, 2002: 520) se refiere a “diversos medios o fuentes de conocimiento que se desarrollaron fruto de la experiencia y trabajo de los filósofos de la India” (ib. 2002: 523) y puede entenderse como ciencia de la epistemología más que como una corriente o pensamiento en particular.

¹¹⁰ La distintas escuelas de filosofía de la India tenían (y tienen) cada una sus propias teorías acerca de lo que eran el *Pramanas* como medios válidos para el conocimiento y acerca de si eran o no fiable

ejemplos no-hindúes de doctrinas *darshan*, y como podemos deducir de los autores que trabajan el tema, en ellos también se utilizan estas vías o criterios de comprensión/aprehensión como sistemas *numinosos* de manifestación o *hierofanía* sagrada en la tradición India. En esta misma investigación, en los siguientes capítulos que presentaremos más adelante, en los apartados sobre fenomenología budista e hinduista y las posibles aplicaciones de dichos procesos a la interpretación musical, desarrollaremos las ideas del darshan, los *jhanas* y otras herramientas epistemológicas afines ya que ellos son, en potencia, vías de conocimiento, comprensión e interpretación sobre los cuales, creemos, pueden construirse nuevos métodos o criterios de interpretación musical. Según la clasificación clásica¹¹¹, “los sistemas de pensamiento sagrado-religioso de la India se pueden clasificar en dos grandes grupos: *ortodoxos* y *heterodoxos*” (Birch & Hargreaves 2016: 46). Como describen Birch y Hargreaves los sistemas *ortodoxos*, son aquellos que aceptan y siguen las escrituras sagradas del hinduismo, entre ellas los *Vedas*, los *Brahmana* y los *Upanishad*. El segundo grupo lo forman los llamados *heterodoxos*, es decir, aquellos que no aceptan la autoridad de tales escrituras como texto revelado o sagrado (cfr. 2016: 146-147). Siguiendo la clasificación que propone Andrew Nicholson en su *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History* podemos decir además que “los sistemas heterodoxos engloban filosofías de todo tipo, eclécticas y floridas y entre ellos se

para el conocimiento de la realidad y la experiencia humana (y por qué) (Lochtefeld, 2002: 524). Lo cierto es que siguiendo el estudio de Lochtefeld, podemos ver que en las tradiciones de la India, los *pramanas* o vías más discutidas son seis, y son las siguientes¹¹⁰: *Pratyaksa* (percepción), *Anumana* (inferencia), *Upamāṇa* (comparación y la analogía), *Arthāpatti* (postulación, derivación de las circunstancias), *Anupalabdi* (no-percepción, prueba negativa / cognitiva) y *Sabd* (palabra, testimonio de expertos fiables pasada o presente). Dicha clasificación también puede encontrarse en la obra de Gavin Flood, *An Introduction to Hinduism*, publicada por Cambridge University Press. Estos seis pueden comprenderse y asociarse a la luz de los ya presentados darshan o *darsanas*, los cuales son, al igual que los *pramanas*, funcionan como vías o “métodos” de conocimiento sobre los cuales puede ser posible construir nuestro método interpretativo.

¹¹¹ Seguimos también la clasificación establecida por Klaus Klostermaier en su obra *Hinduism*, (2007)

encuentran el *Buddhismo*, el *Jainismo* y los sistemas materialistas de tradición hindú” (2013: 56). Entre los sistemas de tipo ortodoxo, como ya hemos mencionado, encontramos seis aspectos de una misma tradición y, aunque aparentemente estas doctrinas puedan parecer contradictorias, lo cierto es que hemos de entenderlas no como entidades aisladas, más sino, como proyecciones complementarias de una misma realidad espiritual, esto es: *intuiciones válidas desde diferentes puntos de vista* (ib. 2013). Estos sistemas, o puntos de vista sobre la realidad (*darshana*), se pueden a la vez entender como corrientes epistemológicas – mecanismos de aprehensión y/o métodos de asimilación de lo denominado *numinoso*, y según la clasificación que seguimos en esta investigación se pueden agrupar de dos en dos de acuerdo a su afinidad.

3.9 Fenomenología darshanica

Desde los textos y autores que hemos reseñado, podemos entender que los estudios sobre las corrientes epistemológicas de oriente y occidente (Popper, Paiget y los *Pramanas*) es que mientras las corrientes de occidente intentan establecer como válida una solo vía o camino las diferentes escuelas de filosofía india varían en cuántos de estos seis tipos son fiables y válidos. Por ejemplo, “*Carvaka*, una de las escuelas de hinduismo sostienen que solo un perceptor es una fuente fiable de conocimiento, el *Buddhismo* sostiene que dos perceptores es el medio válido, el *jainismo* sostiene que tres perceptores, mientras que *Mimamsa* y *Advaita Vedanta*, otras escuelas de hinduismo sostienen los seis son útiles” (Grimes, 1996: 238). Varias escuelas de filosofía india han debatido si una de las seis formas de *pramana* pueden ser derivaciones de otras y la unicidad relativa de cada. Por ejemplo, “el *Buddhismo* considera *Buddha* y otras *personas válidas* como indiscutibles, pero que tal testimonio es una

forma de percepción e inferencias” (Flood, 1996: 225). Mientras que los maestros de la escuela *Nyaya* (primera vía *darsana*) fueron defensores del realismo y se apoyaron en cuatro *pramanas* (percepción, la inferencia, comparación / analogía y testimonio), los epistemólogos budistas (entre ellos Dignaga y Dharmakirti) generalmente aceptaron únicamente dos *pramanas*: la percepción y la inferencia. La teoría del conocimiento de Buddha, que encontramos expresada fundamentalmente en los textos budista mas tempranos, “ha sido interpretada por los estudiosos como una forma de pragmatismo, así como una forma de teoría de la correspondencia” (Jayatilleke, 1953: 356). Asimismo, como nos explica Tillemans, “el filósofo budista Dharmakirti se ha interpretado comúnmente tanto como la celebración de una forma de teoría pragmatismo como de correspondencia, y para su él todo se resume al axioma” (Tillemans, 2011: 67); “lo que es cierto es lo que tiene poder efectivo (*arthakriya*)” (Cabezón, 2000: 136). En oposición, “la teoría de la escuela budista Madhyamika, basada en el concepto de vacío (*Shunyata*), por su parte, se ha interpretado principalmente como una forma de escepticismo filosófico” (Arnold 2008: 132). La principal contribución de Jain a la epistemología ha sido su teoría de "muchas caras" o "multi-perspectivista" (la denominada *Anekantavada*) que dice que dado que el mundo es multifacético, cualquier punto de vista individual es limitado y parcial (Naya - un punto de vista parcial). Esto se ha interpretado como un tipo de la pluralidad o multi “perspectivista” que es en realidad poco común en la ortodoxia hindú. (cfr. Cabezón, 2000) De acuerdo con la epistemología Jain, ninguno de los *pramanas* puede dar conocimiento absoluto o perfecto, ya que cada uno de los puntos de vista es de por sí, limitado. La Escuela de Carvaka, de las llamadas escuelas materialistas, “sólo se acepta la *pramana* de la percepción y, por tanto, podemos considerarlos esencial e históricamente empiristas” (Kamal, 1998: 13), aunque no es la única, también encontramos otra escuela de escepticismo filosófico llamada el *ajñāna*.

3.10 Recapitulación final

El objeto de nuestra investigación pivota entre dos espacios: el del significado y su posible comprensión desde distintas perspectivas y el de la comprensión de nuestra postura como intérpretes y la toma de conciencia de la misma, tarea que implica además la comprensión de los posibles distintos sistemas de creencias que como posturas de aprehensión de la realidad e interpretación de los textos, podríamos ser capaces de asumir. Podemos por tanto asumir, a la luz de las descripciones de los autores occidentales y los textos hindúes, que la idea de *Darshan* funciona además resumiendo en sí todo aquello que se manifiesta representando lo que es propio del mundo del *mysterium*, y, asumiendo la descripción de L. Meyer, podemos deducir que la voz que habla en la música, aunque parece hablar clara y precisa, solo a los oídos estéticos, emocionales y *desencriptadores* del *homo religiosus* podrían comprenderle; la visión auspiciosa que describe la tradición India en el *Darshan*, y el *homo religiosus cassireriano*, se entrelazan en una ecuación pendiente de resolver; puede descifrar el mensaje de la música y sus significados ser comprendidos desde la perspectiva de lo sagrado? Aunque, como puede verse, ya sea en oriente u occidente, los autores que se ocupan de la epistemología están lejos de obtener un acuerdo unánime respecto a los problemas principales con los que se enfrentan, y también debemos asumir que al parecer que ni siquiera llegan tampoco a un acuerdo sobre el carácter de la propia disciplina a la que se dedican. Lo cierto es que sí puede decirse de modo aproximativo que la epistemología, como ciencia que trata de conocer la naturaleza del conocimiento humano, en sus principios reales y en su funcionamiento real, en los tipos o clases de conocimiento y en sus posibles caminos y/o métodos, puede conducir y guiar nuestra investigación a su realización correcta, siempre y cuando seamos capaces de considerar cada caso como particular, meditando acerca de las

diferentes problemáticas y cuestiones a su debido tiempo y en su debida forma y considerando las posturas de los autores al respecto.



4. FENOMENOLOGÍA RITUAL

Estudio fenomenológico de las estructuras del rito y el término religio, para la comprensión y construcción de nuevos posicionamiento para interpretación musical a partir de los posicionamientos del buddhismo y el hinduismo.

4.1 La fenomenología de la religión

a. Vehículo de comprensión y método para una tarea interdisciplinaria.

Como hemos explicado anteriormente, la razón que justifica el hecho de aplicar este saber a la interpretación musical es que la *Fenomenología de la Religión* se ocupa de comprender un fenómeno que tiene por objeto lo oculto, aquello que a comienzos de este CAPÍTULO hemos denominado *Misterio*, siguiendo los lineamientos establecidos Juan Martin Velasco en su *Introducción a la fenomenología de la religión* (2006). En la religión, como en el arte de la

música, la práctica exegética constituye una tarea primordial que consiste en comprender en profundidad una realidad (ya sea de la realidad circundante o texto escrito). Esta tarea exegético-hermenéutica no es sino la interpretación, tanto de lo escrito como de lo que está implícito. En este apartado asumiremos la tarea de la comprensión de la interpretación musical a través de las herramientas de la fenomenología de la religión y sus procesos, con especial atención al *rito*, el *mito* y la *Religio*. Estas tres realidades pueden ser entendidas y estudiadas fundamentalmente mediante cuatro vías:

- La primera, mediante el estudio de la estructura de dichas realidades, es decir, mediante el ejercicio directo de la hermenéutica aplicada al rito y a la *Religio*, es decir, desde el corazón de la materia hacia su periferia.
- La segunda vía, mediante la comprensión de los elementos constituyentes del rito y el estudio de casos concretos, es decir, desde la comprensión de ritos y religiones: esto es, desde la periferia hacia el corazón de la realidad particular.
- La tercera, mediante el estudio de las diferentes corrientes fenomenológicas que se hayan aplicado al rito y la religión, y la deconstrucción de los procesos que conllevan la realización y la práctica de los procesos estudiados en la segunda vía.
- La cuarta, y última, mediante el estudio de las relaciones, en cuanto dimensiones similares, diferentes y virtuosas del rito religioso y el rito musical: es decir, mediante el ejercicio de *traspolación* que conducen a la comprensión del ritual interpretativo musical a partir del rito sagrado.

Ya sea, mediante la aplicación directa de las técnicas de la fenomenología de la religión o mediante la comprensión de sus procesos, lo cierto es que en virtud de los posibles resultados y a favor de ellos, la *Fenomenología de la Religión* nos asiste virtuosamente, pues

en ella, y mediante el estudio y aplicación de sus herramientas y resoluciones, esperamos poder ser capaces de comprender que el proceso interpretativo musical y el exegético de lo sagrado están íntimamente emparentados por un mismo deseo, y una única necesidad, la de desvelar el *Misterio*. Para Celibidache, el mítico director de orquesta rumano, [...] “el acto de dirigir una orquesta no consiste en crear música; más bien consiste en determinar las condiciones para que el oyente pueda trascender el sonido” lo que constituye sus interpretaciones musicales en actos rituales.

b. Introducción a las estructuras del rito

Aunque el campo de los estudios rituales ha sufrido en su devenir una serie de definiciones contradictorias del término, podemos resumir el término con aquella que diera el autor griego, Evangelos Kyriakidis, y que dice que un ritual es una categoría externa o "ética" para una actividad definida (o conjunto de acciones) que, para el extraño o el no practicante, parece irracional, no contigua o ilógica (Kyriakidis, 2007:142). El término, según explica Kyriakidis, puede ser utilizado también por el iniciado o intérprete como un reconocimiento de que esta actividad ha de ser vista como tal por el espectador no iniciado (ib. 2007.143).¹¹² Según el sociólogo Mervin Verbit, el ritual puede ser entendido “como uno de los componentes clave de la religiosidad, y el ritual mismo puede descomponerse en cuatro dimensiones; contenido, frecuencia, intensidad y centralidad” (Verbit, 1970: 29). El contenido de un ritual puede variar de ritual a ritual, así como la frecuencia de su práctica, la intensidad del ritual (cuánto de un impacto tiene sobre el practicante) y la centralidad del

¹¹² Kyriakidis, E., ed. (2007). La arqueología del ritual. Cotsen Instituto de Arqueología UCLA publicaciones.

ritual (en esa tradición religiosa).¹¹³ Según explica Lars Fogelin, “en el siglo XIX y principios del XX un debate académico se formó dentro de los estudios religiosos sobre la primacía de la religión o el ritual” (2007: 168). El autor explica que mientras que algunos discutieron la primacía histórica del ritual (Frazer, 1955: 74), otros como Müller consideran que los mitos precedieron a los rituales (cfr. 1967). En su mayor parte, estos debates descansaban en reconstrucciones fantasiosas del pasado lejano, con las posiciones de orden histórico que determinan las narrativas. Los datos arqueológicos se mantuvieron fuera de el debate, y pocos arqueólogos asumieron el reto de clasificar los orígenes de la religión y el ritual (ver arqueología ritual en: Mithen 1998). En ocasiones: “la religión y el ritual han llegado a ser entendidos en términos más dialécticos, con antecedentes históricos, pero la primacía ya no sirve como un poder para la importancia” (Kluckhohn, 1942: 39). Por otro lado, Geertz, desde una perspectiva estructuralista argumentó “que la religión es un sistema de símbolos que actúa para establecer estados de ánimo y motivaciones poderosos, penetrantes y duraderos en los hombres, formulando concepciones de un orden general de existencia y vestir estas concepciones con tal aura de actualidad que el estado de ánimo Las motivaciones de la arena parecen únicamente realistas” (1973: 90). Por su parte, Lars Fogelin explica a Geertz describiendo que “el énfasis aquí reside en la creencia y en el significado de los símbolos, la manera en que la creencia sirve para inculcar a las personas un sentido de dónde pertenecen en el universo” (Fogelin, 2007: 64). Es entonces que los rituales, según esta concepción, sirven para promulgar o promover sentidos simbólicos en una forma que pueden ser entendidos por las masas. Tal como lo expresa Wallace: “el ritual es la inacción de la religión; Es el filo de la herramienta, es el ritual el que logra lo que la religión establece” (1966: 102). Y por tanto “en esta formulación, la ritualización de la acción humana es determinada por los puntos de vista religiosos no subyacentes” Wallace, 1966:71). Más allá

¹¹³ Verbit, M. F. (1970). The components and dimensions of religious behavior: Toward a reconceptualization of religiosity. American mosaic, p. 24 y 39.

de ello, Paloutzian describe que la teoría de la forma ritual de Lawson y McCauley comienza circunscribiendo su enfoque sobre aquellas acciones que cambian el estatus de los participantes (2013: 246), es decir desarrollan una teoría del ritual inclusiva e integradora, que entiende que es intrínseco al ritual regenerar los agentes rituales que la cultura postula con carácter “sobrehumano”. Es decir, según estos autores, “el actor que actúa en el rito de manera observante sobre algún sujeto u objeto en particular lo hace para inducir a los dioses a producir algún tipo de cambio en el estado” (ib. 2013: 247). Como actos de interpretación, estos rituales religiosos se conceptualizan usando el mismo “aparato” cognitivo que se usa para cualquier otra acción que busque desvelar lo oculto. En consecuencia, a través de las tradiciones religiosas y las culturas del mundo, nos dice Paloutzian, se encuentran muchos puntos comunes en cómo se entienden los rituales religiosos (ver 2013). Por su parte, Lawson y Mc Cauley¹¹⁴ predicen y describen esa forma particular del ritual-independiente de significados reputados que generarán juicios que consideran que tanto los participantes como los observadores de los rituales religiosos tenderán a considerar que las sustituciones de diferentes elementos son permisibles y posibles, “a su vez considerarán un ritual religioso dado como ritualmente reversible o repetible” (Lawson y Mc Cauley, 2002), y “tenderá a realizar el ritual con altos niveles de sonidos, olores, visiones y otros estímulos para excitar

¹¹⁴ Paloutzian explica que “Lawson y Mc Cauley predicen esa forma particular del ritual - independiente de significados reputados- generarán juicios que consideran que tanto los participantes como los observadores de los rituales religiosos tienden a considerar que las sustituciones de diferentes elementos son permisibles, considerarán un ritual religioso dado como ritualmente reversible o repetible, y tenderá a realizar el ritual con altos niveles de sonidos, olores, visiones y otros estímulos para excitar los sentidos y las emociones, lo que ellos llaman "pompa sensorial". Tal vez sorprendentemente, también predicen que tener agentes apropiadamente calificados y motivados involucrados en la ejecución del ritual importará más a los observadores que la ejecución precisa de una secuencia de acción especificada, y algunos hallazgos preliminares para apoyar esta predicción” (Barret y Lawson, 2001). “Capturar tantas características relacionadas con el desempeño de los rituales religiosos sin apelar a los aspectos culturales (incluyendo la mención teológica o la función social) sería un gran logro explicativo. Hasta la fecha, se ha publicado poca investigación empírica sobre sus afirmaciones, pero los resultados experimentales y etnográficos iniciales son generalmente de apoyo.” En Raymond F. Paloutzian, C. L. (2013) *Apuntes de psicología de la Religión y la Espiritualidad*. Guilford Press, p. 244.

los sentidos y las emociones, lo que ellos llaman "pompa sensorial"(Barret, 1998: 332). Tal vez, predican estos autores, *"tener agentes apropiadamente calificados y motivados involucrados en la ejecución del ritual importará más a los observadores que la ejecución precisa de una secuencia de acción especificada"* (Barret y Lawson, 2001). Para concluir recordamos que Paloutzian describe que "hasta la fecha se han publicado pocas investigaciones empíricas sobre las afirmaciones de Barret y Lawson, pero los resultados experimentales y etnográficos iniciales de dichos autores, cuentan generalmente con apoyo del campo de estudio"(2013: 246). Sabemos que poder captar todas las características relacionadas con el desempeño de los rituales religiosos sin apelar a los aspectos culturales (incluyendo la mención teológica o la función social) sería un gran logro explicativo, y una tarea demasiado ambiciosa. Desnudar el rito, y aislar el método y el esqueleto que les sostiene también lo es.

c. Alcances y eficacias rituales

Para resumir esta dimensión en términos generales, y no particulares, hemos de considerar la siguiente lista de lo que *hace* y sobre lo que *ejerce* el ritual religioso, aunque a esta altura de nuestra investigación sólo como una lista únicamente introductoria. Entre sus efectos y espacios de alcance, siguiendo algunas de las propuestas de Hoffmann, entre otros, podemos presentar los siguientes postulados¹¹⁵:

Que el ritual en definitiva: 1. Comunica y enseña, a la vez que sociabiliza y genera creencias: es un espacio de transmisión, educación y adoctrinamiento; 2. Separa y estratifica

¹¹⁵ Seguimos en este listado algunos de los postulados de Hoffman en *Understanding Religious Ritual, Theoretical approaches and innovations*, Ed John P. Hoffman, Routledge 2012:3-4.

la sociedad; condiciona, predispone y ordena a los miembros de la comunidad que participan del mismo; 3. Crea esferas sagradas: sacralizando y *apocrifando* o “secularizando” a los seres, las cosas, las ideas y los espacios, y los sonidos; 4. Establece identidades (individuales y de grupo) y da el sentido de pertenencia y de exclusión; 5. Construye relaciones a partir de la experiencia común de *las cosas habladas*, *las cosas hechas* y *las cosas vistas* durante la celebración del mismo, y que el estudio de dichas *cosas* constituye una razón primera; 6. Conduce a la experiencia de lo numinoso, de *las cosas vistas*, lo *horoménico*: propicia el espacio para la experiencia del placer, el éxtasis y el misticismo; 7. Controla, oprime y sostiene los mecanismos de poder y subyugación a la vez que es en sí mismo una herramienta de examen y censura ; 8. Resuelve los conflictos, limpia, sana, sublima, honra y conmemora. Encarna y descarna, actualiza. 9; Crea y promueve la energía emocional, psicológica y física de aquellos que lo celebran como actores principales o concelebrantes. 10. Incentiva y propicia memorias, historias y crea la narrativa que discursa acerca de la experiencia de lo extraordinario.¹¹⁶ Este inventario de espacios, “poderes”, patrimonios y eficacias del ritual enumera realidades que habitan en la celebración de lo religioso, lo mítico y lo artístico. Cassirer postuló la “*analogidad*” de estos tres campos celebrativos en su *Ensayo sobre el Hombre (An Essay on Man, 1944)*, y de ello deriva nuestra capacidad de desconstruir el ritual musical, desde los procesos fenomenológicos de los otros dos campos celebrativos. De la comprensión de ellos, devendrá entonces, quizás, la posibilidad de extrapolar y aplicar los procesos fenomenológicos que vehiculizan parámetros y usos del ritual de lo religioso y lo mítico hacia el ritual de la interpretación musical.

¹¹⁶ Enumeración en parte propuesta por Hoffman. Ver: Hoffman, 2012:03-04

4.2 El lenguaje y el sonido, y la acción en el ritual – simbiosis. Distinciones del acto ritual religioso y su correspondencia con el acto de la interpretación musical.

Según propone Jorgen Podemann Sorensen en su obra *Ritual Texts: Language and action in ritual* (ib.: 73-74), una de las teorías más influyentes acerca del ritual y su comprensión fenomenológica es la teoría del famoso antropólogo social escocés, Sir James G. Frazer, quién, en su libro *The Golden Bough* de 1936, presentara su tesis sobre el misticismo y la magia contagiosa (además de la llamada *Magia Simpatetica*). La obra de Frazer, tiende en rasgos generales a ignorar la que quizás sea la parte más explícita del ritual, “los hechizos, las oraciones y los himnos recitados durante la acción ritual” es decir el sonido y la palabra. (ib. 1936: 237) Aunque estaba entrenado como filólogo, Frazer se contentó con identificar el error cognoscitivo detrás de lo que fue una vez, de acuerdo con su esquema evolutivo, lo que él consideró como un "*credo veridaderamente católico*" (1936: 1, 235): la confianza en (y la práctica de) la llamada magia simpatetica (Sympathetic Magic). Esta forma primitiva de ritual, expone Podemann, que la evolución posterior convirtió en oración y liturgia y, en general, en formas más cercanas a la piedad cristiana de occidente, propició de algún modo, para Frazer, la manera ritual de la cultura occidental.

Por otro lado, y según podemos ver en el artículo *Ritual Texts* de Podemann,

“A similar research interest is present in modern evolutionary cognitive studies of religion, an endeavour to identify instinct and conditions of memory that will explain the origin and the resilience of a rather superficially understood *catholic creed*, which ends to overrule any more thorough analysis of ritual texts”. (2012: 75)

Vemos que un interés de investigación similar (a J.G. Frazer) está presente en los modernos estudios cognitivos evolutivos de la religión, un intento de identificar el instinto y las condiciones de la memoria que explicarán el origen y la resiliencia de un credo y un rito

un tanto superficialmente entendido (Harrison. 1922) que acaba anulando cualquier análisis más profundo de textos rituales. Aunque “la idea de que muchos rituales pretenden recrear acontecimientos míticos o reimponer patrones míticos en el mundo es probablemente universalmente aceptada por los estudiosos” (Podemann 2012: 75), una preocupación central del movimiento general de los ritualistas se centró en la idea introducida por William Robertson Smith en su obra de 1889, *Lectures on the Religion of the Semites*¹¹⁷. Podemann explica que Smith propone, que “los mitos fueron diseñados como explicaciones secundarias o accesorias del ritual y no como generadores del mismo” (ib. 2012: 76). Por su parte, J. Harrison destacó esta importante cuestión en su obra “*Prolegómenas acerca de la religión griega*”¹¹⁸, la autora destaca el hecho de que los mismos antiguos griegos distinguieran ya las *drómenas*¹¹⁹, “*las cosas hechas*”, y las *legómenas* “*las cosas habladas*”, como los dos elementos esenciales en el ritual. Esta distinción permitió a Harrison estructurar y proponer su tesis acerca de la composición del mito y el ritual (cfr. Harrison, 1922: 569).

Partiendo de estas ideas acerca del rito y su conexión con el mito nos disponemos a analizar la relación entre los elementos constitutivos de una y otra realidad y las dinámicas que se establecen en dicha relación para intentar comprender la dinámica que se establece en la interpretación musical en su dimensión ritual considerando que de dicho entendimiento deviene un mejor comprensión del acto de interpretación musical. Así también nos ocuparemos acerca del modo en que los usos y costumbres del quehacer ritual del llamado *homo religiosus* propiciaron esta relación de dependencia cuasi ontológica entre el mito y el rito y “*entre las cosas habladas*”, “*las cosas hechas*” y “*las cosas vistas*” y de cómo podemos

¹¹⁷ Ver Smith, W.R. (1889) *Lectures on the Religion of the Semites*, New York: D. Appleton & Co.

¹¹⁸ Harrison, J. (1922) *Prolegomena to the study of Greek Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.

¹¹⁹ Ib. p. 546.

resignificar nuestra comprensión del proceso de interpretación musical a través del estudio de dichos elementos.

4.3 Introducción al Drómenas y al legómenas: lo sonoro y lo actuado.

Según hemos presentado, existen en el rito tres elementos fundamentales y constitutivos denominados *drómenas*, "*las cosas hechas*", y las *legómenas* "*las cosas habladas*"¹²⁰ y, posteriormente, y consecuentes a las dos primeras, las *horómenas* "*las cosas visionadas o vislumbradas*". Esta distinción de elementos constitutivos del ritual hecha por Harrison (1922: 559) puede equipararse, en el acto de la interpretación musical con tres elementos: 1. Con el acto mismo de producir el sonido en el ritual artístico que conlleva el interpretar música – tocar música, las cosas hechas en la interpretación, lo hecho con técnica, los modos del ritual (con todo su contexto social, material y cultural); actos todos asociados al término *drómenas*; 2. Con el sonido en sí como lo “dicho” por el intérprete, es decir a la música materialmente hablando, lo que suena, el sonido puro entendido más allá del acto ritual de la interpretación, las “palabras” del acto ritual interpretativo, lo cual asociamos con el *legómenas*¹²¹; 3. Con el acto sensible de transformación de lo experimentado por la percepción del sonido en lo vivenciado, la experiencia de la emoción que resulta de la audición, la aprehensión de realidades no materiales que la música despierta en nuestro intelecto, en nuestra psicología y en la emocionalidad, las *horómenas*.

¹²⁰ Podemann Sorensen, J. *Ritual texts, Language and action in ritual*, en “*Understanding Religious ritual*” 2012

¹²¹ VER: *Understanding Religious Ritual, Theoretical approaches and innovations*, Ed John P. Hoffman, Routledge 2012. P. 74.

Este tercer elemento que constituye al rito, el llamado *horómenas* o visión, aún cuando no está incluido en las definiciones de los autores que hemos presentado hasta el momento (Podemann Sorensen, Harrison, Austin, etc.), es un elemento que creemos forma parte fundamental del ritual y por ser el más “etéreo” y complejo de describir de los tres, según nos comenta Alberto Bernabé en su obra "*Los misterios de Eleusis*"¹²², resulta ser un elemento determinante, pues a fin de cuentas es, en muchas tradiciones, la razón de ser del rito (Bernabé, 2002: 133-137). Esta comprensión del ritual musical desde la perspectiva del ritual religioso nos puede permitir dimensionar los elementos del “ritual musical” desde una traza mítica, a la vez que simbólica y fenomenológica. Lo cierto es que los diferentes corrientes ritualistas (entre ellos los de la llamada *Escuela de Cambridge*¹²³) produjeron una amplia evidencia que sugiere que las *legómenas* rituales eran la forma original del mito (en cuanto aquello que se quiere transmitir), y que la unión de ellas al mito y a las *drómenas* dio origen al llamado ritual y posteriormente al ritual artístico (ver: Podemann 2012). A esta comunión debemos sumarle la aportación que la esfera de lo *horómenico* aporta; la visión de lo que está oculto, aquello que podemos entender bajo el prisma de los conceptos de *darshan* y *hierofanía*.

Lo cierto es que indagar y reflexionar acerca de la relación dinámica entre lo dicho y lo hecho en el ritual de la interpretación musical, nos permite sin lugar a duda, establecer prioridades y modos de dicha interpretación, puesto que de la relación de equilibrio entre estos elementos devendrá nuestro arte, y esta tarea resulta, a fin de cuentas, fundamental y necesaria. Aunque según asevera Meyer (2009: 208), *lo dicho* parece dominar a *lo hecho*, y a pesar de que evidentemente *lo hecho* es consecuente a *lo dicho*, lo cierto es que esta

¹²² Bernabé, A. (2002) "Los misterios de Eleusis" 1 (c) F. Casadesús (ed.), *Sectes, ritus i religions del món antic*. Palma de Mallorca 2002, pp.133-157

¹²³ Según la presenta Podemann representada por P. Sorensen formada por Jane Harrison, Gilbert Murray y Francis M. Cornford.

dinámica, y según nos explica Harrison, quién considera que generalmente el *drómenas* domina al *legómenas*, no discurre siempre del mismo modo, y como hemos visto hoy en día en ciertas corrientes de interpretación, en particular las de carácter historicista, el rito de *lo hecho*, condiciona reciamente a *lo dicho*, aún cuando, en la música, la dinámica pareciera ser la opuesta, en concordancia con lo propuesto por Austin¹²⁴ según veremos un poco mas adelante. Acerca del rito de la interpretación musical, nos dice Meyer; “las relaciones musicales incorporadas en una partitura o trasmitidas de forma oral no fijan con precisión rígida e inflexible cual ha de ser la realización por parte del intérprete de la partitura o de la tradición oral” (2001: 208). El autor destaca que “el texto musical consiste más bien en indicaciones, mas o menos específicas, de lo que el compositor quiso decir y de lo que ha establecido la tradición”(ib.: 209). Del mismo modo que el Brahmán hindú interpreta el libro sagrado en sus textos y ordenanzas, el intérprete musical, que no es un médium autómatas (*sic*) sino que es un ser libre que recrea mediante el rito la obra musical, realiza de modo creativo la partitura según el grado de libertad que su cultura y la tradición en la que esta inmerso le permiten (cfr. ib. 2001). Esto significa, según podemos deducir de lo propuesto por Meyer, que el intérprete dice y hace según puede y debe. Ambos intérpretes, el de *lo religioso* y el de *lo musical*, asumen el rol de creador activo que da forma y moldea el esquema abstracto suministrado por el texto (sagrado, litúrgico o musical). Cuantitativamente, nos dice el autor, “su labor varía a veces su labor se limita a dar a conocer el significado latente de un conjunto relativamente fijo de relaciones musicales” (así como rituales o morales) (ib.: 209). Otras veces, el intérprete, cuando su cultura se lo permite, añade al rito de su interpretación, modificaciones en cualquiera de los espacios propios del ritual (Podemann 2012: 77), esto es, en lo que refiere al espacio, al tiempo, a la materia y a

¹²⁴ Por mas ver: Austin, J.L., (1975), *How to do things with words*, Segunda edición, Cambridge, M.A: Harvard University Press.

las cosas dichas y las hechas (las *drómenas* y las *legómenas*) para lograr que dicho ritual sea propio, particular y nuevo.

4.4 El espacio ritual

Según explica Sabater en *Sociedad y Religión*¹²⁵ “la experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a la fundación del mundo. No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo.” (Sabater, 2007: 55). Lo destacable es que el ritual de la interpretación musical crea lo que Sabater denomina un *punto fijo*. Celebrar el ritual es accionar “la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo” (ib. 2007: 56), y dicha ruptura lo que descubre es un *punto fijo* en el mundo, el eje central de toda orientación futura (ib. 2007: 58). Este *punto fijo*, que se establece a partir del “*decir la música*” en situación ritual, esto es, interpretando bajo la necesidad de que lo *horoménico* se exprese, concuerda, de facto, con lo propio del ritual sagrado. Según describe Sabater, en ambos ritos la “*senitalidad*” del que interpreta resulta un elemento fundamental del cual devienen dos realidades transformadas (idea más desarrollada en Sabater 2007: 57-65): 1. la fijación del *punto fijo* en el espacio, de la cual nos habla el autor y de lo que deviene la creación del concepto de escenario o altar como espacio de interpretación; 2. la ruptura de la *cronicidad* en pos de un acto sujeto al *kairosidad*, esto es, un acto que crea un punto de partida en la historia, un *punto fijo en el tiempo*, pero que a la vez se sumerge, durante el tiempo que dura el rito, en una dimensión atemporal. Esta *bi-dimensión* resulta en la creación

¹²⁵ Sabater Palenzuela, Vivian M. (2007), *Sociedad y Religión*, Tomo I. Ed. Félix Varela, La Habana, Cuba.

de una esfera espacio-tiempo que se eleva y distingue de las coordenadas ordinarias, un lugar particular en el espacio, un tiempo fuera del tiempo ordinario. El acto ritual, ya sea religioso o artístico, “propicia que desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera, se dé una ruptura y una creación en la homogeneidad del espacio, el tiempo, la materia y el sentido mediante la revelación de una realidad absoluta” (Sabater 2007: 59); esta, es una dimensión que se opone a la *no-realidad* de la inmensa extensión circundante, extensión ordinaria de lo no sagrado. Por otra parte, la teoría que hemos presentado de Harrison se nos ofrece como un punto de partida interesante para comprender los orígenes y la estructura ritual. No pretendemos extendernos en la cuestión acerca de los orígenes de esta comunión entre palabra (como sonido), acto (como acción que arroja al sonido) y visión (como el sentido posterior o trascendental), ya que lo que nos importa es comprender la dicotomía *drómenas/legómenas/horómenas*, la cual nos introduce en una sinergia de difícil deconstrucción. Según nos dice Podemann (2012: 77), esta realidad compleja del rito esta constituida por proporciones, que dependiendo del caso, se entrelazan de manera desigual, y construyen el equilibrio del acto ritual interpretativo (2012: 79). Sabater, en concordancia con las ideas de Eliade, a su vez considera que “la manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo [...] en la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un punto fijo absoluto, un Centro” (ib. 2012: 57). Esta nueva dimensión que surge de la celebración mediante *lo sonado* y *lo actuado* conduce a la revelación de una nueva sensación en el intérprete celebrante, y “nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo” (ib.: 58). Por esta razón, nos dice el autor, el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el “centro del mundo, en el momento central y con la materia primera” (ib).

4.5 Acerca del equilibrio entre los elementos del ritual

Hemos dicho, que como intérpretes nos interesa particularmente la comprensión de la dinámica de equilibrios que se establece en el diálogo entre estos dos/tres elementos, pues de dicha comprensión devendrán las bases para construir los posicionamientos interpretativos. J. Harrison acuñó el concepto de *texto* (como sonido) *ritual* y según sus apreciaciones, esto derivó en considerar que esencialmente el rito se constituía según "la manera en que *las cosas habladas* (lo sonoro y significante) suplementaban y ayudaban a *la(s) cosa(s) hecha(s)* (lo actuado y simbólico) (1922: 563). Este postulado tal vez haya conducido a ideas como las que se han discutido en esta tesis en el apartado sobre hierofanía y darshan, y en estadios posteriores, en esta misma investigación en el marco de la fenomenología ritual, a las cuestiones entorno a la comprensión de las capas que constituyen el entramado semántico de la obra musical. Lo cierto es que resulta difícil comprender esta cuestión sobre la base de los textos griegos antiguos, según comenta Harrison, y además el interés de los estudios contemporáneos por los orígenes de este asunto pronto ha llevado a los estudiosos a otras direcciones, mas allá de los textos antiguos (1922: 568)

4.6 Drómenas y legómenas, deconstrucción del rito interpretativo.

Aunque probablemente nunca podremos saber cuan comúnmente se discutía y teorizaba acerca de la dicotomía *drómena/legómena* entre los antiguos, lo cierto es que dentro de los estudios fenomenológicos del cristianismo primitivo encontramos que dicho asunto se consideraba, y la relación entre las palabras y los actos en un rito era una cuestión de importancia y relevancia para la comprensión de la ceremonia ritual, expresada en la liturgia

cotidiana y en particular en liturgia sacramental. En su *Tractatus*, Agustín de Hipona, argumentó que, en el bautismo, *es la palabra la que hace la eficacia del agua* (Tract. LXXX, 3). Fue en este contexto donde él acuñó su famoso dicho, que ninguna teología cristiana sobre los sacramentos posterior a Agustín puede más ignorar;

*“Accedit verbum a elementum, et fit sacramentum,
etiā ipsum tamquam visibile verbum”*

La palabra viene al elemento, y el sacramento es hecho,
también como una palabra visible (Tract. LXXX, 3)

El texto de Agustín describe como incluso, aún cuando pueda parecer accesorio en el sentido de “*ser añadido al agua*”, el elemento sonoro (en este caso la palabra) en el ritual se da aquí con una importancia decisiva “sin el sonido o la palabra, el agua no es más que agua” (Podemann, 2012: 75). El dictamen de Agustín dinamitó las ideas de sus contemporáneos acerca del agua como un elemento extraordinario y resinificó la idea del Cristo como la Palabra (logos) encarnada en el mundo (Juan 1: 1, 14). Así toma dimensión el *Logos* y el *Verbum* como principio creativo-creador, y “como razón que desde el origen había estructurado el mundo y había luego regresado a reestructurarlo a través de la encarnación” (Harris, 1985: 302). Teniendo en cuenta todas estas alusiones, el *dictum* compacto y poderoso de Agustín se ve como progenitor de una teoría del ritual algo más sofisticada y que parece tomar la posición opuesta a las ideas de su época (Podemann, 2012: 76). Las *legómenas* de Harrison se decían "suplemento" para "ayudar" al *drómenas*, mientras que en Agustín, el bautismo era mero lavado corporal sin la parte verbal, y la eficacia o virtud del agua estaba enteramente en el sonido, en el *verbum* pronunciado.

4.7 Recapitulación

La traspolación de estas ideas al rito de la interpretación musical pura nos pueden surgir varios cuestionamientos. 1. Que aunque parece evidente que en el caso del ritual musical no puedan existir *las cosas hechas sin las cosas sonadas*, la historia nos presenta casos en los cuales el sonido es un puro agregado al rito. 2. Que en la historia del rito, ciertos elementos aparentemente *legoménicos*, como la palabra y el sonido, han asumido roles de otras categorías, asumiendo funciones distintas, y que por tanto podemos de algún modo asimilar estas funciones, que *a priori* podrían considerarse *anti natura*, como evoluciones o involuciones del elemento dentro del sistema rito sagrado y el de la interpretación musical. 3. Que la evolución y la transición de los elementos entre los diferentes espacios del rito (espacio *droménico*, *legoménico*, y *horoménico*) es una realidad que sucede sin alterar la naturaleza del rito, más sí, la del elemento. 4. Que los distintos casos pueden, de alguna manera entenderse de modo análogo con las distintas posturas y criterios de interpretación dentro de las diferentes corrientes de interpretación musical.

4.8 Ilocucionariedad musical

A partir de estas reflexiones nos surge entonces algunas preguntas sobre las cuales es interesante y necesario debatir;

1. ¿Debemos tomar posición con uno de los antagonistas o dirigir un curso medio entre dos extremos propuestos por Agustín y por Harrison junto a la escuela de Cambridge?
¿Como hemos de dirimir acerca de la proporción justa entre *drómene-legómena-horómenas* en los actos de interpretación musical?

2. ¿Que deviene de que? ¿El acto del sonido, o el sonido del acto? Es siempre la misma dinámica la que se reconstruye en el fenómeno de la música mediante el acto de la interpretación?

Por encima de todo, debemos estar preparados para las variaciones considerables en cuanto a la proporción y dinámica de la extensión relativa al acto interpretativo, y la importancia que “*las cosas hechas, las cosas habladas y las cosas visionadas*” (categorizadas por Podemann), en cuanto actos relativos a la interpretación musical y al sonido en sí mismo, imponen al hecho de interpretar música. Teóricos más recientes han encontrado un refugio seguro en la posición de que *drómenas y legómenas (lo hecho y lo hablado)* juntos forman el acto ritual específico¹²⁶ “ya que la eficacia postulada por esta relación entre aparentes opuestos, o al menos diferentes” (Tambiah 1985), parece esencial para el ritual musical, puesto que recitar un hechizo, una oración o un producir un sonido o música es quizás, a fin de cuentas, “actuar y actualizar el legómenas en rito” (Podemann, 2012: 76), pues probablemente no existe sonido sin rito, del mismo modo que no existe la posibilidad de recitar una oración o un mantra fuera de un ritual, pues la simple entonación de los mismos recrea un acto ritual, aún cuando este esté totalmente despojado de acciones ritual típicas y se encuentre fuera de contexto religioso.

¹²⁶ Para más profundidad, ver: Tambiah, S.J. (1985) *Cultura, Pensamiento y Acción Social, una perspectiva antropológica*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

4.9 Interpretación ilocucionaria del ritual

Podemann Sorensen argumentó que la eficacia es el principio formativo de cada ritual, o, para decirlo al revés-, la *implicación* o la *explicitación* postuladas, y la efusividad son un componente del ritual en general. En su texto *Ritual Texts* explica: “John Austin’s theory of illocutionary acts provides a good basis for understanding ritual, for an illocutionary act must, by definition, be efficacious, since the mere pronouncement of a phrase, in the agreed situation and circumstance, constitutes the intended act.” (2012: 76)^{127 128}

La postura de Austin¹²⁹, argumentada por P. Sorensen resume este diálogo entre aparentes complementarios depositando la carga del *drómenas* sobre el *legómenas*, reduciendo así el actuar al hecho del “sonar” o “hablar” – es decir compendiando en el acto de “sonar” del sonido el acto de actuar ritual. Más allá de la necesidad de aislar el esqueleto del rito y conocer las proporciones que constituyen el todo, es justo dar nota de la necesidad del intérprete musical de entender las líneas rojas tanto del *drómenas*, como del *legómenas*, como del *horómenas* en su interpretación, pues de dicha comprensión deviene un acto artístico maduro y consciente.

¹²⁷ Salgueiro define el *Externismo Ilocucionario (E.I.)* como “el enfoque para el estudio de la fuerza ilocucionaria del habla. El *E.I.* está inspirado en las ideas seminales de Austin acerca de los actos *realizativos* y los actos de habla. De acuerdo con el *E.I.*, en el análisis de una fuerza *ilocucionaria* típica debemos mencionar esencialmente algunos aspectos del ambiente social, natural y discursivo que no pueden ser reducidos a los estados mentales (de dicto) de los hablantes, comoquiera que individualicemos esos estados. Un problema difícil para el *E.I.* se deriva de la posibilidad de ser más o menos explícitos en relación con la fuerza de nuestras emisiones, ya que ese hecho nos invita a centrar nuestra atención en el emisor (el “*explicitador*”) y en sus estados mentales (intenciones *ilocucionarias*), y a defender por ello un enfoque mentalista en el estudio de las fuerzas. Actos ilocucionarios explícitos” - Antonio Blanco Salgueiro

¹²⁸ Traducción: “*La teoría de los actos ilocucionarios de John Austin proporciona una buena base para la comprensión del ritual, pues un acto de ilocución debe, por definición, ser eficaz, ya que el mero pronunciamiento de una frase (o sonido en cuanto música), en la situación y la coincidencia convenientes, constituye el acto pretendido.*”

¹²⁹ Expuesta en su obra: Austin, J.L., (1975), *How to do things with words*, Segunda edición, Cambridge, M.A: Harvard University Press.

Lo cierto es que, incluso los *Brahmanas* de la India Védica, que son esencialmente enseñanzas y explicaciones del *samhitas* védico, “existen como libros para que los Brahmanes puedan saber y comprender el significado mítico y cósmico del acto ritual y de los textos del rito su sistema de creencia, pues comprender es una cuestión esencial para la eficacia del rito Védico” (Podemann, 2012: 78). En la tradición espiritual hindú, el hecho de saber y de comprender es una dimensión psicológico-mental del ritual, “los sacerdotes especializados deben de estar presentes en los “grandes sacrificios”, más allá que el devoto de “turno” comprenda y sepa el rito por tradición o costumbre (Hiltebeitel, 2007: 16). Sin embargo, la idea de los actos *ilocucionarios* que hemos introducido a partir de la teoría de Austin sigue siendo extremadamente útil como una analogía para entender cómo un texto musical, en cuanto texto generador de rito artístico, a menudo parafrasea el acto que implica su realización a partir del sonido manifiesto. Cuando nos remitimos al texto musical, obviamente no podemos comprender este suceso de manera directamente análoga con un texto ritual ordinario, como por ejemplo “un himno, un salmo o un *rich* védico [...] puesto que el texto musical no describe en sí (no de manera *ilocucionaria* y literal) el ritual que implica la interpretación del mismo” (Hiltebeitel, 2007: 21-23). Aún así, y más allá de esta aparente limitación, deberíamos preguntarnos si existe en el sonido, concebido como texto del ritual musical, algún tipo de indicio del formato y de los actos propios del ritual que deviene de su interpretación escénica; es decir, si el sonido mismo actuando como el *legómena ilocucionariamente* determina cierto matices y modos del *drómena*, a decir, del acto ritual de su interpretación, y si la dinámica de ambos, y sus proporcionalidad determinan el *horómenas* que de ellos deviene o devendría. Podemann, parafraseando a Austin, se cuestiona y nos recuerda que “de hecho algunos rituales religiosos obviamente son y actúan como actos ilocucionarios mientras que un número muy substancial apenas finge serlo” (2012: 81). En esta línea cabe preguntarnos si de una determinada obra musical, como por

ejemplo de un movimiento de la partitura para Violín de J.S. Bach, deviene una determinada forma de interpretación, no en cuanto al modo del sonido y su interpretación (como un criterio interpretativo en particular, como por ejemplo historicista), más sino, acerca del matiz y modelo del ritual interpretativo que este inspira o podría inspirar, esto es, todo aquello que no es el sonido ni sus características y los criterios interpretativos utilizados por el intérprete pero que forma parte de la interpretación y que construye el rito interpretativo, es decir el Misterio manifestado en la esfera de lo *horoménico*.

Lo cierto es que gran número de rituales construyen de muchas maneras, lo que los autores de esta corriente han llamado el *ritual retórico* (2012: 78). Esta posición es, según cree Sorensen, más cercana a Agustín (*verbum visibile*) que a Harrison (la *drómena* dominante), aunque no da prioridad universal a la *legómena*, permite su dominio, abriéndose a la existencia de variaciones en la relación entre las cosas “*actuadas*” y las cosas “*sonadas*”. La idea de Agustín de que un sacramento o rito debe ser entendido como *verbo visibile* (1975), también interesa como una formulación temprana, puesto que la unidad de pensamiento que se teje entre el habla y el acto se asemeja mucho a la perspectiva de reintegración del pensamiento-acción explorada por Catherine Bell en sus dos importantes libros acerca del ritual y sus dimensiones teoría que ella misma expuso en el marco de la llamada “*hipótesis de la práctica ritual*” (Bell, 1992: 168ss). La autora presenta la dimensión de la llamada *ritualización* del texto, esto es, la unión ritual del *drómena* y el *legómena* en una única e inseparable realidad ritual bidimensional, esta realidad indivisible y equilibrada es también propuesta de manera similar por P. Sorensen como teoría de la *retórica ritual*. Según expone esta teoría (construida sobre términos como “interpretación” y “explicación” y “retórica”), la idea de que los actos rituales son de alguna manera difíciles de entender y tienen que ser explicados o interpretados al oyente o creyente, es esencial. Es cierto que las *legómenas* rituales son a menudo (2012: 77) tanto para los eruditos como para los

participantes, de importancia crucial para cualquier comprensión de un ritual, y el pensamiento ritualista contemporáneo, que ha dejado atrás las teorías propuestas por J. Frazer en *The Golden Bough* y su *Magia Simpatetica*, entiende que la comprensión del rito es parte esencial para una completa inmersión en la experiencia de lo numinoso.

Como resumen de los modelos presentados hasta el momento, en su obra *Ägyptische Hymnen und Gebete, Freiburg*¹³⁰, Assmann distingue dos tipos de “verbalidad sonora” (1999) en el texto ritual, el cual nosotros comprendemos análogamente con el texto musical:

1. el texto o sonido diseñado para acompañar una acción ritual no-verbal; 2. el sonido, el texto (o texto musical) que determina y establece el sentido, el acto y el estatus del ritual.

El caso primero puede corresponderse a la discusión que ya hemos presentado y que se da por la dinámica dialogal entre el *legómena* y el *drómena*, siendo este último el generador o inspirador del primero, en concordancia con las ideas que hemos compartido de Harrison (cfr. 2003). En el segundo caso, y en oposición al primero, el *legómena* inspira y determina al *drómena* en todas sus dimensiones, en concordancia con Agustín, Austin y la teoría de *retórica ritual* propuesta por P. Sorensen. Ciertamente debemos intentar concebir y entender cada caso como particular, aún cuando podamos, desde lo presentado por los diferentes autores, posicionarnos de uno u otro lado del debate. Para iluminar la cuestión hemos escogido distintos casos, un antiguo rito hindú, la evolución de la campana y su sonido como elementos rituales y el uso del cuenco tibetano en la tradición budista. Sobre estos casos trabajaremos para comprender las dinámicas y sinergias de la teoría ritual sobre el *drómenas*, *legómenas* y *horómenas*.

¹³⁰ Assmann, J. (1999) *Ägyptische Hymnen und Gebete, Freiburg*: Univ. Verl.



5. RITUALISMO Y ANTIRITUALISMO EN INDIA

5.1 El Buddha contra el ritual hinduista: el antiritualismo y sus alcances en materia de interpretación musical.

Reflexionaremos ahora sobre las bases de los posicionamientos ritualista y anti-ritualista y los alcances de estas posturas en materia de interpretación musical. Hemos expuesto algunas ideas de cómo como los tipos y concepciones del ritual budista e hinduista determinarían un posicionamiento interpretativo que intente seguir sus lineamientos y el como ellos se desarrollarían principalmente desde un espacio de preponderancia de los elementos *legoménicos* y *droménicos* por sobre lo *horoménico*, es decir la respuesta no esta en lo que el rito trae sino en la misma acción ritual, el ritual da la espalda a lo *horoménico* pues se construye a partir de las claves de la magia simpatética– *un interpretación “ritualista” estaría inmersa en la clave de lectura simpatética propia del rito.* Hemos discursado también sobre los alcances del *samadhi* en cuanto fuente para un posicionamiento de interpretación musical. Lo cierto es que al transpolar estas ideas rituales hinduistas a la interpretación

musical nos encontramos con el hecho de que arrojan un posicionamiento interpretativo basado en los conceptos de *contagio* y *simpatía*, presentados por Frazer¹³¹ en su teoría sobre magia simpática la cual presentaremos en breve. Esto dos conceptos por los cuales la aprehensión del sentido y la correcta interpretación son posibles rigen el proceso epistemológico del ritual acotándolo a tres dimensiones: la de lo histórico, la de lo perteneciente a la tradición (dentro de la cual se sustentan las estructuras de poder) y lo material (en su dimensión tangible, sonora, olfativa, gustativa, etc.) apartándose del desvelamiento de lo *horoménico* que el rito pudiera ofrecer de la dimensión oculta de la obra o e Misterio sagrado. Estas dimensiones “mágicas” son de algún modo equiparables a muchas de las propuestas de criterios interpretativos planteadas por infinidad de autores y musicólogos de occidente, entre las cuales figuran las corrientes de interpretación historicista, entre otras. En ellas, por la imitación de lo histórico se espera alcanzar una correcta interpretación: en ella se cree que la emulación de lo histórico *mágicamente* manifiesta el sentido. El ritualismo hindú, en cuanto acto de interpretación y regeneración de la existencia puede describirse en términos de la denominada, de forma un tanto imprecisa, *magia simpática*. La magia simpática, según advierte Arnau se centra en acceder “al orden y control del microcosmos para afectar el orden y control del macrocosmos, o, en el caso del hinduismo (el autor lo describe en relación al Tantra), la manipulación del microcosmos ritual actúa sobre el microcosmos psicofísico del practicante” (Arnau Navarro, 2006: 96). Entendemos que podemos comprender anti-ritualismo budista a la luz del ritualismo hinduista, Arnau propone que “la función principal del ritual no es restablecer la comunicación con la deidad, sino el dominio de las fuerzas espirituales y la identificación con las energías que liberan” (destacando la horizontalidad por sobre la verticalidad) –a los que agrega, “más aún, ese control y esa identificación pueden leerse como la identificación de la

¹³¹ En: Frazer, James, G (1936) *The Golden Bough*, Vol 1-12, London, Macmillan.

vacuidad” (ib. 2006: 97), o la plenitud. Y por tanto entendemos que el dominio de las fuerzas espirituales resulta análogo a la comprensión del sentido de aquello que busca ser entendido, y, en el caso de la interpretación musical en referencia a la obra en cuestión: “el dominio de las fuerzas espirituales y de conocimiento es el equivalente imaginario del control sobre el apego y la ilusión, esencialmente humana, a la representación conceptual” (Ib. 2006). Este proceso epistémico-interpretativo se da en el Buddhismo y en el hinduismo de maneras distintas, en el primero por la derrota de la inercia ritual que da como resultado el *nopensamiento* y la supresión de las palabras que conducen al anhelado silencio budista¹³², en el segundo por la materialización mágica del sentido a partir de la sinergia de los actos simpático-rituales de los cuales deviene una cierta satisfacción de sentido e interpretación cercanos a lo divino, todo ello por la recreación *contagioso-simpatética* de las dimensiones de espacio, tiempo y materia.

La interpretación *mágica*, la cual hemos visto preciso entender en ciertos aspectos análogamente con la llamada HIP¹³³ o interpretación historicista, resulta, dentro de este enfoque de semejanzas como un proceso ritualista de los actos dentro del cual la interpretación es conducida por las formas artísticas de conocimiento del criterio estético del periodo en el cual la obra musical fue concebida.¹³⁴ Las similitudes ritualistas entre la corriente historicista HIP, el ritual hindú resultan destacables; la aprehensión del sentido mediante la recreación lo más perfecta posible del pasado; ello mediante la actualización de un rito que incorpora espacio, tiempo y materia de manera simpatética.

¹³² Ver: Arnau Navarro, Juan (2006) Antropología del budismo. Ed. Kairos, p. 96-97.

¹³³ *Historically informed performance* – HIP.

¹³⁴ Cabe recordar, según señala que esto sucede siempre y cuando este conocimiento esté en conflicto con los criterios estéticos actuales, normalmente se sigue la opción de volver a entrenar al oyente / espectador, en lugar de adaptar el trabajo.

Nuestra intención no es debatir sobre esta relación entre lo simpatética y lo historicista, sino iluminar el ritual hindú para la construcción de un posicionamiento de interpretación musical a partir de su esqueleto epistemológico. Los tratados históricos, así como *la evidencia musicológica histórica adicional se han utilizado para ganar espacios y razones en la práctica de la interpretación musical historicista* (los aspectos estilísticos y técnicos del *tocar* música) de una era histórica como bien describe Kirkpatrick, quien además sostiene en *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* que: “con demasiada frecuencia, la autenticidad histórica puede utilizarse como un medio para escapar de cualquier observación potencialmente inquietante de los valores estéticos y de la asunción de cualquier responsabilidad artística genuina. La abdicación de valores estéticos y responsabilidades artísticas puede conferir cierta ilusión de simplicidad a lo que la El paso de la historia nos ha presentado, blanqueado como los huesos en las arenas del tiempo” (ver: Kirkpatrick, 1984) Análogamente el ritualismo hindú se yergue distanciándose de la experiencia inmanente para construir un esqueleto algo estático que funciona siempre asegurando la obtención del sentido buscado a través del ritual ya conocido. Hay algunos críticos que se oponen a la metodología del movimiento HIP, Scruton entre ellos¹³⁵, sosteniendo que la selección de prácticas y estéticas historicistas son un *mero producto del siglo XX* y que, en última instancia, “es imposible saber cómo sonaban las actuaciones anteriores” (Hill), y de ello deviene una incapacidad de ser vías certeras de interpretación.

El *simpatetismo ritual* y el historicismo interpretativo musical se tocan en sus dos expresiones fundamentales; la *imitación*¹³⁶ y el *contagio*¹³⁷ como fuentes de desvelamiento en la religión y en el arte, al respecto Hill, en concordancia con Scruton advierte:

¹³⁵ Scruton, Roger. La estética de la música. Segunda Serie, Vol. 56, No. 2 (Dec., 1999), págs. 363-366. Music Library Association.

¹³⁶ Explicado en la teoría de Frazer sobre la Magia simpatética.

¹³⁷ Explicado en la teoría de Frazer sobre la Magia contagiosa.

"Todos los artículos de la música antigua señalan de diversas maneras el fallo (quizás fatal) en la posición de "autenticidad", es decir, que el intento de entender el pasado en términos del pasado es paradójicamente un fenómeno absolutamente contemporáneo" (Hill, 1986: 2), ignorando que la *horomenidad* puede, también, según exponen otras corrientes rituales e interpretativas, proceder del diálogo de lo inmanente con lo trascendente por pura virtud del presente, y no solamente de la actualización de lo histórico, aún cuando el acto, rito en cuestión sea un interpretación de una realidad u obra de un tiempo anterior al celebrado. Por su parte Turaskin describe que los artistas '*históricos*' que tienen como objetivo '*llegar a la verdad*' mediante el uso de instrumentos de época y la reactivación de las técnicas de interpretación perdidas, cuando en realidad el acto de escoger, "elegir e interpretar desde las fuentes de la historia es propio de una manera que dice más sobre los valores de finales del siglo XX que sobre los de cualquier época anterior que buscan recrear" (1995: 164). En su libro *El Museo Imaginario de Obras Musicales: Un Ensayo en la Filosofía de la Música*, Lydia Goehr discute los objetivos y falacias de los defensores y críticos del movimiento, la autora resume sucintamente los argumentos de los críticos (por ejemplo, anacrónicos, imputando selectivamente las ideas actuales sobre el desempeño de la música antigua), "pero luego concluye que lo que el movimiento HIP tiene que ofrecer es una manera diferente de mirar y escuchar música: "Los ojos se abren a la posibilidad de producir música bajo nuevas formas, bajo la regulación de nuevos ideales, manteniendo los ojos abiertos a la naturaleza inherentemente crítica y revisable de nuestros conceptos regulativos y [...], lo que es más importante, nos ayuda a superar ese deseo arraigado de sostener la más peligrosa de las creencias, que en cualquier momento de la historia alcanzamos la prácticas correctas" (Goehr, 2008: 279). El filósofo británico Roger Scruton escribió en su libro *The Aesthetics of Music* que "el efecto [*del HIP*] ha sido frecuentemente captar el pasado en un bando de falsas erudiciones, elevar la musicología sobre la música y confinar a Bach y a sus contemporáneos

a una capsula del tiempo acústica”, advirtiendo además que “la sensación de cansancio que tantos actuaciones 'auténticas' inducen puede ser comparado con el ambiente de un museo moderno [Las obras de los primeros compositores] están dispuestos detrás del vidrio de autenticidad, mirando con tristeza desde el otro lado de una pantalla intransitables " (Scruton, 1999: 365).

Una suerte de actitud museológica alimenta la idea de que interpretar la obra del pasado es recrear aquel tiempo y que de ello deviene la aprehensión del sentido, pero la diferencia que la propuesta de lectura ritual interpretativa hinduista nos ofrece abre la puerta a lo trascendente desde lo puramente ritual sin negar por ello la expresión de lo *horoménico*. Sería necio negar que la dimensión ritual se queda únicamente en lo historicista, hay en el ritualismo hinduista un eterno presente que trae el pasado y recrea el espacio; ata el sentido a un tiempo y un espacio fijo; funda el mundo y le da sentido. Sabater explica que la experiencia religiosa de la *nohomogeneidad* del espacio, el tiempo y la materia “constituye una experiencia primordial, equiparable a la fundación del mundo; no se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo”. Entendemos que el rito es la ruptura operada de estas tres dimensiones [...]” y es dicha ruptura lo que descubre el punto fijo, “el eje central de toda orientación futura (Sabater, 2007: 58).

Por otra parte el anti-ritualismo budista también nos determina en la manera en que como intérpretes podemos comprender las dimensiones implicadas en la interpretación de obra musical: un modelo anti-ritualista descrea de facto de la percepción sensible y material, desdeña la fuerza de los factores espacio y tiempo enfrentándose a la tradición y la costumbre (cfr. ib. 2007). El anti-ritualismo se configura principalmente desde la experiencia personal del presente y la *vía de definición negativa* del sentido y el Misterio.

A la luz de un suttra intentaremos apuntar algunos interrogantes, la crítica a los modos rituales hinduistas dicha por el Buddha en el Sutra *Samaññaphala Sutta* dice así:

“Mientras que algunos sacerdotes y contemplativos ... se mantienen por medios de vida erróneos, por artes tan bajas como: regalos prometedores a los devas a cambio de favores; Cumpliendo tales promesas; Demonología; Enseñanza de hechizos de protección de la casa; Inducir virilidad e impotencia; Consagrar sitios para la construcción; Dando enjuagues bucales ceremoniales y baños ceremoniales; Ofreciendo fuegos de sacrificio; Administración de eméticos, purgas, purgas desde arriba, purgas desde abajo, purgas de cabeza; Administrar aceite de oído, gotas para los ojos, tratamientos a través de la nariz, ungüentos y contra-ungüentos; Practicando cirugía ocular (o: cirugía extractiva), cirugía general, pediatría; Administrar medicinas de raíz que unen hierbas medicinales - se abstiene de medios de subsistencia erróneos, de artes humildes tales como estos” (Walsh, 1995, trad.).

5.2 Acerca del anti-ritualismo y la magia simpática.

En su posicionamiento anti-ritualista el Buddha criticó la interpretación en clave simpática, y en ello todos los actos rituales que conllevaran procesos de tipo simpático, a decir – *los actos que mediante la recreación de lo histórico y por reactualización del pasado en las dimensiones del espacio, el tiempo y el materia (tangible, sonora, etc.) buscaban conocer e interpretar el presente, un obra de arte o lo sagrado.* La teoría de la magia simpática fue desarrollada por primera vez por Sir James George Frazer en *The Golden Bough* (1889); aunque Richard Andree anticipó a Frazer al escribir en su *'Sympathie-Zauber'* en su

Ethnographische Parallelen und Vergleiche de 1878¹³⁸ algunos conceptos sobre dichos procesos. En su *The Golden Bough*, Frazer subcategorizó la magia simpática (o *simpática*) en las dos variedades que ya hemos introducido por un lado la que se basa en la semejanza y por otro la que se basa en el contacto o «contagio». Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se basa la magia en el pensamiento de Frazer¹³⁹, encontramos que su dos vertientes o acepciones pueden entenderse en términos rituales: 1. Que en el ritual el *igual* produce como resultado una realidad *similar*, o *que un efecto se asemeja a su causa*; y, 2. Que en el ritual las cosas que han estado en contacto una con otra continúan actuando unas a otras a una distancia después de que el contacto físico ha sido cortado.

El principio primero se puede llamar, como bien explica Podemann Sorensen, *Ley de Similitud*, el segundo como la *Ley de Contacto o Contagio* y fueron categorizadas por Frazer como magia contagiosa y magia simpática. (Podemann 2012). Desde el primero de estos principios, a saber, la ley de la semejanza, el mago/devoto/intérprete infiere que puede producir cualquier efecto que desee simplemente imitándolo; “desde el segundo deduce que todo lo que hace a un objeto material afectará igualmente a la persona con quien el objeto estuvo alguna vez en contacto, ya sea que formaba parte de su cuerpo o no” (ib.: 183). Según explica Brandon, “el empleo de ritos y acciones externos para provocar efectos espirituales internos es uno de los rasgos más destacados del hinduismo” (1975: 1062), que, en este sentido, *participa de la magia simpática* según la teoría de Frazer; el autor explica por ejemplo que el comer carne de una víctima sacrificada a un dios tiene cierto carácter sacramental (*prasada*); o la celebración de banquetes comunitarios tenía, por ejemplo, por intención *romper las barreras que separaban las castas*. En la teoría hinduista del culto destacan las ideas de “presencia real” de un dios en su imagen minuciosamente consagrada y

¹³⁸ Explicado por Podemann en: 2012: 175

¹³⁹ En *The Golden Bough*.

la identificación del adorador con la divinidad, dice Brandon, es decir, un conocimiento por semejanza nos abra a lo conocible y redimensiona la interpretación sustentada en el ritual; “la identificación ritual es primordial y hacedora en el hinduismo” (1975: 1064), y como ya hemos planteado también en cierto modo en distintas corriente de interpretación musical de occidente.

5.3 El árbol ritual hindú

Este “árbol” ritual de múltiples ramas se puede entender a la luz de cuatro tipos de rito: *El Samskāra* (ciclo de la vida y los ritos de paso); *el Bhakti* (el culto y la devoción, el puja) y los *Utsava* (los grandes festivales religiosos) y la peregrinación (Muesse, 2011: 216). El autor Gautama Dharmasutras compuso alrededor de la mitad del primer milenio BCE listas 48 *sanskaras* (ib.: 219). Los ritos tradicionales más importantes del paso en el hinduismo incluyen *Garbhadhana* (embarazo), *Pumsavana* (rito antes de que el feto comience a moverse y patear en el vientre), *Simantonnayana* (separación del pelo de la mujer embarazada, baby shower), *Jatakarman* (rito celebrando el recién nacido), *Namakarana* (el nombre del niño), *Nishkramana* (la primera salida del bebé de casa en el mundo), *Annaprashana* (la primera alimentación del bebé de alimentos sólidos), *Chudakarana* (primer corte de pelo del bebé, tonsura), *Karnavedha* (perforación del oído), *Vidyarambha* 247 *Keshanta* y *Ritusuddhi* (primer afeitado para los niños, menarcho para las niñas), *Samavartana* (ceremonia de graduación), *Vivaha* (boda), *Vratas* (ayuno, espiritualidad)

Estudios) y *Antyeshti* (cremación para un adulto, entierro para un niño) (Ver: Siqueira, 1935: 598-604).¹⁴⁰

5.4 Bhakti y henoteísmo musical.

Fowler explica que el término *Bhakti* se refiere a la devoción, la participación y el amor de un dios personal o un dios representacional por un devoto hindú. Como ya hemos explicado el *Bhakti marga* es considerado en el hinduismo como uno de los muchos caminos posibles para *moksha*¹⁴¹ y constituye la dimensión ritual central del devoto hindú.¹⁴² Como ya hemos explicado siguiendo los lineamientos explicados en *Re Understanding Religious Ritual, Theoretical approaches and innovations*, todo acto ritual constituye un acto de interpretación del mundo en el que el devoto se posiciona, hace, dice, percibe, comprende y resignifica, para conseguir a posteriori una, varias o ninguna respuesta a su necesidad (Hoffman 2012). Un hindú puede adorar a deidades múltiples, todas como manifestaciones *henoteísticas* de la misma realidad última, espíritu cósmico y concepto espiritual absoluto llamado Brahman. Friedrich Schelling acuñó el término *henoteísmo* para describir la adoración de un solo dios sin negar la existencia o posible existencia de otras deidades¹⁴³, por su parte Max Müller

¹⁴⁰ También en Kane, P.V., (1946). *Historia de Dharmasastras*, Vol. II, Bhandarkar Oriental Research Institute, p. 417.

¹⁴¹ Los otros caminos, a la izquierda de la elección de un hindú, son *Jnana marga (camino del conocimiento)*, *Karma marga (camino de las obras)*, *Rāja marga (camino de la contemplación y la meditación)*. En KN Tiwari (2009), *Comparative Religion*, Motilal Banarsidass, p. 31

¹⁴² *Bhakti* se practica de varias maneras, desde recitar mantras, *japas* (encantaciones), a oraciones privadas individuales dentro de la casa o en un templo o cerca de una orilla del río, a veces en presencia de un ídolo o imagen de una deidad y se practica a veces como comunidad, tal como un Puja, un Aarti, un Kirtan musical o un Bhajan que canta, donde los versos y los himnos devocionales se leen o los poemas son cantados por un grupo de devotos. En: Fowler 1997, pp. 41-50.

¹⁴³ Müller, Max. (1878) *Lectures on the Origin and Growth of Religion: As Illustrated by the Religions of India*. London:Longmans, Green and Co.

(1823-1900), filólogo alemán y orientalista, llevó el término a un uso más amplio en su erudición sobre las religiones indias al advertir que el “henoteísmo hinduista refiere a una teología pluralista en la cual las deidades diferentes existen como parte de una unidad equivalente de esencia divina” (Taliaferro: 2012: 79). Müller señaló además que los himnos del Rigveda, la escritura más antigua del hinduismo, mencionan muchas deidades, “pero las elogia sucesivamente como "un supremo Dios supremo", alternativamente como "una Diosa suprema” (Sugirtharajah , 2004: 44), afirmando así que la esencia de las deidades eran unitarias (*ekam*), y las deidades no eran más que manifestaciones pluralistas del mismo concepto de lo divino, sentidos transitorios de un sentido último¹⁴⁴. Esta dimensión ritual del hinduismo, manifestada en el *Bhakti* nos abre a la idea de lo que hemos denominada *Henosentido* o *henosemántica*; la posibilidad del multi sentido en la obra, o del sentido elegido por sobre los demás¹⁴⁵. Hemos descrito ya que el hinduismo llama al concepto absoluto metafísico como *Brahman*, incorporando en él la realidad trascendente e inmanente, es decir todos los sentidos y dimensión de existencia posibles. Diferentes escuelas de pensamiento interpretan a Brahman como personal, impersonal o transpersonal, y en *Filosofías éticas de la India*, Ishwar Chandra Sharma lo describe como "*Realidad Absoluta, más allá de todas las dualidades de existencia y no existencia, luz y oscuridad, y de tiempo, espacio y causa*" (Ishwar, 1970: 75). El ritual del *Bhakti* es, como todo ritual un acto de búsqueda de sentido, un interpretación del Misterio materializada en espacio, tiempo y materia determinadas, pero con la particular característica que su *henoteicidad* nos abre a nosotros al concepto de *henosemántica*, concebir que el posicionamiento de interpretación musical desde la clave del ritual hindú nos permite aceptar la idea de que exista más de un sentido en la obra musical. Siguiendo los lineamientos del henoteísmo hindú propuesto por Müller, es importante recordar que lo que le diferencia de un politeísmo (polisemántica)

¹⁴⁴ Ver: Wynne 2007, p. 76.

¹⁴⁵ Concepto que hemos acuñado a la luz de la teoría de Müller sobre el henoteísmo hindú.

es que a pesar de la existencia de lo múltiple, el acceso a lo horoménico sucede por lo singular: muchas puertas existen pero el devoto solo entra por una; muchos sentidos pueden interpretarse pero el intérprete solo accede a la obra en profundidad a través de uno; y esta es la base del henoteísmo o henosemanticidad. Hemos descrito como dentro de la tradición hindú el rito y la devoción se constituyen como uno entre varios caminos al pleno conocimiento; entre ellos el *Bhakti marga*, dice Pechelis, es más que *devocionalismo* ritual, “incluye prácticas y actividades espirituales dirigidas a refinar el estado de la mente, conocer a Dios, participar en dios e interiorizar a dios” (2011: 108). Aunque las prácticas *bhakti* son un aspecto popular y fácilmente observable del hinduismo, no todos los hindúes practican Bhakti, o creen en dios con atributos (saguna Brahman). Las prácticas hindúes concurrentes incluyen una creencia en dios sin atributos, y dios dentro de sí mismo.



6. OTRAS CUESTIONES PERIFÉRICAS ACERCA DEL RITUAL

6.1 Prácticas rituales: introducción a los parámetros que rigen direccionalidad, autoridad y tradición.

Las múltiples dimensiones del ritual nos lleva a analizar su estructura y su espacios desde distintas perspectivas, y el modelo de analogía que intentamos construir por el cual ritual e interpretación pueden leerse bajo una misma acepción nos lleva aún más de lo analizado. Más allá de la estructura, las costumbres, *lo dicho lo dicho y lo hecho*, la magia, existen tres dimensión determinantes: la direccionalidad, autoridad y tradición. Estas tres constituyen una dimensión muy importante dentro de la ritualidad hindu-budista pues determinan algo más que el que y el como, nos hablan del *desde y hacia donde, del quién y el porque* de los usos rituales y epistemológicos.

Hasta el momento hemos delineado algunas de las características del aparato ritual e interpretativo del Buddhismo y del hinduismo, y hemos podido distinguir además donde habita para uno y para otro lo *horoménico*. A la vez hemos podido definir, a partir de los usos y costumbres rituales y de la manera de creer en el ritual de una y otra tradición, que de ello deviene distintos posicionamientos de interpretación que se definen, como veremos más adelante a partir de la propuesta de los estudiosos, también según la direccionalidad de la intención interpretativa.

6.2 Direccionalidad

La comprensión de la direccionalidad resulta fundamental ya que ella nos especifica donde se ha de centrar la atención del devoto o intérprete. La direccionalidad ritual describe un esquema de percepción e interpretación dentro del ritual pues determina el “campo de visión” del intérprete o devoto con respecto a la obra. Inicialmente, por lo propuesto por Ferrater deberíamos considerar que las siguientes direccionalidades primarias son: *horizontalidad*, *verticalidad*, *helicodaleidad*¹⁴⁶, a las que hemos considerado sumar en un inicio las de tipo *lateral*, *frontal* y *posterior*. Asimismo hemos considerado incorporar otras direccionalidades las cuales, aunque no son usualmente utilizadas en el ámbito de la fenomenología de la religión pueden ofrecernos nuevas ideas acerca de el tipo de percepción dentro del acto ritual o interpretativo. Estas “direccionalidades” son curvas geométricas determinadas como diagramas polares que resultan de distintas ecuaciones matemáticas y que dibujan diferentes esquemas de percepción que reflejan la radiación en que un determinado sistema o individuo capta (o emite) energía al espacio. Las direccionalidades secundarias que consideraremos son: *omnidireccionalidad*, *bidireccionales*, *direccionalidad cardioide*, *supercardioide* o *hipercardioide*. Los distintos diagrama polares nos permiten igualmente entender el alcance de nuestra visión como intérpretes, es decir, si realmente somos capaces de interactuar con el entorno ritual de manera libre o si estamos condicionados a una omnidireccional, bidimensional, o direccionalidad cardioide entre otras. La teoría de la direccionalidad ha sido desarrollada principalmente por los campos de la acústica y la tecnología desarrollada para la grabación, y sus aplicaciones son muchas, como por ejemplo para desarrollar multitud de micrófonos¹⁴⁷ diferentes con distinto patrón polar. Hemos explicado que el patrón polar

¹⁴⁶ *El movimiento helicoidal de un objeto es una línea que es simultáneamente se mueve por rotación y de traslación del mismo en torno a un eje dado con un movimiento de traslación a lo largo de ese mismo eje; en estas condiciones, el eje citado recibe el nombre de eje instantáneo de rotación y deslizamiento de la partícula.* En Hunt, K. H., *Kinematic Geometry of Mechanism*, Oxford University Press, 1990

¹⁴⁷ *Institute BV Amsterdam, SAE. "Microphones". Practical Creative Media Education. Retrieved 2014-03-07.*

indica lo sensible que una fuente perceptiva es para los sonidos o elementos que llegan de diferentes ángulos alrededor de su eje central. Los patrones polares representan también las diferentes respuestas de un oyente frente si se genera un nivel de presión sonora (SPL) dado a partir de ese punto.

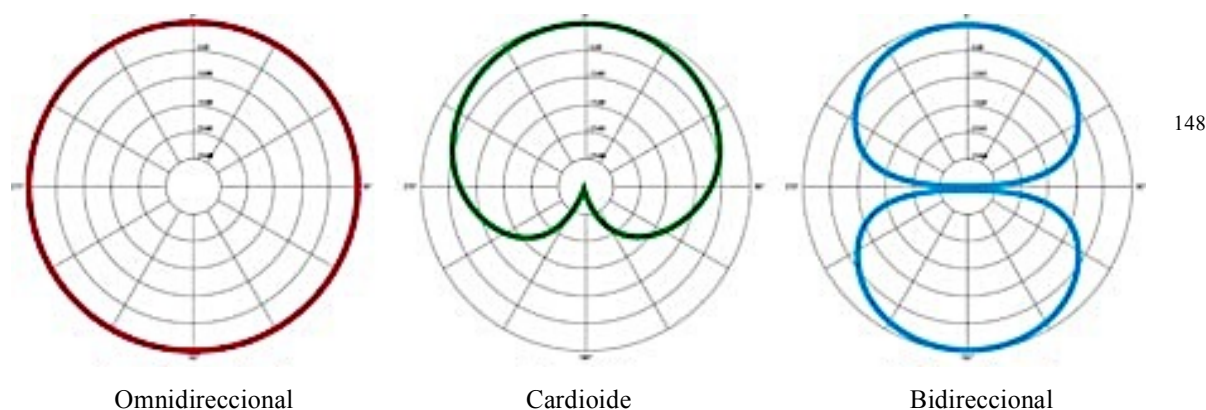


Fig. 1

La forma en que el intérprete o devoto está orientado en relación con los diagramas depende de su configuración personal, la tradición y otros parámetros que le condicionan, esta orientación esta “ordenada” según los tres primeros parámetros que hemos presentado (sumando dos más): horizontal, vertical, frontal, posterior, lateral. Estas direccionalidades primarias se combinan con las direccionalidades secundarias (que hemos denominado patrones polares), ofreciendo combinaciones del *desde donde escucha* y el *como escucha*: por ejemplo verticalmente y con un patrón polar cardioide. El esquema de nuestra percepción ritual, y los de las tradiciones que analizamos en esta tesis podrían darnos una idea todo aquello que queda o puede quedar fuera del campo de percepción del intérprete o devoto, y de todo aquello ante lo que permanecemos “sordos” y que a fin de cuentas no forma parte de nuestra comprensión y decodificación de lo percibido en sentido. Más adelante explicaremos las distintas direccionalidades y sus impactos en la aprehensión dentro de la fenomenología de la religión, ahora nos alcanza con recordar que estos *sentidos de direccionalidad* se

¹⁴⁸ Imagen obtenida en : <http://krautcursosdesonido.tumblr.com/post/110343610603/hablemos-de>

construyen a partir del diálogo (o silencio) del intérprete con lo sagrado a través del rito y la interpretación, ya sea dentro o fuera de la tradición y la autoridad. Estos sentidos direccionales constituyen una característica que en diálogo con el uso de las demás dimensiones (espacio, tiempo, materia) ordenan la experiencia ritual.¹⁴⁹

6.3 La autoridad y la tradición.

Como podemos ver como el *Samaññaphala Sutta*, el Buddha condena tajantemente muchas prácticas rituales de tipo *simpatéticas* presentes en la tradición hinduista de la época. La revolución epistemológica budista parece centrarse inicialmente en la incineración de corpus ritual hinduista, para luego volcarse en la construcción de un corpus centrado en los tres pilares del sistema budista, y según explica Rupert Gethin, *la mayoría de las tradiciones budistas reconocen que el camino hacia la iluminación implica tres tipos de entrenamiento: la Virtud (sīla); Meditación (samadhi); Y, la Sabiduría (paññā)*¹⁵⁰. De esta manera el Buddha se deshace de un plumazo de la autoridad hinduista, que es ante todo de tipo político y ritual estableciendo una nueva meta definitiva en el Budhismo: el Nirvana, definido por Gautama de la siguiente manera:

Hay, monjes, una condición donde no hay tierra, ni agua, ni aire, ni luz, ni espacio, ni límites, ni tiempo sin límites, ni ningún tipo de ser, ni ideas, ni falta de ideas, ni este mundo, ni aquel mundo, ni sol ni luna. A eso, monjes, yo lo denomino ni ir ni venir, ni un levantarse

¹⁴⁹ Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía, voz «religión». Buenos Aires: Sudamericana (5.^a edición), 1964.

¹⁵⁰ Gethin, Rupert (1998). *The Foundations of Buddhism*. Oxford: Oxford University Press.

ni un fenecer, ni muerte, ni nacimiento ni efecto, ni cambio, ni detenimiento: ese es el fin del sufrimiento.» (*Udana, VIII, 1*)

En el hinduismo se cree que las tradiciones y verdades religiosas están contenidas en sus textos sagrados, a los que acceden y enseñan sabios, gurús, brahmanes, santos o avatares.¹⁵¹ Pero también, como bien explica Frazier, *existe una fuerte tradición de cuestionar la autoridad y el debate interno y el desafío de los textos religiosos en el hinduismo es cosa corriente*¹⁵², la autora advierte que *los hindúes creen que esto profundiza la comprensión de las verdades eternas y desarrolla aún más la tradición*; en cuanto a la autoridad como ente, esta *"fue mediada a través de una cultura intelectual que tendía a desarrollar ideas en colaboración y de acuerdo con la lógica compartida de la razón natural"* (Frazier 2011). Además encontramos innumerables cuestionamientos a la autoridad en textos clásicos y sagrados; *el Katha Upanishad y el Bhagavad Gita presentan narraciones donde el estudiante critica las respuestas inferiores del maestro* (Ib.). Por otro lado el gurú juega un papel central en el hinduismo, a menudo actuando como el intermediario entre el alma y el Supremo y muchas escuelas afirman que la realización de Dios sin mentor espiritual es imposible, porque uno será inevitablemente atraído por *maia* (ilusión), por ello el gurú es requerido para entender apropiadamente las escrituras. Por otro lado, Gethin advierte que *el Buddha enseñó que la religión debe estar desprovista de autoridad y jerarquía*¹⁵³ y que además alentó a sus seguidores a liberarse de la tradición hindú, ya que su sistema de

¹⁵¹ La escritura hindú a veces se llama shastra. Puesto que la sabiduría védica fue transmitida por primera vez por vía oral también se llama shabdabrahman, sonido espiritual. Según la tradición, fue escrita solamente cuando la memoria humana comenzó a deteriorarse en el principio de Kali-yuga (hace unos 5.000 años).

¹⁵² Frazier, Jessica (2011). *El compañero de Continuum a los estudios hindúes*. Londres: Continuum. Pp. 14 - 15, 321 - 325.

¹⁵³ Gethin, 1998.

castas institucionalizado engendró la desigualdad¹⁵⁴. También quiso sacarles la exclusividad espiritual a los brahmanes, la casta más alta de la sociedad hindú de la India, *alentando a todas las personas a buscar el logro espiritual*¹⁵⁵, señala que él enseñó que una persona no necesitaba ser un brahmán, o cualquier otra clase de élite social, para obtener la liberación si estaba dispuesto a trabajar hacia la auto actualización. A la luz de estas ideas podemos presentar algunos cuestionamientos para discernir sobre el impacto de la direccionalidad, la autoridad y la tradición en la materialización de posicionamientos de interpretación musical a partir de lo expuesto.

Dentro del apartado siguiente donde analizaremos la estructura ritual hinduista profundizaremos en distintas obras de los compositores citados con la idea de intentar aislar su propia concepción del ritual hindú, del esqueleto epistemológico y de los usos aprehensivos y perceptivos de esta tradición, a la manera que hemos introducido a Cage y sus conexiones con la filosofía budista



¹⁵⁴ Gethin, 1998.

¹⁵⁵

7. RELIGIO Y DHARMA

7.1 Relegare – el concepto y la palabra sometidos a discusión: “*religados*” a la tradición musical y a la búsqueda del misterio.

a. Sistema, orden y sometimiento consentido

La tradición musical, al igual que la tradición religiosa, consiste en un sistema de normas, reglas y modos preestablecidos en un corpus, un sistema de creencias de orden estético que ordena los usos y costumbres de aquellos que se encuentran inmersos en la tradición.¹⁵⁶ En los distintos sistemas de creencias humanas encontramos que el término-concepto <<religión>>,¹⁵⁷ más allá de su origen etimológico, conlleva en sí variadas acepciones y contenidos que estructuran su significado y lo multiplican. Tanto es así, que por ejemplo en el Buddhismo, el término se comprende como *Dhamma* o *Dharma* (sistema, orden), en el Hinduismo, como *satana Dharma* (ley, orden perpetuo), y en el Corán, como “entrega incondicional”; en su versículo 3,19 leemos “**que vuestra *dim* (costumbre o tradición), sea ahora el islam (sometimiento incondicional a Allah)**”¹⁵⁸. A modo de ejemplo, esta relectura del concepto de tradición, o herencia en cuanto costumbre, re-significada o re-entendida en el

¹⁵⁶

¹⁵⁷ El término <<religión>> es una palabra cargada de una larga historia que, a partir de la época moderna, los estudiosos occidentales de la religión y, tras ellos, la masa de la población hemos utilizado para designar otros hechos históricos, de épocas y lugares muy diferentes, con los que nos han puesto en contacto los viajes, las conquistas, la colonización y diferentes ramas del saber como la historia, la arqueología, la filología, la etnología, desarrollados en los dos a tres últimos siglos. <<RELIGION>>, una palabra controvertida y un concepto sometido a discusión para una realidad manifiestamente presentes en la historia humana. Ed Trotta 2006

¹⁵⁸ Cita - Velasco

Islam (Corán 3,19) dimensiona solo una de las incontables acepciones que el fenómeno religioso puede implicar. En este ejemplo el término <<religión>> es comprendido como sometimiento o dádiva absoluta, ello nos demuestra, en contraposición con otras acepciones o comprensiones del fenómeno, como por ejemplo el de Dharma en el Budhismo, que entenderlo únicamente como un sistema de creencias en cuanto ordenamiento o ley moral resulta de una mirada muy estrecha y poco definida.

b. Religancia, la relación con lo sagrado

Sin aún entrar en definiciones podemos vislumbrar que esta multi significancia del término complejiza por lo tanto nuestro acercamiento, a la vez que dificulta la tarea de tender puentes que iluminen la comprensión del proceso interpretativo musical desde esta perspectiva. Lo cierto es que esta actitud de sometimiento o *religancia*¹⁵⁹ a un sistema de creencias o tradición, ya sea de orden moral (religión), estético (tradición musical) o ético, conlleva principalmente una condición de aceptación y rendición consentida de la cual deviene la posibilidad de participar y ser parte de la tradición o sistema de creencia.

Meyer describe acerca de los conceptos de creencia y presunción en su *La emoción y el significado en la música* (1956);

[...] *relacionada con la creencia en el poder y la significación de la experiencia estética esta la creencia en la seriedad, la determinación y la lógica del artista creativo y de la obra que produce. La presunción de que nada ocurre en el arte sin una razón, así como de*

¹⁵⁹ Conjugación libre sobre el término latino *religare*.

que cualquier causa dada debe ser suficiente y necesaria para los que tiene lugar, es una condición fundamental para el experiencia del arte. [...]

En las palabras de Meyer encontramos la descripción de la necesidad de comprender la música, también como un sistema de creencias, ya no circundantes a lo trascendente y divino, mas sino en concordancia con lo estético y lo lógica y artísticamente consentido.

Mas adelante

[...] sin fe en la determinación y la racionalidad del arte, los oyentes abandonarían su intento de comprender, de conciliar las desviaciones con lo que ha sucedido antes, o de buscar su razón de ser en lo que está aún por venir. [...] La definición del concepto religión¹⁶⁰ y su comprensión como entelequia relacional de la cual deviene un sistema de creencias acordado nos posibilita intuir la tradición musical como un sistema de creencias que análogamente se ordena a los mismos usos y maneras de un sistema de creencias religioso. Por ejemplo, el Corán propone una significación nueva y particular del término: la sumisión incondicional propuesta en la revelación al Profeta Mahoma nos abre a una comprensión distinta del término <<religión>>¹⁶¹, que se distingue de la acepción occidental clásica. No parece justo comprender el término como la mera acumulación de tradiciones a lo largo de la historia, así como tampoco es justo entenderlo únicamente como la relación del ser humano con la trascendencia dentro de un sistema de orden moral-social y ritual.

c. Dharma

Dharma significa Ley Natural, Realidad o Deber, y con respecto a su significado para la espiritualidad y la religión podría considerarse el Camino de las Verdades Superiores. Una

¹⁶⁰

¹⁶¹

denominación hindú para el hinduismo mismo es Sanātana Dharma, que se traduce como "*el dharma eterno*". Del mismo modo, Buddhadharma es una denominación para el Budhismo. El concepto general del dharma forma una base para las filosofías, creencias y prácticas originarias de la India. Los cuatro principales son el hinduismo, el Budhismo, el jainismo (Jaina Dharma) y el sijismo (Sikha Dharma), todos los cuales conservan la centralidad del dharma en sus enseñanzas. El Dharma puede referirse generalmente al deber religioso, y también significa el orden social, la conducta correcta, o simplemente la virtud. Dharma es un concepto de importancia central en la filosofía india y la religión. Tiene varios significados en el hinduismo y en el Budhismo. Es difícil proporcionar una única definición concisa de dharma, ya que la palabra tiene una historia larga y variada y se extiende a un complejo conjunto de significados e interpretaciones (Van Buitenen, 1957: 36) y "no hay un equivalente sola traducción palabra por dharma a los idiomas occidentales" (Widgery, 1930: 232-245).

En el hinduismo, dharma significa comportamientos que se consideran de acuerdo con rta, el orden que hace posible la vida y el universo (Masih, 2000:18) , e incluye los deberes, los derechos, las leyes, la conducta, las virtudes y la "manera correcta de vivir" "En el Budhismo dharma significa "ley y orden cósmico"(ib. 2000: 21), pero también se aplica a las enseñanzas del Buddha. El dharma en jainismo se refiere a las enseñanzas de tirthankara (Jina) y al cuerpo de doctrina relativo a la purificación y transformación moral De los seres humanos. Para los sikhs, la palabra dharm significa el camino de la rectitud y práctica religiosa apropiada. (ib. 2000:21) A pesar de las similitudes en terminología existen diferencias entre las dos religiones. No hay evidencia que demuestre que el Budhismo alguna vez suscribió sacrificios védicos, deidades védicas o casta. El concepto, afirma Paul Horsch, ha causado dificultades excepcionales para los comentaristas y traductores modernos

(Horsch, 2004:423-448)¹⁶². Karl Friedrich Geldner en su traducción del Rig-veda emplea 20 traducciones diferentes para el dharma, incluyendo significados tales como 'ley', 'orden', 'Deber', 'costumbre', 'calidad', 'modelo', entre otros (Dharma, 1999).¹⁶³

d. Rta, Maia y Dharma

La literatura evolución del hinduismo vinculado Dharma a otros dos conceptos importantes: Rta y maya. Rta en Vedas es el principio de la verdad y cósmico que regula y coordina el funcionamiento del universo y todo dentro de ella.¹⁶⁴ Maya en el Rig Veda y la literatura posterior Significa ilusión, el fraude, el engaño, engaña mágicas hicieron y crea desorden, por lo tanto es contrario a la realidad, las leyes y las normas hicieron establecer el orden, la previsibilidad y la armonía. Paul Horsch¹⁶⁵ sugiere Rta y Dharma son conceptos paralelos, siendo el primero un principio cósmico, al ser los últimos de la esfera moral social (2004:427); mientras que Maia y Dharma son conceptos análogos, por lo tanto, siendo el primero que corrompe ese derecho y la vida moral, cuanto más tarde ser lo que estrictamente thens derecho y la vida moral (Koller, 1972:136-142).¹⁶⁶ Terence Day Propone *Dharma* es una manifestación de la *Rta*, pero sugiere *Rta* puede haber sido subsumido en un concepto más complejo de Dharma, como la idea desarrollada en la antigua horas extras la India de una

¹⁶² Paul Horsch - Del mito de la creación a la ley mundial: la historia temprana del dharma, Journal of Indian Philosophy, diciembre de 2004, volumen 32, número 5-6, pp 423-448

¹⁶³ Hermann Grassmann, (1999) Diccionarios del Rigveda (Spanish Edition), Motilal Banarsidass,

¹⁶⁴ Barbara Holdrege (2004), "Dharma", en: Mittal y Thursby (editor), El mundo hindú, Nueva York, Routledge, pp. 213-248

¹⁶⁵ Paul Horsch - Mito De la creación a la Ley Mundo: La historia temprana de Dharma, Revista de Filosofía India, diciembre de 2004, Volumen 32, Número 5-6, pp 423-448

¹⁶⁶ Koller, J. M. (1972), Dharma: una expresión de orden universal. Filosofía Oriental y Occidental, 22 (2), pp 136-142.

manera no lineal (Day, 1982:42).¹⁶⁷ El siguiente verso del Rig Veda es un ejemplo donde *rta* y *dharma* están vinculados:

“*Indra, nos llevan por el camino de Rta, en el camino correcto sobre todos los males*” - RV 10.133.6

7.2 HACIA UNA CMPRENSIÓN DEL TÉRMINO RELIGIO Y DHARMA

a. Dimensión histórica y etimológica

Según describe Paul Allard en su *Le Christianisme at L'émpire romain, de Neron a Theodose*, escritores romanos, entre ellos Plinio el Joven, designaron a su propio sistema de creencias con el vocablo *religio*, y utilizan para las nuevas religiones, como por ejemplo al joven cristianismo con el término *superstitio*. Plinio el Joven se refiere el cristianismo naciente como *superstitionem pravam, inmodicam*¹⁶⁸ –superstición perversa y sin medida-. Lo cierto es que para los romanos el cristianismo en sus inicios no era una religión ilícita o lícita (como podía serlo el Judaísmo), sino una superstición, clasificación que la excluía de lo religioso *per se* (Ibíd 1903).

Tiempo después, cuando el incipiente cristianismo se constituye como religión lo hace mediante un proceso en el cual asume su relación con el Ser trascendente creador como idea motora que dinamiza todo su accionar, y se dispone a conocerle mediante la práctica de la

¹⁶⁷ Day, Terence P. (1982), *The Conception of Punishment in Early Indian Literature*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, p. 42-44.

¹⁶⁸ Allard, Paul. *Le Christianisme at L'émpire romain, de Neron a Theodose*, Paris Librairie V. Lecoffre (1903)

exégesis en los textos considerados revelados. Es así que el concepto de revelación determina entonces la transformación de *supertitionem* en *religio*.¹⁶⁹

Ferrater (1964) describe como según Cicerón, el término deriva del *relegere*, "volver a través" (en la lectura o en el pensamiento), de re- "otra vez" (véase re-) + *legere* "leer" (Religión, 1964)¹⁷⁰ Otra acepción mas antigua propone Caillois citando a Mauss en su *Qu'est-ce que la religion: [...] aquellos que retomaban diligentemente (retractarent) y de alguna manera reconsideraban (relegerent) todo lo relativo a los dioses, esos son llamados religiosi*¹⁷¹. Una segunda propuesta encontramos que en siglo III Lactancio asocia el término a *religio* de *religare*: <<El nombre religión ha sido derivado del lazo de piedad, por el que Dios liga al hombre consigo y le ata a sí por la piedad>>¹⁷², la etimología popular entre los antiguos (Servius, Lactantius, Agustín)¹⁷³ y la interpretación de muchos escritores modernos la conectan con *religare* "para atar rápido", vía la noción de "lugar una obligación encendido", o "enlace entre humanos y dioses".

Ambas acepciones nos conducen a una comprensión del término en cuanto relación con lo exclusivo – lo sagrado, pero como veremos enseguida, lo sagrado puede venirnos de modo horizontal o vertical. La primera acepción que hemos presentado es descrita como *la actitud diligente y atenta a lo relativo al Misterio* y lo transcendente. En esta acepción el

169

¹⁷⁰ Ferrater Mora, José: *Diccionario de filosofía*, voz «religión». Buenos Aires: Sudamericana (5.^a edición), 1964.

¹⁷¹ M. Clevenot (ed.). *De natura Deorum*, II, 28, 72. Sobre un posible significado antiguo de religión como <<nudos de paja>> que servían para fijar las vigas de los puentes, y su origen, cf M. Clevenot, que remite a R. Caillois a M. Mauss, <<Qu'est-ce que la religion>> en, *Letat des religions dans le monde*, La Découverte-Cerf, Paris, 1987, p. 376.

¹⁷² *Divinae institutiones*, IV, 28, 12.

¹⁷³ Lactancio: *Institutiones divinas* (4): «*Hoc vinculo pietatis obstricti Deo et religati sumus, unde ipsa Religio nomen accepit, non ut Cicero interpretatus est, a relegendo*». Esta etimología fue retomada y popularizada por san Agustín, cf. *Retractationes* (1.13), quien también acepta la etimología propuesta por Cicerón, cf. *De Civitate Dei* (10.3).

término conlleva en sí una acción, *la de hacer con cuidado y atención*. Ello no implica la relación con el ser de por sí, ni con el Misterio en sí mismo, sino más bien con las cosas sagradas, la práctica del rito, lo heredado por la tradición. En la segunda acepción encontramos que la etimología del término nos conduce a entenderlo fundamentalmente como un estar unido a, *estar ligado*, es decir como un padecer, como un estado determinado, como un modo de estar que no sugiere acción ritual alguna en particular. El ser religioso es entonces aquel que está “*religado*” a lo trascendente, atado, unido por la piedad a la divinidad.

b. La “religancia” y la interpretación musical

Si nos disponemos a comprender lo que constituye un sistema de creencias, ya sea de orden estético o moral, lo cierto es que necesitamos superar la definición tradicional del término religión en pos de una comprensión más madura del término que nos conduzca a interpretarlo en su dimensión más compleja y abarcativa. El concepto de sistema de creencia nos conduce, según propone “como un constante proceso de constitución relacional entre el ser creyente y lo trascendente o ser en trascendencia (Religión, 2006)¹⁷⁴; o en el caso de la idea de “*religión musical*”, como ese constante proceso de constitución relacional entre el intérprete, lo heredado y conservado por la tradición, el rito, el oyente y lo que habita en música, lo que hemos llamado el Misterio. Este acto, que es expresión de creencia en cuanto acto de confianza, confianza entendida como vivencia expresada en fe¹⁷⁵, sucede a partir de

¹⁷⁴ Religión (2006). En: *Diccionario de Teología*. Ed. Trotta. Madrid.

¹⁷⁵ Por ejemplo en el cristianismo fundamentalmente mediante las tres virtudes llamadas “teologales” que son el acto de fe, el acto de esperanza y el acto de amor, no es sino una relación,

una comunicación activa que se retroalimenta gracias a la disposición del creyente/intérprete a releer bajo el prisma de la *religancia* la realidad sonora circundante o el texto musical que le confronta.

c. El acto de religancia o relegancia: horizontalidad vs verticalidad interpretativa.

Religancia interpretativa

Mediante un proceso de *metábasis* hemos derivado el término *religancia*¹⁷⁶ como adjetivación del verbo transitivo latino *religare* o del término griego *legein* (*legere* en latín). Este acto religioso puro que denominamos acto de *religancia* (o *relegancia*) es un acto de creencia inmerso ya sea en una tradición con normas, reglas y modos particulares, o como acto individual aislado y particular, y es también, ante todo un acto de interpretación, una práctica que dista apenas en su formas (aunque sí dista en su contenido) con la práctica artística de la interpretación musical. Como veremos en el capítulo sobre exégesis, la aprehensión de lo sagrado mediante la exégesis que deriva del ejercicio de la fe, es un acto de interpretación en sí mismo. (Velasco, 2006:249). Este acto de lectura de la realidad del ser que cree, se asemeja en gran medida a la realidad del intérprete musical. Ambos intentan una misma cosa: alcanzar lo perfecto y develar el Misterio para comulgar íntima y plenamente con él. (ib. (2006:251) Lo cierto es que unos y otros, creyentes y artistas, creen en lo trascendente, lo trascendente no únicamente entendido como existencia espiritual sino como espacio donde se aloja el *Misterio* que contiene la llave a lo “superior” y “que sólo puede ser

¹⁷⁶ La palabra latina *religio*, *religionis*, puede venir de dos verbos diferentes; *religare* o *relegere*. Efectivamente, explica re- actúa en ambos casos como prefijo, pero en ninguno refiriendo a res, 'en cuanto cosa o asunto' como en república, res-publica, 'la cuestión pública':

descubierto, comprendido y actualizado mediante la interpretación o exégesis, ya sea artística o teológica” Velasco, 2006: 247). Ahora bien, para comprender la relación que sustenta nuestra investigación, debemos comprender los términos que la sostienen. El término <<religión>>, así como el de dharma tanto en su origen etimológico como en su definición, ha llevado a los estudiosos a hablar del mismo como “la torre de Babel de las definiciones” (Lambert, 1991, 38,1: 73-85)¹⁷⁷ debido a los problemas de comunicación y acuerdo que de su interpretación devienen (Velasco, 2006:249).

7.3 El origen y la direccionalidad a partir del origen etimológico

a. Direccionalidad

Ligare significa propiamente 'amarrar, ligar, sujetar', de donde toma efectivamente el sentido de unir, juntar, y el de rodear, cercar, ceñir. *Legere* por su parte, viene en su cuerpo y en su sentido del griego *légein* (de donde *lógos*, diálogo, dialecto, etc.), que propiamente significa 'coger, escoger, recoger'. De ahí toma otras variantes semánticas: 1. tomar, apropiarse; y en sentido negativo, robar; 2. pasar revista, recoger con la vista, prestar atención; 3. leer, en el sentido de prestar atención y recoger (con la vista y el entendimiento); 4. examinar, considerar. De este último sentido ha de haber venido el de *diligere*, 'tomar de una y otra parte, escoger, distinguir, estimar, actuar diligentemente, honrar, amar (con afecto fundado en la elección y reflexión) // desear buscar, preferir'.

¹⁷⁷ Lambert, Y., 1991, 'La "tour de Babel" des definitions de la religion', in Social Compass 38,1: 73-85.

b. Debate sobre el origen

Según explica Ferrater, el *relegere* de Cicerón ha sido “mal traducido o mal interpretado” (Religión, 1964), pues siguiendo el contexto en los escritos de Cicerón puede comprenderse que no se refiere a un '*volver a leerse*', sino que a lo que él se está refiriendo, pues *legere* no significa únicamente leer sino también 'coger, escoger, etc'. es a un escoger, elegir.¹⁷⁸ En el corpus literario de Cicerón se encuentra la palabra 'religión' varias veces, y siempre significando lo mismo: "*piEDAD -en el sentido ritualístico-, culto, creencia, etc.*"¹⁷⁹. Esta acepción nos conduce a considerar el acto de *religarse* siempre en sentido *drómenico* ritual.¹⁸⁰ En otras palabras, la religión constituía una unión social, era la cosa (rituales, ceremonias, creencias) que era seleccionada, elegida, recogida, por un grupo o un pueblo; religión entendida como tradición, herencia cultural, legado. Todas las etimologías apuntan de un modo u otro hacia esta noción, pero se crean abismos insalvables en las direcciones aplicadas. Si se trata de una reconexión con lo divino -como supone Lactancio-, entonces se puede hablar también de un sentido personal, pues "yo" me conecto, me *ligo* nuevamente a lo trascendente. Pero si la conexión no es vertical, sino horizontal (es decir es tradición, legado), entonces la *religancia* es lo que me conecta socialmente con mis '*correligionarios*', que son los que profesan las mismas creencias fundamentales, "escogidas".

¹⁷⁸ De ahí que Cicerón sigue citando casos de palabras que derivan igualmente de *lego* o *legere*. Ferrater Mora, José. (1965) *Diccionario de filosofía*, voz: religión.

¹⁷⁹

¹⁸⁰ En esta acepción propuesta por Ferrater la balanza parece inclinarse a la acepción de que religión deriva, en esta concepción a la de '*cosa seleccionada*'.

c. Recapitulación intermedia

Realmente la cuestión etimológica no es importante para nuestra investigación tanto como lo son los actos que derivan de la palabra religión y todas las cuestiones periféricas como la direccionalidad, ritualidad religiosa y la *religancia* con lo sagrado. La cuestión del significado y las características que devienen de una y otra acepción son importantes en cuanto que conducen la atención interpretativa del “creyente – intérprete” hacia arriba o hacia el lado (o en cualquier otra dirección), lo que le conduce a reconsiderar donde ha de buscar el sentido de su interpretación, en lo oculto o en lo heredado. Este matiz en la etimología del término condiciona cabalmente nuestro entendimiento del concepto, y también nuestra investigación acerca de la comprensión de *religare* en cuanto experiencia de interpretación de lo oculto en la obra musical. Estas dos acepción divergen por su direccionalidad (horizontal y vertical), determinándonos al fijar la relación de *religancia* ya se con lo sagrado (lo vertical) o con lo heredado (lo horizontal). La tesis actual de la mayoría de los estudiosos es que por la similitud de raíces y significados, que sean tanto *legere* como *ligare* palabras hermanadas, que la religión en su sentido actual viene de *legere*, en el sentido de cuidado amoroso (diligente) de lo sagrado. Y religioso, el piadoso en el sentido del que cuida de y busca, en sí y respecto a los otros, lo divino. Creo que el inmenso corpus literario latino, desde los tratados ciceronianos a las recopilaciones de los gramáticos latinos (ver C.G.L.) no dejan lugar a dudas sobre el vocablo, que tiene que ver con *re-* y *ligare*, y de ninguna manera con *legere*. Y se trata en efecto, de un *re-* intensivo, resultante muchas veces de la idea reiteración, que intensifica una acción. Todos esos sentidos que apunta el autor tienen en efecto el vocablo latino, que define todo tipo de prácticas vinculadas a todo tipo de creencias. Pero además, dentro de todos esos campos semánticos, que van desde las creencias oficiales (lo que propiamente llamamos hoy “religión”), hasta las supersticiones, prácticas mágicas,

etc., lo que más propiamente designa la palabra *religio* es la inmensa cantidad de "actos ritualizados", considerados como producto de una atadura o vínculo, y generadores de atadura o vínculo, del ser humano con una divinidad o con una fuerza desconocida, o ente espiritual maligno o benigno, de manera que el propio acto estipulado lo "*religa*", es decir, lo deja vinculado a nosotros para producir un efecto.

7.4 El ser religado

Es por eso que aún hoy en día, no es lo mismo una persona religiosa, que una persona creyente. Pues entre quienes tienen creencias, hay quienes simplemente declaran una creencia en una divinidad, y no practican exactamente unos rituales, y otros, propiamente, los religiosos, que son los que siguen estrictamente un conjunto de prácticas rituales establecidas, dentro de un sistema de creencias, conjunto *ritualizado* de prácticas que recibe el nombre de religión. Velasco asevera, citando a Lambert en su "*La 'tour de Babel' des définitions de la religion que* "de ahí, también, las sospechas sobre la escasa o nula <<operatividad>> del concepto y el término <<religión>> para el estudio de los hechos a los que los occidentales nos referimos con él" (Velasco, 2006:251). Entonces la limitación del término para contener los fenómenos que a él se le atribuyen es evidente, al igual que sucede con el término *Dharma* el cual es entendido en forma muy amplia y bajo innumerables acepciones. En cuanto a la problemática de comprender el término en su dimensión histórica, la siguiente cita de U. Bianchi en *The Notions of <<Religion>> in Comparative Research*, L'Erma, Roma 1994, retrata la cuestión:

Lo problemático de la aplicación de una idea de religión surgida, en un momento y una cultura particulares, a hechos pertenecientes a contextos distintos reaparece en la actualidad cuando se trata de interpretar, incorporándolos a la historia de las religiones, los nuevos movimientos religiosos que en la mayor parte de los casos tienen una de características el haber roto con las formas tradicionales de religión. (Bianchi 1994)

a. Religio y relegere - el intérprete musical en la tradición

Frente a estas dos acepciones, como intérpretes musicales, podemos considerar inicialmente dos posturas; la primera, la de estar al servicio de la tradición como agentes-intérpretes que con cuidado y esmero se someten escrupulosamente a conservar y cuidar la herencia mediante la práctica del arte. Esta práctica puede o no conducirnos a desvelar lo oculto, el *Misterio*.

La segunda acepción, aquella que nos lleva a asumir la práctica no como la actualización y ejercitación del rito artístico, sino como seres que por asumir la relación que les une al *Misterio* de lo artístico se someten piadosamente a la práctica. En esta segunda acepción, el sistema de creencias (como conjunto de ritos, prácticas y sistema moral) deriva de la relación que se establece con el *Misterio*, es decir, la práctica, el rito y la “moral estética” derivan del estar atado a lo que está oculto.

Encontramos así que ambas acepciones proponen una dinámica opuesta la una con la otra:

O la sumisión a la práctica en cuanto tradición ortodoxa nos conduce (o puede conducirnos) al descubrimiento del *Misterio*, o la relación natural del ser humano con el *Misterio* (en cuanto espacio donde reside lo sacro, la verdad y trascendencia) nos impulsa a construir y/o aceptar un sistema de ritos, prácticas y reglas estéticas para alcanzar dicho espacio. Este matiz en la comprensión del término “religión” es capaz de re-significar todo nuestro acercamiento a la interpretación musical, puesto que: 1. o nos conduce a la tradición, la cual asumimos cuidadosamente pues creemos que mediante ella nos acercamos al “*Misterio, es decir – hacemos e interpretamos música*”; 2. como fruto de una intuición atávica y relación intrínseca con lo oculto exploramos y construimos un sistema ritual que nos permite comprender y actualizar el “*Misterio*”. Ambas acepciones o concepciones conducen a una misma realidad, la de asumir, sostener y/o crear este sistema que será entendido a posteriori como sistema de creencias musical.

b. El ser metódico: Una tercera acepción del término

Ortega y Gasset nos recuerda que como sucede en reiteradas ocasiones es el adjetivo quien nos conserva la significación original del sustantivo. *Religiosus* quería decir ‘*escripudioso*’, por tanto, el que no se comporta a la ligera, sino cuidadosamente. Lo contrario de *religión*, señala Ortega y Gasset es negligencia, descuido, desentenderse, abandonarse. En ese caso, “el *re* sería intensivo y argumenta que frente a *relego* está *nec-lego*; *religente* (*religiosus*) se opone a negligente”. (Ortega y Gasset, 1940: tomo V)¹⁸¹. No existe consenso claro acerca del origen de la palabra, y aunque predominan ciertas acepciones, aunque esta no es una tesis teológica, la comprensión de los alcances teológicos del término es la llave que nos abre las

¹⁸¹ Artículo publicado en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, 1940. José Ortega y Gasset Obras Completas Tomo V.

puertas para la construcción de nuevos posicionamientos de interpretación musical, cimentados estos en las estructuras los distintos sistemas de creencias que hemos ido presentando. Las múltiples acepciones del término *religare* nos conducen a comprender que la interpretación de la obra musical a partir del término *religare* puede entenderse desde distintas lecturas o posicionamientos:

1. Es posible conducir la interpretación musical de lo sagrado en cuanto esto es *Re-leible*, es decir, es aquello que debe ser leído nueva y cuidadosamente, y está presente en la tradición (*Cicerón*); la direccionalidad de esta acción es más bien de carácter horizontal y sucede principalmente mediante la ritualización del acto interpretativo. Esta lectura esta en relacionada con la postura hinduista en la cual el rito constituye la esencia de la revelación mediante la sacralización ritual del espacio, el tiempo y la materia que son interpretado y re-leídos en clave sagrada. A pesar de que existen en el hinduismo un inmenso número de divinidades, la relación no es tan personal con el dios como con la tradición y el rito, y por ello la horizontalidad predomina por sobre la verticalidad; el ser *interpreta* los trascendente dentro de esta horizontalidad.

2. Es posible conducir la interpretación musical asumiendo el hecho de que lo oculto y sagrado se nos revela por el hecho de estar relacionados-atados a ello; el sentido se transita de manera vertical desde el espacio-tiempo propio hacia la dimensión espacio-tiempo del Misterio, y, por la virtud que otorga la relación que hemos establecido con lo divino lo revelado puede transitar. Esta relación esta regida por *la atadura* con el ser divino. Aquella realidad a la que estamos de alguna manera atados, unidos, re-ligados nos concede el sentido (*Lactancio*). Este segundo sentido

resalta la relación de dependencia que «*religa*» al hombre con las potencias superiores y por tanto, en clave de interpretación musical con el sentido de la obra en cuestión; el ser devoto-intérprete alcanza así una intimidad personal que es la base que conduce al entendimiento y el culto. El acto ritual no está implícito, y si existe es sólo consecuencia de la *ligancia*. Por todo esto podemos entender esta lectura como bastante cercana al Buddhismo (en especial de las diferentes escuelas anti-ritualistas). El tipo no-teísta pareciera desmentir esta posibilidad, pues si no hay dios entonces no hay relación posible, pero lo cierto es que la propuesta de *ligancia* o *religancia* en el Buddhismo sucede no con el dios (el cual existe pero no se revela como persona a la que se puede acceder directamente, sino con el Misterio o con la posibilidad de que lo *verdadero* se manifieste; en el Buddhismo la presencia de lo oculto y lo no revelado es una constante y es el motor único de la búsqueda de la iluminación.

3. Es posible conducir la interpretación musical mediante la vía de la escrupulosidad, es decir, mediante *la acción de no se tomarse a la ligera sino cuidadosamente* la cuestión del Misterio. En su ensayo *Del imperio romano* (Ortega y Gasset, 1985)¹⁸², José Ortega y Gasset escribe: “Cuando el hombre cree en algo, cuando algo le es incuestionable realidad, se hace religioso de ello. Religio no viene, según él, como suele decirse, de religare, de estar atado el hombre a Dios” (en *Religión*, 2006).¹⁸³ Esta tercera acepción parece sugerir una dinámica en la cual el intérprete ya conoce de algún modo *el que* (existe una relación de *religancia* con la divinidad o el Misterio), lo cual le ha ayudado a construir *el como* (asume la necesidad de *relegere* – de re-leer en clave ritual y en por verticalidad lo que esta

¹⁸² Ortega y Gasset, *Las Atlántidas y del Imperio Romano*, 1985, Revista de Occidente.

¹⁸³ Trotta.

oculto) y por ende toda su atención se centra en reconstruir y respetar el rito que contiene el Misterio para *rehacer* y *sostener* la relación con el arcano (desplegando la horizontalidad). Esta acepción pareciera proponer una vía por la cual se ha interpretar helicoidalmente (combinándola horizontalidad con la verticalidad); es decir que la *creencia* (en cuanto fe) construye un modelo interpretativo mediante el cual, por las fuerzas morales y éticas que otorgan ciertas revelaciones anteriores al acto interpretativo en cuestión, el intérprete se somete a la tradición y al rito en busca de lo oculto desde su propia experiencia vital. Esta acepción, explicada por Ortega y Gasset como *meticulosidad no negligente* incorpora una dimensión histórica, emocional, moral y social que se eleva en busca del sentido mediante la práctica *no-negligente* de lo que considera incuestionable.

c. Recapitulación final

A partir de estas tres acepciones del término *religión* que hemos presentado podemos atrevernos a construir tres modelos de interpretación del “Misterio” en lo sagrado, y, a partir de ellos, tres modelos de comprender el modo en que como intérpretes podemos interpretar el *Misterio* en la música. En la primera acepción (*relegere*), por horizontalidad, desde el hombre hacia el Misterio a través de la re lectura de la tradición; en la segunda acepción (*religare*) por verticalidad desde el hombre hacia el Misterio a través de la relación íntima con el ser divino; finalmente en la tercera acepción (*religere*) por helicoidalidad, desde el hombre y su historia, a través del rito y la tradición y por la virtud de la intuición de lo oculto y la implicancia natural del ser con lo sagrado.¹⁸⁴

¹⁸⁴ CODA - Krishnamurti, *La verdadera religión* “¿Sabe usted qué es la religión? No está en los cantos, no está en la práctica del puja o de cualquier otro ritual, no está en la adoración de dioses de hojalata o de imágenes de piedra, no está en los templos y en las iglesias, ni en la lectura de la Biblia o del Gita, ni en la repetición de un



nombre sagrado, ni en el seguimiento de alguna otra superstición inventada por los hombres. Ninguna de estas cosas es religión.” “La religión es el sentimiento de la bondad [...] que llega un momento en que ya no hay ninguna búsqueda más; y esta cesación total de la búsqueda es el principio de algo por completo diferente. La búsqueda de la verdad, no el cultivo de la bondad, de la humildad, sino la aspiración a algo más allá de todas las invenciones y todos los trucos de la mente, lo cual implica tener una percepción de ese «algo», vivir en ello, serlo, eso es verdadera religión.” *El libro de la vida*, J. Khrishnamurti (2014: 127) Ed. EDAF

CAPÍTULO IV

FENOMENOLOGÍA DE LA MEDITACIÓN

Y SUS APLICACIONES AL CAMPO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.

1. FENOMENOLOGÍA DE LA MEDITACIÓN Y SUS APLICACIONES AL CAMPO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.

1.1 Introducción

La teoría budista de los *jhānas* afirma que la conciencia no puede ser descripta independientemente de los objetos que ella aprehende y, recíprocamente, los objetos (*kasina*) que se muestran a la conciencia no pueden ser considerados fuera del contexto del cual ellos son percibidos. Esta dinámica por la cual mediante la virtud de la *interpenetración* (término acuñado por Cage en: 1982: 88) sujeto y objeto se dicen uno al otro, nos conduce a debatir si realmente existe una distinción entre la conciencia y los contenidos de la conciencia. Celibidache, por su parte, explica también este término desde el concepto *husserliano* de reducción, que según Thakar¹⁸⁵ consiste en suprimir los conflictos de afinación o de fallas de ritmo de manera que el oyente-intérprete es *dejado libre y no es más que un componente activo* en el proceso de audición. Así el intérprete es identificado con la conciencia en el proceso meditativo *jhánico*. Esta libertad propuesta por Celibidache, y explicada por Thakar,

¹⁸⁵ Este Director de Orquesta norteamericano, discípulo de Celibidache describe así su primer encuentro con el Maestro rumano: “Mi primer contacto con Celibidache vino en 1981. Yo era un estudiante ansioso, y algo arrogante de conducción, y había oído hablar de Celibidache, así que viajé a Munich para ver de qué se trataba el alboroto. Bueno, era abrir los ojos, abrir los oídos, abrir la mente y cambiar la vida. Nunca había conocido esos sonidos, nunca había imaginado tales sonidos. Encontré una música que me agarró, me transportó: una experiencia sublime, espiritual, trascendente” y luego escribe: “My first contact with Celibidache came in 1981. I was an eager, and somewhat cocky conducting student, and I had heard about Celibidache, so I traveled to Munich to see what the fuss was all about. Well, it was eye-opening, and ear-opening, and mind-opening, and life-changing. Never had I known such sounds -- never had I imagined such sounds. I found a music that grabbed me, transported me: a sublime, spiritual, transcendent experience.”

es la consumación de la belleza (Thakar, 1996: 6). La propuesta interpretativa que presentamos aquí es bastante audaz pues supone que por el mecanismo de *traspolación* podemos partir de una experiencia de meditación hacia una experiencia de interpretación musical. Es entonces que nos proponemos en este apartado debatir acerca de la aprehensión de la consciencia budista y de cómo según el método meditativo de los *jhānas* se puede sostener que interpretar es volverse uno con la obra musical en la propia consciencia hasta la disolución, por un mecanismo de *sutilización*.

Para realizar la traspolación es necesaria una exhaustiva indagación acerca del método meditativo pues de ello dependerá el éxito del ejercicio. El desafío no es fácil, y esperamos no perdernos en el camino, pues a pesar de que creemos que es posible, sabemos que pretender aplicar un método meditativo que se basa en la búsqueda de una experiencia mística de la belleza, la bondad y la verdad en la existencia, implica per se un grado de subjetividad y especulación muy alto que puede ser inapropiado para una investigación científica. La aplicación del camino de los *jhanas* será en este capítulo la vía que nos permita finalmente materializar todo lo que hemos investigado hasta el momento con el fin de establecer un posicionamiento de interpretación budista.

1.2 Vía en vez de método

Lo cierto es que como intérpretes de la música estamos habituados a asumir un criterio o posicionamientos interpretativos que proponen un corpus de opciones más o menos rígidas que nos establecen parámetros de conversión tanto de los signos musicales escritos como de los hábitos que la tradición ha preservado. El método científico es, según advierte Goldhaber, “un cuerpo de técnicas para investigar fenómenos, adquirir nuevos conocimientos o corregir e integrar conocimientos previos” (Goldhaber, 2010: 940). Para ser llamado

científico, un método de investigación se basa comúnmente en pruebas empíricas o mensurables sujetas a principios específicos de razonamiento. El Diccionario Oxford define el método científico como “un método o procedimiento que consiste en la observación sistemática, la medición y el experimento, y la formulación, prueba y modificación de hipótesis [...]. Los experimentos deben ser diseñados para probar una hipótesis y la parte más importante del método científico es el experimentación” (ib. 2010: 940). La propuesta que surge de la fenomenología meditativa en este capítulo no puede erigirse como un *método científico* de interpretación estrictamente hablando, ni como un criterio¹⁸⁶, a la manera de los explicados por los estudiosos de la tradición de criterios de interpretación. Para explicar el procedimiento que pretendemos construir, hablaremos más bien de *vía* o *posicionamiento*.

1.3 Experiencia ampliada

Hemos explicado cómo la propuesta de una interpretación musical estructurada a partir de las técnicas epistemológicas de la meditación budista, y en particular desde el llamado camino *jhánico*, se nos presenta más bien como una *vía*, que como un método científico de interpretación. Esta *vía* es un sendero de interpretación que por los mecanismos establecidos por la tradición ritual meditativa de la India puede conducirnos a una *experiencia ampliada del concepto de interpretación musical*. Construiremos la *vía* sobre los tres pilares principales de esta tesis, que son: la *interpenetración* entre obra y intérprete; la *sutilización* del proceso aprehensivo y de los estadios de la consciencia que interpreta; y la *traspelación* de las herramientas y modelos de la meditación budista y los *jhanas* al área de la interpretación musical.

¹⁸⁶ Véase para ello el tratado de criterios de interpretación musical realizado por el director de esta tesis, el Dr. José Carlos Carmona Sarmiento: “*Criterios de interpretación musical*”.

Para la construcción de esta vía de interpretación traeremos los datos y conclusiones obtenidas de todas las cuestiones que hemos analizado hasta el momento en esta tesis, a saber: la fenomenología ritual budista e hinduista; los usos orientalistas en distintas corrientes compositivas del siglo XX; las concepciones budistas acerca del mundo, el yo, la aprehensión, etc.; los conceptos de *Misterio*, *darshan*, *hierofanía*, *legómenas*, *drómenas* y *horómenas*.

2. INTEGRACIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN

2.1 Primera integración

El arte de la India toma como objetivos principales el *ananda* (bendición) y el *moksha* (liberación) y busca, como bien explica Rowett: “ofrecer un medio de liberación del mundo de la ilusión” (1996: 188). Por su parte, la meditación budista tiene además el objetivo de desvelar el *maia* para trascender la inmanencia de la consciencia y elevarla hasta la aniquilación. La experiencia epistemológica espiritual, que se resume en la práctica del ritual y de la meditación, siempre incluye en las tradiciones de la India una dimensión mística. A la luz de esto, es imperioso preguntarse ¿hasta qué punto es posible introducir en Occidente las estéticas e ideas de Oriente? ¿qué valor puede tener esta extrapolación de la actitud oriental ante el arte de Occidente, desprovista del elemento místico que, a nuestro juicio, es la finalidad esencial del oyente en la cultura de la India? El proceso de *traspelación* debe conducirnos a una experiencia de la interpretación que sea ante todo una experiencia de *integración*. Reproducir las experiencias místicas orientales en los intérpretes occidentales no pasará de ser una moda intrascendente, mientras que compositores e intérpretes de Occidente continúen coqueteando con las filosofías y estéticas orientales simplemente para ofrecer

conciertos con fines pecuniarios (Ver: Astor, 2002: 74). A la luz de una actitud *integradora* resulta evidente que no podemos dejar de considerar las esferas de lo místico y lo esotérico como parte esencial del proceso, pues a fin de cuentas, siguiendo los lineamientos budistas en cuanto al objetivo final de la meditación, todo acto de la consciencia (y todo acto interpretativo) es un acto que busca develar la verdad, aunque en el arte sea a través de la belleza. Como el maestro rumano decía: “La música no es bella. Sí que lo es, también, pero la belleza es solamente el cebo. La música es verdad” (s/f: 29).

2.2 Segunda integración

Como ya hemos expuesto, en la construcción de esta vía o posicionamiento interpretativo pretendemos integrar todos los espacios estudiados hasta el momento en esta tesis. Para ello el proceso constituirá inicialmente en integrar la búsqueda del desvelamiento del sentido en la obra musical en cuanto *Misterio* en lo sagrado y en la realidad desde la perspectiva budista, desvistiendo lo que es ilusión para percibir el *bráhma*n o *nibbana*. Además pretenderemos integrar al proceso una actitud *darshanica* dentro de la causa, considerando que el rol de la consciencia del intérprete en el proceso de *interpenetración* es primordial, no solo como sujeto que quiere interpretar música, sino también como motor buscador de la *interpenetración* y la *sutilización* de los fenómenos de la consciencia. Asimismo integraremos la cualidades *hierofánicas* del objeto de la meditación (la obra musical) en cuanto objeto de la interpretación. Las características legoménicas, droménicas y horoménicas de la práctica ritual meditativa también resultarán de suma utilidad para realizar un ejercicio deconstructivo del acto interpretativo. Por otra parte la vía que construiremos deberá integrar todas las ideas y acepciones acerca del mundo y la realidad desde la perspectiva budista, como la percepción, el *yo*, la consciencia, etc. mediante la aplicación del

proceso de *traspolación* ya explicado. Además, hemos de integrar las obras y escritos de los compositores e intérpretes orientalistas de la cultura musical de Occidente, pues su experiencia es lo más cercano que tenemos a una aplicación directa de los esquemas filosóficos y estéticos de Oriente al arte musical occidental. Finalmente, como eje principal de la vía interpretativa integraremos la *traspolación* los procesos de meditación budista e indagaremos acerca de cómo la *sutilización* y la *interpenetración* pueden propiciar que esta y las demás esferas que hemos de integrar en el proceso pueden ayudar a constituir una vía que nos conduzca a al fin que buscamos.

Quien busque en esta experiencia de *interpretación ampliada* una método de tipo práctico y funcional se verá decepcionado, pues en las esferas esotéricas budistas, que es en donde se debaten las cuestiones de estas vías de interpretación, no resulta posible establecer un método fijo y cerrado a partir de la fenomenología ritual y meditativa. Aún así, lo cierto es que mediante la comprensión de parámetros como estadio, direccionalidad, aprehensión, grado de conciencia y otros podemos establecer un lineamiento de esta vías. Más allá de las limitaciones obvias, lo que la *traspolación* de la fenomenología ritual y meditativa puede ofrecernos es una experiencia *interpretativa expandida, inmanente y trascendental* que transfigura la música en voz sagrada que implica al intérprete a la manera de un monje en su práctica ritual con todas las implicancias significativas, semánticas y *revelacionista* que le devienen a este de la practica ritual meditativa entregada y devota.

2.3 Los límites de ritual y el desvelamiento budista

Para construir nuestro esquema de interpretación musical, resulta fundamental, según expone Panikkar, comprender las razones cardinales del ritual meditativo budista, “pues de ello

deviene una profunda comprensión del porqué, a pesar de haber nacido como una revolución religiosa que buscó regenerar el hinduismo” (1996: 175) y deshacerse de toda la superficialidad ritual que durante siglos el hinduismo había acumulado, “el Buddhismo se ha construido a sí mismo siguiendo algunos modos y usos rituales tan cercanos a la ortodoxia ritual hinduista” (ib.: 172). El autor explica que en la India “el movimiento es sobre todo interior, [...] y a diferencia de los sucesos acontecidos durante las reformas religiosas de Israel, centrada en una revolución de carácter económico y social, o bien de Grecia, donde suceden grandes cambios de carácter político, en la India la renovación surge desde el interior de la misma clase sacerdotal que advierte la necesidad de simplificar el culto sacrificial” (1996:170-71) en pos de una mayor trascendencia y una espiritualidad más verdadera que posibiliten una plena interpretación de los fenómenos de la existencia, y por analogía de la obra musical. En la cultura religiosa de India, a diferencia de otras culturas de Occidente, el fenómeno de interpretación asume un carácter que es de *tipo universal*, y la revolución budista discurre por un lado *reconfigurando la corriente ritual hinduista* y por otro propiciando una revolución sumergida en el silencio y la quietud que sustenta que la iluminación, entendida como plena interpretación de la realidad, es posible mediante el *moksha*¹⁸⁷ (Trainor, 2004:160).¹⁸⁸ El mundo de lo *interior* y la concentración mental sobre el sujeto hombre (*atman*), que realiza la meditación, es lo que realmente importa al Buddhismo (*cfr.*, 1925: III, 221). El *desvelamiento* budista coincide con la propuesta de Husserl. La cual

¹⁸⁷ Moksha es un término en el hinduismo y en la filosofía hindú que se refiere a varias formas de emancipación, liberación y liberación. En sus sentidos soteriológicos y escatológicos, se refiere a la libertad del *samsāra*, el ciclo de muerte y renacimiento. En sus sentidos epistemológicos y psicológicos, moksha se refiere a la libertad de la ignorancia: autorrealización y autoconocimiento. Ver: Bowker, J. Diccionario Oxford de las Religiones Mundiales, Oxford University Press. pag. 650

¹⁸⁸ Este movimiento de re-interpretación de la tradición, el ritual, la meditación y la realidad no sólo se reduce al Buddhismo, sino que sucede también en otras expresiones filosófico-religiosas de la época como, por ejemplo, el Jainismo, el cual ya existía como expresión manifiesta de un mensaje de renuncia, de no-violencia total antes del nacimiento del Buddhismo: *en virtud de ese mismo interés* (expresado en el Jainismo)

explica desde una perspectiva occidental la actitud agnóstica del Budhismo frente al fenómeno de la percepción y la realidad. Estas ideas conducen a una actitud interpretativa en la cual la obra musical se *interpenetra* con la consciencia del intérprete y termina constituyéndose en consciencia misma, y por su parte la consciencia se constituye en obra musical, instaurando ambas una *unicidad múltiple* que podría conducir luego al llamado *nibbana* semántico, todo ello con el único objeto de desvelar las ilusiones de la existencia.

2.4 El esqueleto interpretativo budista

En el apartado específico sobre Budhismo hemos descrito los rasgos esenciales del esqueleto epistemológico budista. Partiendo de esas ideas, y de otras tantas ya explicadas acerca de la estructura ritual del Budhismo podemos comenzar a vislumbrar las formas del esqueleto ritual a partir del cual establecer bases para un posicionamiento de interpretación musical de cifra budista. Los compositores e intérpretes que hemos trabajado nos han sugerido una gran cantidad de rasgos a lo largo de este trabajo. Según podemos deducir, este esqueleto ritual se constituye a partir de un agnosticismo religioso (a veces dogmático –a veces adogmático) que se nutre de una asidua y cotidiana práctica ritual y meditativa. El esqueleto epistemológico budista sugiere una cierta ambivalencia, que resume la tan característica postura budista, que se define como ininteligible y de aparente contradicción en algunos puntos, puesto que combina dos términos que son en cierto modo antónimos; agnosticismo y religión.^{189 190}

¹⁸⁹ Por su parte el hinduismo también evolucionó, “y no es solamente en los sistemas llamados heterodoxos y de reacción en contra del brahmanismo donde este movimiento de fractura con la tradición ritual superficial se llevó a cabo” (Vesci 1992: 83), sino que también en el propio seno de la ortodoxia hindú se realizó movimiento interiorización, de *antiritualismo* y de *antitradicionalismo*, como bien describe Vesci en *Calor y Sacrificio en los Vedas* (ib.: 93) Luego de la revolución budista,



3. CUESTIONES ENTORNO A LA APREHENSIÓN DESDE LA MEDITACIÓN LA RASA: DELEITE, LA NO-OBJETIVIDAD Y SENTIDO DE GRACIAS Y LOS MARGAS

3.1 La Rasa – la percepción y decodificación del gran sabor en el ritual de la interpretación.

La *rasa* es un concepto antiguo en el arte indio sobre el *sabor estético* de cualquier trabajo visual, literario o musical, “que evoca una emoción o sensación en el intérprete o audiencia que no se puede describir” (*Schwartz, 2004: 15*). La *rasa* se produce a partir de una

dentro del hinduismo distintos maestros, gurús, y sobre todos el famoso y genial Yajnavalkya “hicieron posible que el hinduismo sobreviva y conserve su continuidad, no rompa con la llamada *sruti védica*, y que al mismo tiempo se modifique transmuten profundamente”. En Panikkar, 1996, p.177.

¹⁹⁰ Yajnavalkya es un venerado sabio védico del hinduismo. Se menciona en las escrituras Upanishadic más antiguas, y probablemente vivió en el reino Videha del norte de Bihar alrededor del siglo VIII aC, o siglo VII. Ver: Ben-Ami Scharfstein (1998), *A comparative history of world philosophy: from the Upanishads to Kant*, Albany: State University of New York Press, pp. 9-11.

combinación de realidades *determinantes* (*vibhava*), *consistentes* (*anubhava*) y *transitorias* (*vyabharibhava*) (Cf. *Natyashastra* 6.109, 200 aC-200 dC)¹⁹¹. El autor del *Kavyaprakāśha*, Mammata Bhata, define la *rasa* como "el gran sabor que eleva nuestro espíritu, inculcándole el gusto de la verdadera grandeza. Esto no puede explicarse ni demostrarse, es algo que hay que experimentar, que palpita en torno a nosotros, entra en nuestro corazón, lo invade por entero y hace desaparecer completamente toda otra sensación"¹⁹² (trad. A. N. Tagore). Por su parte, Henry Bowie, dice: la *rasa* "es algo impalpable, indefinible que en toda verdadera obra de arte sugiere la revelación del sentimiento y la nobleza del alma" (Bowie, 1911: 83). Como describe Schwartz, de acuerdo con la teoría de *rasa* del *Natya Shastra*, *el entretenimiento es un efecto deseado de las artes musicales, pero no el objetivo principal*: "el objetivo primordial es transportar al individuo en el auditorio hacia otra realidad paralela llena de asombro y felicidad, donde él experimenta la esencia de su propia conciencia y reflexiona sobre cuestiones espirituales y morales"(Schwartz, 2004: 17). Esto mismo expresaba Celibidache en su teoría sobre la música, citada por Astor: "Celibidache veía la música como un camino a la iluminación mística" (2002: 66). Aunque el concepto de *rasa* esta íntimamente asociado al hinduismo y a las escuelas artísticas de esta tradición, el Budhismo resinificó el término asimilándolo a su propia tradición de una manera nueva, ya no como únicamente como gusto o "sabor" artístico, sino identificándolo con la esfera de la fenomenología de la meditación budista (ver: Dinkgräfe, 2005. 107). Según la fenomenología del *Yogachara*¹⁹³, el estado o sinergia llamado *ālambana*¹⁹⁴ (conexión), sea inmediata y

¹⁹¹ Cfr. Dinkgräfe, Daniel Meyer (2005). *Approaches to Acting: Past and Present*. Bloomsbury academic. p. 102–103.

¹⁹² Mammata es un crítico literario que vivía en el norte de India alrededor del año 1100. Su libro sobre la poética y la estética, *Kāvya Prakāśha* es su libro más difundido. En Sullivan, Bruce M. (2001) *De la A a la Z del Hinduismo*. Visión Books, p. 127

¹⁹³ *Yogachara* significa literalmente "práctica de yoga"; "Uno cuya práctica es el yoga", es una escuela influyente de la filosofía y la psicología budistas, y haciendo hincapié en la fenomenología y la ontología a través de la lente interior de las prácticas meditativas y yóguicas. En Jones, L. (Ed.) (2005). *Encyclopedia of Religion*. (2nd Ed.) Volumen 14: p.9897. USA: Macmillan Reference.

directa o remota, implica que si existe un *dharma* tendrá una apariencia distinta a la que se percibe, y Jones expone que “la mente a veces se corresponderá con ella (*lakshana*) para que ese *dharma* sea cognoscible y perceptualmente captado en la *rasa*” (Jones 2005: 887). Esta condición, según explica Lusthaus, conduce al *moksha* que da lugar, al final de las ocho consciencias (*jhanas*), a las cuatro habilidades cognitivas iluminadas,¹⁹⁵ que son el culmen del proceso de interpretación. Por otra parte, en la teoría india de *rasa*, el *Uddipana* es el excitante o determinante que inflama los sentimientos o las emociones, y *ālambana* es aquel “sitio” en que se encuentra y manifiesta el sentimiento, es decir, *ālambana*, existe como el vínculo entre un sentimiento y la causa que lo excita y la *rasa* es la luz que les propicia a encontrarse. *Uddipana* puede entenderse en el proceso interpretativo como la emoción en la obra y *ālambana* es donde esa emoción se materializa en el intérprete. El autor indio Gupteshwar advierte que la mera presencia de *vibhava* (*determinantes*), uno de los tres elementos que propician el *rasa*, es suficiente para impulsar la configuración del llamado *Pratibha* (el resultado intuitivo de la sabiduría o el conocimiento) para cambiarlo o transmutarlo en una realidad atemporal (cfr. Gupteshwar, 1993: 92-94). Así explica el budismo el cómo los artistas mediante una emoción, fruto de una interpretación o aprehensión, son capaces de comprender algo de la obra; esta intuición que revela conocimiento es el *Pratibha*. Así, mediante el estudio de las relaciones entre el *rasa*, la *ālambana* y los *uddipana* podemos entonces vislumbrar otra faceta del esqueleto epistemológico budista. Dice Astor que en Oriente la emisión del sonido constituye un acto de la consciencia, que materializa la *rasa*, y el intérprete, que es de “algún modo un *yogi*, un místico. [...]”, comienza la *pérdida-de-sí-mismo*. “Esta dinámica predicada por Celibidache

¹⁹⁴ *Ālambana* es un sustantivo sánscrito que significa de diversas maneras - apoyo, fundamento, apoyo, base, sustento, causa, razón, base o los cinco atributos de las cosas o la repetición silenciosa de una oración o la conexión natural y necesaria de una sensación con la causa que la excita, o el ejercicio mental practicado por los yoguis al intentar realizar la forma bruta del Eterno.

¹⁹⁵ Cfr. Lusthaus, Dan. (2003) *Fenomenología budista: Una investigación filosófica del budismo de Yogacara y del Ch'eng Wei-shih Lun*. Estudios críticos de Routledge en Budismo.

proviene de una profunda experiencia mística, de la cual occidente sabe muy poco” (ver: Astor, 2002: 73). La *rasa* constituye un esta muy primario dentro del proceso meditativo, es solamente un pequeña muestra del poder de la experiencia de conocimiento budista. Citando a Rowell, Astor advierte: “la filosofía del *yoga*, describe a la experiencia estética como un logro de la distancia cero; una unión intensa (ese es el significado literal de *yoga*) con la ilusión de la música, la pérdida de la identidad personal y la absorción en la experiencia, una fusión del yo y el objeto y el logro de un estado de bendición trascendental: *ananda* (en Rowell, 1996: 139), en esta bendición trascendental el *rasa* se deja atrás: “ [...] se logra un cierto estado devocional purificado y universalizado (quizá *santa rasa*) que neutraliza al *rasa* específico de la obra” (Astor, 2002: 67)¹⁹⁶.

3.2 Deleite estético

Los budistas consideran a *ālambana* como un objeto-condición-espacio que se entiende como causa, lugar y vehículo en la producción de conocimiento e ideas. De acuerdo con *Nagarjuna*¹⁹⁷ hay tres contextos motivacionales del *ālambana* que se resume en las tres entidades fundamentales (que son el amor, la compasión, y el saber), estos tres contextos *ālambanicos* son; 1. el *sattva-ālambana*, motivado por la similitud de uno mismo con otros seres; 2. *dharma-ālambana*, motivado por la igualdad de elementos psicofísicos; 3. *ānalambana* que no está motivado por estos dos es decir, que es independiente del contexto

¹⁹⁶ Semejante estado de bendición y absorción es llamado *ananda* y es una suerte de identificación con la consciencia universal y una liberación de todas las limitaciones del yo, el tiempo, el espacio, los deseos y las circunstancias” En: Rowell, 1996, p. 96.

¹⁹⁷ Nāgārjuna (c. 150 - C. 250 CE) es ampliamente considerado uno de los filósofos Mahayana más importantes. [2] Junto con su discípulo Āryadeva, es considerado como el fundador de la escuela Madhyamaka del budismo Mahāyāna. Ver: Kalupahana, David. Una Historia de la Filosofía Budista. 1992. p. 160

motivacional. El *rasa*, según explica Bowie, “tiene que ser "experimentado"; en sí mismo, es una sensación y desaparece al mismo tiempo que ésta. No es una entidad objetiva accesible al conocimiento (jñünyü); la percepción del *rasa* es el *rasa* mismo, y no puede manifestarse fuera de sí mismo” (Kalupanhana, 1992: 160)¹⁹⁸. Ergo, este sentido se ha comparado con la presencia espontánea del ser supremo (Brahmüsvadnsahodarah) en el intérprete. Riviere advierte en *Introducción a la Estética de la India*, que el *rasa* es independiente del tiempo y del lugar; “es una sensación impersonal, desinteresada y colectiva, universal por naturaleza, suprafísica (alaukika)” (ib. 1992: 163), y en la cual los principios de actividad (*rajas*) y de las tinieblas (*tamas*) se subyugan, “dominando el principio de pureza (*sattva*)” y de quietud. Lo cierto es que el estado de goce de un *rasa* puede compararse a la contemplación estética del *brahman*, y a una interpretación sana y desprejuiciada, desveladora de sentido durante la cual no subsiste ninguna otra percepción; *el rasa es como la sensación de la gracia divina*, según la tradición hindú, una interpretación sin esfuerzo, ni intuitiva ni racional, sino manifiesta. En concordancia con lo expuesto por Panikkar, estas ideas cogen mucha fuerza y exponen posibles caminos interpretativos, el autor asevera; *la meditación sobre el sacrificio equivale al mismo acto sacrificial* (1996: 175), abriendo la puerta a una posibilidad fascinante; una interpretación *ainterpretada*, pero de ello hablaremos más adelante.

Al respecto Wallace Dace expone en su explicación del texto védico antiguo que el *rasa* es "el deleite de una emoción humana elemental como el amor, la piedad, el miedo, el heroísmo o el misterio, que forma la nota dominante de una pieza dramática, esta emoción dominante, Tiene una cualidad diferente a la que se despierta en la vida real, se puede decir que *rasa* es la emoción original transfigurada por el deleite estético" (Dace, 1063: 249). La estética hindú habla, pues, de *símbolo*, porque la verdad no se puede ver directamente (*saksüt*) y el símbolo tiene que ser su reflejo (Riviere 1999): “el artista debe utilizar los

¹⁹⁸ También en: Riviere, Juan Roger (1999). *El Arte de la India*. Slu Espasa Libros.

símbolos como soportes de la contemplación y con el fin de "abstraerse" del maia". Esto explica el uso muy extenso de esquemas rítmicos fijos (*taalas*), esquemas melódicos fijos (*ragas*), diagramas geométricos místicos (*mandalas*), en el arte oriental. Lavezzoli expone que la estética hindú concibe además la obra de arte como "medio de reintegración (*samskarana*), y en la teología brahmánica se considera como un "sacramento" cuya elaboración es un "rito" preciso, complicado y sagrado. Es bien sabido por los estudiosos que en la música clásica india, cada raga es una creación inspirada para un estado de ánimo específico, donde el músico o conjunto crea el *rasa* en el oyente" (Lavezzoli, 2010: 28). Sin embargo, destaca Lavezzoli, predominantemente, "todos los ragas en las tradiciones hindúes apuntan a uno de los seis *rasa*, donde la música es una forma de pintar "el amor, la compasión, la paz, el heroísmo, lo cómico o el sentimiento de asombro" dentro del oyente (ib.: 23). Así el intérprete que intente significar su actividad desde la perspectiva budista deberá tener en cuenta estas seis dimensiones que se entienden como brazos de una misma divinidad semántica. El autor italiano subraya además que *la ira, el disgusto, el miedo y esas emociones no son el tema del raga*, pero son parte de las teorías indias sobre las artes musicales, pues dentro de los seis *rasa* que se registran en la música india, cada uno tiene subcategorías¹⁹⁹.

3.3 Breve recapitulación

Estos diagramas presentados a partir de la comprensión de los términos *rasa* y *ālabana* describen como dentro de la tradición, los términos reasumen la dinámica por la cual el artista y el oyente entran en un estado espiritual, piadoso y de conciencia que conlleva a una

¹⁹⁹ Por ejemplo, según explica Lavezzoli: "el amor *rasa* en la imaginación hindú tiene muchos "sabores musicales", como el amor erótico (*sringar*) y el amor devocional espiritual (*bhakti*)".

interpretación pasajera del material sonoro percibido. La *rasa* establece un mecanismo en el cual la percepción y decodificación del llamado “gran sabor” en el ritual budista es la aprehensión (y comprensión) de lo bello en cuanto *ātman* o *brahman*, lo que nos conduce nuevamente a las ideas de *multiplicidad-unicidad*. En este sentido habría que interpretar estos múltiples espacios en los que lo bello se manifiesta como la dimensión en donde es posible deleitarse de lo estético de la música; aunque lo bello de las formas a veces desaparece detrás del símbolo²⁰⁰, a veces deformado también por nuestra incapacidad de recorrer los *Jhanas* y de percibir *desprejuiciadamente* el fenómeno que nos confronta como intérpretes. Para el creyente budista la adquisición de las potencias sagradas y la certera interpretación de la realidad artístico-musical son posibles por las sinergias que construye el *ālambana*, que es la conexión natural y necesaria de una sensación con la causa que la excita.

3.4 La no-objetividad

Continuando en nuestra inspección de los elementos del rito meditativo budista encontramos un denominador común en las prácticas, por un lado *la reacción en contra de la pura objetividad* (ver: Panikkar, 1996), es decir, del ritualismo, la trascendencia, dios, la tradición, la costumbre, y por otro, el ascenso del hombre como medida del sentido falseado o realidad aprehendida equivocadamente.²⁰¹ En términos de interpretación artística, no se trata ya de seguir ciegamente las opiniones de los antiguos, o “de los críticos y los imbéciles que enseñan en los conservatorios [...]” (Celibidache; 1994: 43) o de tener una fe mágica en los

²⁰⁰ Cfr. Riviere 1999.

²⁰¹ Según describe el autor indio-catalán: tanto los profetas mayores de Israel, como los sabios de India, como los grandes reformadores chinos, los filósofos griegos, no hacen sino invertir la mira inquisitiva del hombre hacia el interior para descubrir que la intención es esencial en cualquier actividad y la actitud crítica indispensable para cualquier acto verdaderamente humano” Panikkar, R.,1996: 173.

ritos tradicionales²⁰² o técnicos, ni tampoco en los actos racionales y deconstructivos del material musical, *lo que cuenta es el hombre* y, por consiguiente, su intención (ib.). Wynne advierte que el Buddha califica las disquisiciones meramente especulativas de inútiles y perniciosas, pues cree que representan a la objetividad muerta, como explica Wynne “lo que importa es la persona concreta y su liberación existencial, y por tanto todas las ideas, sin excluir la idea de Dios, son una especie de refugio en donde se ha cobijado el hombre, porque tenía miedo de sí mismo” (1996: 174). Flood nos explica que según la perspectiva del Buddha toda interpretación deviene de una fuente corrompida por el miedo al vacío y al dolor, y por ello es necesaria, para un interpretación fuera del *maia* (ilusión), una vía fuera de la *subjetividad corrompida*, un vía que propicie el *moksha* o liberación (entendida como puro entendimiento o interpretación verdadera) mediante cualquiera de los cuatro senderos *mokshikos*²⁰³.

3.5 Lavanya-yojanam, sentido de la gracia y pecado artístico.

Se trata del sentido de la gracia, explica Riviere, que regula con un fin estético la acción de las expresiones, apartando todo movimiento excesivo, heterodoxo o pagano que dañaría la dignidad de los sentimientos y la belleza de las formas. Dice A. N. Tagore, citando un texto *Vaishava*, que "es semejante al brillo reluciente de una perla rara; la forma redondeada de la perla nada sería sin esa materia luminosa". La falta de este sentido produce el "pecado artístico" que se asimila al error -en la ejecución del ritual (*aparüdhi*), una "herejía", *un error metafísico que procede de una falta en el acto de contemplación* (*shithikz samüdhi*, llamado

²⁰² Para ampliar ver: las teorías de Frazer en *The Golden Bough*.

²⁰³ Flood, Gavin, *An introduction to hinduism* (1996). Cambridge, Cambridge University Press.

también kheda)²⁰⁴; este error puede encontrarse en el arte cuando uno desconoce las leyes éticas, y en la especulación filosófica, cuando el hombre no quiere seguir la verdad. Es interesante señalar aquí que la definición escolástica del pecado como "*apartarse del orden hacia el fin*", es idéntica literalmente a la de la Katha Upanishad (11, 11), donde el que prefiere lo que más quiere (*preyas*) a lo más bello (*shreyas*) es un "pecador" (*hiyate arthat*); Hay que señalar que para la filosofía hindú, el pecado es, ante todo, "ignorancia" (*amdyü*) y el Budhismo basara toda su doctrina en este concepto. "Se trata del conocimiento objetivo, empírico, relativo, del "hombre ciego" que ve los principios en la multiplicidad (*dharmüny prithakpashyan*) y que "vaga" (*anudhivati*), que "está errante" (*sansürasya*)" (Comaeaswamy, 2003: 88).

Este pecado puede ser entendido no solo desde la creación sino desde la interpretación; el *Lavanya-yojanam* resume en sí la idea de interpretación herética, *desangelada*, ciega.

Antes de continuar debemos presentar la gran vía que conocimiento que y congrega en sí a todas las formas de interpretación, y que constituye todo el aparato de realización de las filosofía indias son lo *mārgas*, a ello entramos.

²⁰⁴ Teoría desarrollada más ampliamente Flood, (1996) y Riviere (1999).

3.6 Un gran camino y varios senderos; los mārgas, senderos del moksha.

El *mārga*, en el hinduismo es usualmente clasificado en cuatro prácticas espirituales. El primer *mārga* es *Jñāna Yoga*, el camino del conocimiento, centrado en distinguir lo que es *māyā* (ilusión) y lo que no, con la meta del *gñani*, que es el fundirse con aquello que es el sentido último de toda realidad manifiesta (*brahman*); el segundo *mārga* es *Bhakti Yoga*, la forma de amar con devoción a lo divino (Bhawuk, 2011: 93). El devoto centra todas sus actividades, pensamientos y palabras en ello; la meta es comulgar íntimamente con el *brahman*, morando en él y siendo uno con su sentido. Su práctica comienza, continúa y acaba siempre en el amor, convirtiendo las emociones en devoción y posteriormente entendimiento o interpretación plena. El *Bhakti Yoga* se sirve del sentimiento devocional como instrumento de elevación de la consciencia, interpretación y conocimiento. El tercer *mārga* es *Karma Yoga*, el camino de las obras, el cual podemos entender como actividades técnicas o rituales que se realizan con el objetivo alcanzar una interpretación pura y verdadera; el cuarto *mārga* es *Rāja Yoga*, el camino de la contemplación y la meditación, ejercicio ritual de mucho peso dentro de la tradición; “la meditación sobre el sacrificio equivale al mismo acto sacrificial”²⁰⁵, el ofrecimiento de uno mismo, *hasta la oblación de la palabra en la respiración de la respiración en la palabra*, conduce a la sublimación de todo, a la interpretación verdadera. Estos *mārgas*, caminos o vías epistemológicas que conducen a una completa aprehensión de la realidad; son métodos para el *moksha*.²⁰⁶ Y constituyen un aparato cognitivo complejo a través del conocimiento, la devoción religiosa, las obras y las prácticas, y la contemplación meditativa. Por ejemplo, el Yoga Sutra de Patanjali sugiere: después de la disolución de *avidya* (ignorancia), viene la eliminación de la comunión con el

²⁰⁵ Panikkar, R. 1996: 176.

²⁰⁶ Cfr. Deutsch, Eliot Advaita Vedanta: Una reconstrucción filosófica, Universidad de Hawaii Press, pp 104-106.

mundo material, este es el camino hacia Kaivalyam. - Yoga Sutra (Sadhana Pada), 2: 24-25²⁰⁷.

Un pasaje del Bhagavad guitá que ilumina la cuestión reza así:

*ksetra-ksetra-gñaior evam,
antaram gñana-chakshushá,
bhuta-prakriti-moksham cha,
ie vidur ianti te param*²⁰⁸

Traducción

“Aquellos que ven con los ojos del conocimiento la diferencia que hay entre el cuerpo y el conocedor del cuerpo, y que además pueden entender el proceso por el cual se logra la liberación del cautiverio de la naturaleza material, llegan a la meta suprema”.²⁰⁹

La tradición explica que cuando un hombre lo alcanza, ama a todos los seres y no odia a ninguno; “queda satisfecho para siempre y lo comprende todo, alcanza una interpretación plena de la realidad” (Pechelis, 1999: 45), no como fruto de su esfuerzo cognitivo, sino como resultado de que no existe en él *enjuzgamiento* y falsa expectativa. Los hindúes reconocen la validez de varios caminos (*mārgas*) hacia tal liberación epistemológica, por ejemplo Karen Pechelis afirma que el concepto del *bhakti* en el hinduismo describe una compromiso que implica una *tensión simultánea entre la emoción y el intelecto*, la "emoción para reafirmar el contexto social y la libertad temporal, la intelección a tierra la experiencia en un enfoque reflexivo y consciente" (Pechelis, 1999). El Buddhismo quiere liberar al hombre de todos

²⁰⁷ Para el análisis completo ver: Jeffrey Gold, Platón en la Luz del Yoga, Filosofía del Este y del Oeste, Vol. 46, No. 1 (Jan., 1996), páginas 17 - 32; A. Sharma, La Realización de Kaivalya, en *Explorations in Australian Literature*, Capítulo 18.

²⁰⁸ *Bhagavad guitá* 13.35

²⁰⁹ Traducción del texto por el Maestro A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada.

estos temores conduciéndole a *moksha*, haciéndole consciente de un hecho contundente y universal, “*experiencia también palmaria y unánime; el dolor y la tendencia innata de liberarse de él*” (Panikkar 1996). Por consiguiente, podemos entender que el Buddha se dirige directamente hacia el concepto de iluminación, trasmutando la idea de ritual propia de la tradición hinduista, y re significando el ritual como un proceso de interpretación y ya no de devoción (cf. Pechelis, 1999: 37).

3.7 Liturgia budista, una insurrección interpretativa

*Golpea el silencio y escucha el sonido
¿Cuál es el color del viento?
A gran duda, gran despertar...
antes del despertar cortaba leña y acarreaba el agua,
después del despertar corto leña acarreo agua
(Koanes zen)*

Hemos presentado distintas perspectivas y realidades epistemológicas del esqueleto budista, a saber: budista; la multiplicidad en la unidad, “*desinterés*”, la vía negativa, la rasa y el ālambana, la vía de la no-objetividad, el *lavanya-yojanam* y los cuatro *mārgas*. Todos ellos son rostros, aristas y herramientas que buscan desentrañar el complejo sistema de la interpretación de la realidad. Más allá de ellos, el Buddhismo, a pesar de su esencia *anti-ritualista*, nos ofrece un inmenso corpus de rituales lejanos y cercanos a la ortodoxia hindú.²¹⁰ Más allá de esta práctica ritual cotidiana, el Buddhismo se encuentra, ya desde

²¹⁰ La liturgia budista consiste entre muchas otras cosas en cantar o recitar un *sutra* o pasajes de un *sutra*, un mantra (especialmente en la escuela *Vajrayana*), y varias *gathas*, y dependiendo de la práctica que el practicante desee emprender, se esta práctica se puede hacer en un templo o en el hogar. Al igual que sucede con su hermano mayor, el hinduismo, en la liturgia budista el rito casi siempre se realiza frente a un objeto u objetos de veneración y acompañada de ofrendas de luz, incienso, agua y / o comida.

épocas primitivas, en constante tensión consigo mismo y con sus usos rituales²¹¹, probablemente por que nació de una movimiento antiritualista y insurrecto. Esta cita de la mismo Buddha Gautama nos ilustra la cuestión acerca de ello;

En el *Ghitassara Sutta*, el Buddha enseña: “Bhikkhus (monjes), hay cinco peligros de recitar el Dhamma (religión) con una entonación musical.”

¿Qué cinco?

Uno mismo se aferra al sonido, otros se apegan al sonido, los dueños de casa se molestan, diciendo: "Así como cantamos, estos hijos de los Sakyan cantan", la concentración de los que no les gusta el sonido se destruye, y las generaciones posteriores les copian y asumen esta práctica. Estos, monjes, son los cinco peligros de recitar el Dhamma con una entonación música (...) Bhikkhus, hay estos cinco peligros cuando el Dhamma es cantado con un sonido largo, cantando: 1) Él está contento con sí mismo con respecto a ese sonido, (y ello despierta orgullo); 2) otros están contentos con respecto a ese sonido (lo tienen en cuenta, pero no para Dhamma); 3) los dueños de casa lo admiran (y la música es para aquellos que disfrutan de los placeres de los sentidos, y todo eso es maia) 4) mientras tratan de emitir con precisión su sonido su concentración se rompe, (descuidando el significado del momento y atendiendo a lo que está cantando). 5. Y es entonces que se cae en la costumbre de disentir los puntos de vista (por emulación), "diciendo: nuestros maestros y guías cantaron así, o de este otro modo"²¹², y eso es una fuente de tanto orgullo como de discusiones peleas entre las generaciones posteriores de budistas. - Vinaya Pitaka, ii. 108

²¹¹ *Gītassara Sutta*.

²¹² Vinaya Pitaka, ii. 108

3.8 Recapitulación final del apartado

Para la tradición budista, la interpretación verdadera es la perfecta experiencia estética que evoca el texto de *Siddhāntamukūivali*: “considerando el mundo como una obra de arte, veo la esencia”. Según explica la tradición, tal contemplación estética requiere cualidades: “imparcialidad. ataraxia, paciencia; los textos hindúes condenan los actos emprendidos con un fin "económico" y determinado por su gusto y por disgusto, porque no son actos sino impulsos llenos de errores y de ignorancia”.(Vinaya Pitaka, ii:108)²¹³ La filosofía hindú además rechaza todo sentido de deseo y de satisfacción sensible en el acto creador del artista, que tiene que identificarse por la contemplación con el *summum bonum*; es el *actus primus* del artista que, iluminado espiritualmente, llega a ser el instrumento de la proyección divina en la materia. Se debe subrayar que en la India, cuando los sentidos se apartan de sus objetos, cuando los ojos están cerrados al mundo exterior (*avritta caksus*) y están abiertos los ojos de la gnosis (*jinūma caksus*), es cuando puede conseguirse la "realidad". Por eso, la obra musical no se considera como una ilusión sino como una "equivalencia", una "participación" y la perfecta interpretación de la misma (en cuanto comprensión) es posible mediante los procesos rituales que discurren entre la celebración devota y la descreencia de lo propuesto por la percepción. mediante la meditación.



²¹³ Ver: Rivierer, 1999: 5.

4. EL RITUAL DEL SILENCIO: MEDITACIÓN E INTERPRETACIÓN

Los fundamentos de la meditación como espacio de silencio para un interpretación musical

*“Cuando las olas se han aquietado y el agua está en calma,
entonces se refleja la luz y se puede vislumbrar el fondo”*

(Swami Vivekanada)²¹⁴

4.1 Introducción a la meditación y sus aplicaciones en materia de interpretación musical.

Como ya hemos dicho repetidas veces, lo importante para nuestra investigación en este estadio es lograr comprender el esqueleto epistémico budista, y ahora en particular el de la práctica del rito meditativo budista, con el fin de construir un posicionamiento de interpretación musical a partir de su estructura; en este inicio pretendemos, al menos a grandes rasgos, lograr hacernos del aparato de decodificación de la realidad con el fin de someter dicho método a la experiencia de interpretar música. La resignificación de lo ritual es en cierta forma radical; “la meditación sobre el sacrificio equivale al mismo acto sacrificial” (Panikkar, 1996: 176), el ofrecimiento de uno mismo, “hasta la oblación de la palabra en la respiración de la respiración en la palabra” (ib. 1996: 177), conduce a la sublimación de todo, y desvela un mecanismo epistémico fascinante, según el cual, sin realizar ningún movimiento *droménico* en pos de la comprensión u ofrenda sacrificial de

²¹⁴ Requena Segovia, A. (coord.) 2012. *Una lluvia en el desierto; Crónicas de un encuentro de religiones y otras vías trascendentes de Oriente y Occidente*. Málaga Ciuadd de la Paz Vicerectorado de Cultura y Servioci de Publicaciones UMA.

ningún tipo, se asume la posibilidad de la iluminación del sentido mediante la sola captura y toma de conciencia de la falsedad de los sentidos intuitos en el proceso aprehensivo; todo ello se entiende y sucede, desde la perspectiva budista, en la realización de uno mismo: *tat tvam asi*²¹⁵, (ib.178) . En la meditación budista las prácticas meditativas están asociadas con la religión y con la filosofía, y las técnicas básicas de la meditación se han preservado en textos budistas antiguos y han proliferado y diversificado a través de las transmisiones del maestro-discípulo. Los budistas persiguen la meditación como parte del camino hacia la iluminación y el nirvana (Goleman, 1988: 23). Susan Sontag escribió en *"La Estética del Silencio"*: "Como la actividad del místico debe terminar en una vía negativa, una teología del silencio de Dios, un anhelo por la nube de la ignorancia más allá del conocimiento y por el silencio más allá de la palabra, Tienden hacia el anti-arte, la eliminación del "sujeto" (el "objeto", "la imagen", "el sonido" (1969: 5). Así un elemento nuevo entra en la obra musical y se convierte en constitutivo de ella: el recurso (*tácito o manifiesto*) para su propia abolición-y, en última instancia, "para la abolición del propio arte" (ib.: 5).

Contrariamente a la teoría de l silencio como culmen de la pirámide sonora, Young, llegó a creer en el sonido y la vibración como la forma más elevada de percepción perceptiva, un medio para "llevar [uno] al estado más alto de la meditación".²¹⁶ En contraste con la obra 4'33 "de Cage, que revela cómo el sonido ambiental puede ser música, Pran Nath enseñó: *"Tú eres el sonido: el sonido está en ti. Si piensas: "Estoy cantando; Alguien más está escuchando "*, es una música de segunda categoría".²¹⁷ Strickland explica que el entrenamiento de Young le reveló cómo las vibraciones sonoras de una nota perfectamente

²¹⁵ *Eso eres tú.*

²¹⁶ Young, citado en Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. 165. Véase también Peter Lavezzoli, *El amanecer de la música india en Occidente* (Nueva York: Continuum, 2007), p. 249.

²¹⁷ Pandit Pran Nath, citado en Riley, "La Trinidad de la Música Eterna", *Sonido y Luz: La Monte Young y Marian Zazeela*, ed. William Duckworth y Richard Fleming (Lewisburg, Penn .: Bucknell University Press, 1996), pág. 99.

sintonizada se registran en el cerebro y pueden inducir experiencias fuera del cuerpo para el intérprete y el oyente (1993: 166). También reforzó su preocupación por la pureza de la entonación, un despliegue expandido del tiempo, y técnicas de improvisación que evolucionan orgánicamente en una sola actuación.

La práctica del silencio y la meditación a menudo implica un esfuerzo interno para auto-regular la mente de alguna manera. Se puede hacer sentado, o de una manera activa, por ejemplo, los monjes budistas implican la conciencia en sus actividades cotidianas como una forma de entrenamiento mental y entonces las cuentas de rezo u otros objetos rituales se usan comúnmente durante la meditación con el fin de hacer un seguimiento o recordar al practicante acerca de algún aspecto de ese entrenamiento. Walsh describe la meditación de la siguiente manera: “Meditación se refiere a una familia de prácticas de autorregulación que se centran en la formación de atención y conciencia para llevar los procesos mentales bajo un mayor control voluntario y por lo tanto fomentar el bienestar mental general y el desarrollo y/o capacidades específicas como la calma, claridad y concentración” (2006: 229). Por describirlo de algún modo, y de ser posible en términos de interpretación artística y musical, el proceso natural de comprensión del sentido sucede en la meditación mediante la sumisión de la mente y la percepción a un nuevo orden que se construye fundamentalmente por el descreimiento y la acción de desvelar lo falso. Los distintos recursos interpretativos que tenemos a mano, como los de tipo deconstructivos, analítico, histórico, técnico, emocionales y psicológicos, son entendidos por la tradición budista como recursos dominados por *maia* (ilusión), y por lo tanto ante la pregunta acerca del sentido, la meditación propone el silencio de tipo agnosticista propuesto de manera experiencial por Gautama, que frente a las *mentiras* del *maia*, servirían para reconstruir la dimensión semántica de la realidad (o de la obra de arte), proceso en el cual el sentido se nos da a conocer principalmente mediante la vía

negativa, dejando como resultado una razón, desnuda y única, que se resume siempre en *bráhma*n (ver: Gethin, 1998).

a. Orígenes y razones

La meditación constituye un ritual fundamental en la práctica budista; según explica Rupert Gethin: “La mayoría de las tradiciones budistas reconocen que el camino hacia la iluminación implica tres tipos de entrenamiento: la Virtud(*sīla*); Meditación (*samadhi*); y, la Sabiduría (*paññā*)” (1998: 157)²¹⁸. En tiempos de Buddha Gautama (hacia el siglo VI a. C.) se inició la llamada *Escuela del Dhyāna* (o *jhāna* en idioma Pali), que proponía la meditación como medio único para llegar a la iluminación. A pesar de ello la tradición aceptó que la destreza meditativa por sí sola no era suficiente y propuso un camino mixto para conducir al devoto a una plena interpretación del mundo y de sí mismo: “no es más que una parte del camino” (ib. 1998: 157). En otras palabras, en el Buddhismo, junto con el cultivo mental, el desarrollo ético y el entendimiento sabio también son necesarios para alcanzar el objetivo más elevado: “la interpretación pura y plena de la realidad” (ib.: 156). Según Bronkhorst, la práctica de los *jhānas*, en cuanto vías de interpretación y conocimiento del fenómeno, pudo haber sido una contribución original de Buddha Gautama a las prácticas religiosas de la India antigua en respuesta a las prácticas ascéticas de los jainistas (1993: 165): por otra parte, según la teoría de Wynne, el logro de la absorción meditativa sin forma se incorporó al Buddhismo a partir de las prácticas brahmánicas, y estas prácticas fueron fusionadas con la atención plena y la comprensión, y al método le fue dado una nueva interpretación (Ver: Wynne, 2007). Por otra parte, la estratificación de las experiencias particulares del *samadhi* (meditación) en los *jhānas* (estado de no-mente) parece ser una innovación puramente

²¹⁸ Gethin, Rupert (1998). *The Foundations of Buddhism*. Oxford: Oxford University Press.

budista. A pesar de las diferencias entre los estudiosos, en una y otra postura existe algo en común y es que la meditación es entendida ahora como una vía de conocimiento y lectura en clave interpretativa de lo percibido por el devoto (oyente); la meditación no es ya sólo un acto de devoción y sumisión, sino un método epistemológico que conduce a la verdad.

Según nos advierte Gethin, las técnicas básicas de la meditación se han preservado en textos budista antiguos y han proliferado y diversificado a través de las transmisiones de maestro a discípulo (1998); “los budistas persiguen la meditación como parte del camino hacia la Iluminación y el Nirvana” (agregar página), las palabras más cercanas a la meditación en los idiomas clásicos del Buddhismo son *bhāvanā*²¹⁹ (además de los términos ya presentadas: *jhāna* / *dhyāna*).

Hay una gama de terminología común y descripciones comunes de los estados meditativos que se ven como la fundación de la práctica de la meditación en la tradición hindú y también en el Buddhismo, y todos ellos conducen a lo mismo; la necesidad de reinterpretar una realidad que nos confronte cotidianamente, y que nos desgata e satura nuestra percepción. Muchos estudiosos, entre ellos Ray Stuart, han observado que los conceptos de *dhyāna* y *samādhi* - términos técnicos que describen las etapas de la absorción meditativa – “son comunes a las prácticas meditativas tanto en el hinduismo como en el Buddhismo” (Stuart, 2011: 77) y además, es más que notable que en este contexto la fuerza de la relación entre el sistema de cuatro estados *jhānas* budistas y los estados de *samprajñata samādhi* del yoga clásico hindú, a pesar de las distancias filosóficas, rituales y fenomenológicas que separan a ambas tradiciones (ib.: 77). Aunque el término meditación parece encontrarse hoy en día algo erosionado por el uso y abuso de distintas corrientes

²¹⁹ Bhāvanā literalmente significa "desarrollo" o "cultivar" o "producir" en el sentido de "llamar a la existencia. Explicaciones del término propuestas por Nyanatiloka Mahathera en *Diccionario Budista: Manual de Términos y Doctrinas*, Sociedad de Publicaciones Budistas, Kandy, Sri Lanka, Cuarta Edición, 1980. p. 87.

contemporáneas, en general, para una multitud de prácticas religiosas indias, a menudo muy diferentes en el método, y más allá de las diferencias explicadas por Kamalashila, todas tienen el mismo objetivo: “llevar la conciencia del practicante a un estado en el que pueda llegar a una experiencia de *despertar*, de *liberación de la ignorancia*, de *plena interpretación de la existencia* (Kamalashila, 2003:53). Por su parte el secretario de la Pali Texts Society²²⁰ (PTS), el ya citado Dr. Rupert Gethin, describe las actividades de los ascetas errantes contemporáneos al Buddha con el siguiente enunciado: “[...] el cultivo de las técnicas meditativas y contemplativas tiene por objeto producir lo que, por falta de un término técnico adecuado en inglés, se denomina estados alterados de conciencia” (Gethin 1998: 10). En el vocabulario técnico de los textos espirituales de la India estos estados descritos por Gethin son denominados '*meditaciones*' (enunciadas bajo dos términos en idiomas Sánscrito y Pali; *dhyāna / jhāna*); estas “concentraciones” (conocidas también con el término agrupante de *samādhi*) conducen a estados de conciencia considerados por la tradición como espacios de conocimiento profundo de la realidad y de la naturaleza del mundo ". (Ver: Gethin, 1998: 11). Las conexiones entre estos estados de conciencia *alterados* descritos por Gethin, y los estados de *raptos* que suceden durante la incursión en los *jhanas* son más que comunes en muchas prácticas artísticas, como bien veremos más adelante. Este echo nos sugiere algunas vías para sistematizar estos *raptos musicales* a la luz de las propuestas meditativas budistas, con la idea de trascenderlos, elevarlos y conducirlos a estados de liberación, considerados más elevados y precisos dentro de la tradición. Habiendo introducidos el tema a partir de lo propuesto por los estudiosos y las razones que movilizan la práctica del dentro de la filosofía budista y la creencia acerca de sus alcances en el campo del conocimiento de los fenómenos de la existencia, aplicables a la dimensión interpretativa musical, ahora nos queda reflexionar sobre la estructura, el método y los estadios de la

²²⁰ The Pāli Text Society es una sociedad de publicación de textos fundada en 1881 por Thomas William Rhys Davids "para fomentar y promover el estudio de los textos Pāli".

práctica meditativa con el fin de comprenderla y aplicar su esqueleto a nuestros intereses musicales.

b. Cuestionamientos iniciáticos

El granero se ha quemado

ahora puedes ver la luna

Poema zen.²²¹

Para entrar mas en profundidad en este apartado sobre el ritual budista y sus alcances en los campos de la interpretación hemos plantearnos una serie de cuestionamientos: ¿Es posible *desmitologizar* el rito, y practicar un ritual o una meditación en clave agnóstica/atea que nos conduzca a una aprehensión del Misterio en la música? ¿Cuáles son los alcances del rito meditativo budista en cuanto celebración *desmitologizada* y ejercicio para el desvelamiento del *Misterio*? A partir de ello pueden devienen otras preguntas; ¿Cómo puede el ritual meditativo budista sistematizar nuestra tarea de interpretación del fenómeno musical? ¿Que son las cosas del mundo y cual es el sentido horoménico que ellas vehiculizan en la tradición budista y como pueden transmutarse en “cosas” de la interpretación musical? 3.¿Cómo es el esqueleto epistemológico meditativo budista y como puede aplicarse a la construcción de un posicionamiento de interpretación musical? Y por último ¿podemos aplicar todo esos procesos meditativos a una práctica interpretativa musical sean cuales sean los objetos y el sujetos involucrados en ella? De Mello explica que el intérprete tienes dos maneras de ver, de

²²¹ Requena Segovia, A. (coord.) 2012. *Una lluvia en el desierto;Cronicas de un encuentro de religiones y otras vías trascendentes de Oriente y Occidente*. Málaga Ciuadd de la PazVicereectorado de Cultura y Servioci de Publicaciones UMA.

observar; “una manera intelectual, teórica, sin profundizar. La otra manera de ver es existencial, mirando desde su propia vida, desde tu ser”; el autor expone que San Pablo dice: "Veo lo que debo hacer, y hago lo que no quiero."(Romanos 7,19), al decir esto se refiere al ver intelectual, que a nada compromete porque no es un ver revelador. De Mello advierte que cuando ves desde lo existencial, ves desde la libertad que te da la experiencia y entonces lo ves tal cual es, y esa revelación hace que despiertes a la realidad. (De Mello 1987:12), y reafirma su posicionamiento el recordar un proverbio chino; “cuando el ojo no está bloqueado, el resultado es la visión. Cuando la mente no está bloqueada, el resultado es la sabiduría, y cuando el espíritu no está bloqueado, el resultado es el amor" (De Mello 1987: 8).

c. El silencio budista y la interpretación musical

A esta altura de nuestro trabajo es aún necesario seguir profundizando en una cuestión fundamental dentro de la tradición budista; el rol del silencio meditativo como proceso epistemológico. Lo cierto es que, siguiendo los lineamientos de los buddhólogos deberíamos recordar que probablemente frente a estas, y muchas otras preguntas, la postura del Buddha sería la de optar por cortar por lo sano y no responder, pues para superar cualquier respuesta o interpretación errónea el camino suele ser silencio (1996:177-178.), como bien explica Panikkar en “*el Silencio del Buddha*”. Una cuestión esencial descrita por el autor indio-español es el hecho de que el Buddha calla frente a muchas preguntas, pero no propone en ningún caso renunciar a conocer e interpretar la realidad, (todo ello con el presupuesto implícito de que haya algo real a conocer, y un alguien real que conoce), no es *un silencio ante todo*, sino un *también silencio*. La propuesta de Panikkar asume una postura extrema en la comprensión del *Ser* frente al *Misterio*, y al *Ser* en cuanto *Silencio*, *Ser* que es de algún

modo superado en su ser espacio epistémico: “la cuestión es reconocer que la *“creaturabilidad”* no puede ser superada por ella misma y que, en consecuencia, ninguna agencia del orden del ser, que se desenvuelve en el espacio y el tiempo, puede ser admitida en la realización de lo que definitivamente importa” (Panikkar, 1996:177); con ello se pueden condecir las palabras de Cage: “Cuando pensamos, volvemos continuamente a esos pares de términos opuestos, sonido y silencio. Ser y Nada. Lo hacemos precisamente para simplificar la experiencia, que está más allá de tal simplicidad, que es ultracomplificada y no se presta en modo alguno a ser reducida al número dos” (Cage 1982: 107).

En este capítulo, además de entrar en la cuestión del ritual y sus periferias hemos hablado acerca de las influencias de la filosofía budista en John Cage y de cómo su obra, fruto de una transformación filosófica puede entenderse e “interpretarse a la luz del silencio budista”. El mismo Cage describe una anécdota en clase con su maestro Arnold Schoenberg que ilustra la cuestión del acallamiento de la pregunta y el silencio frente a la duda, transcribimos aquí el pasaje. Larson explica a Cage y le cita:

My composition arises out of asking questions. I am reminded of a story early on about a class with Schoenberg. He had us go to the blackboard to solve a particular problem in counterpoint (though it was a class in harmony). He said, ‘When you have a solution, turn around and let me see it.’ I did that. He then said: ‘Now another solution, please.’ I gave another and another until finally, having made seven or eight, I reflected a moment and then said with some certainty: ‘There aren’t any more solutions.’ He said: ‘OK. What is the principle underlying all of these solutions?’ I couldn’t answer his question; but I had always

worshipped the man, and at that point I did even more. He ascended, so to speak.” (Larson 2012)²²²

Por su parte, John Cage, quien como es bien sabido transformó su obra a partir de su acercamiento a la cultura oriental, al respecto Barros explica; siguiendo el concepto de desapego del yo y de las cosas materiales de la tradición budista, (Cage) renunció a la emoción y a la expresión de la misma, al control sobre la obra [...] (Barros 2006) y la consiguiente influencia sobre el oyente²²³ [...] renovó la escena artística aunando sus necesidades compositivas con la filosofía budista; Cage cambió el modo de decir la música: ya no dijo más nada... puesto que todo comunica, y a la vez nada puede ser entendido, más todo lo puede.

“Cuando pensamos, volvemos continuamente a esos pares de términos opuestos, sonido y silencio. Ser y Nada.” (Cage 1982: 107)²²⁴.

Como explica Barros, es por esta nueva dimensión filosófica de su arte por la cual Cage arriba a su “*concepción particular del silencio*”, *buddhificando* su composición musical al extremo, y por lo tanto abriendo el juego a la interpretación budista de la música de occidente. Si bien el silencio, como elemento constitutivo y compositivo ya estaba presente en su obra, ahora cambia su perfil: “*antes era expresivo, ahora ya no dice nada*”, (el silencio

²²² "Mi composición surge de hacer preguntas. Me recuerda una historia temprana sobre una clase con Schoenberg. Él nos hizo ir a la pizarra para resolver un problema particular en contrapunto (aunque era una clase en armonía). Dijo: "Cuando tengas una solución, dale la vuelta y déjame verla". Yo hice eso. Dijo entonces: «Ahora otra solución, por favor», dije otra y otra hasta que finalmente, después de haber hecho siete u ocho, reflexioné un momento y luego dije con cierta certeza: «No hay más soluciones». 'De acuerdo. ¿Cuál es el principio que subyace a todas estas soluciones?' »No pude responder a su pregunta; Pero yo siempre había adorado al hombre, y en ese momento lo hice aún más. Ascendí, por así decirlo”. En: Larson, K. (2012) *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. The Penguin Press. New York

²²³ Claudio M. Barros (2006), John Cage, la Filosofía Oriental y su Obra. *AdVersuS - Revista de Semiotica*, Año III,- N° 6-7, agosto-diciembre 2006

²²⁴ Cage, John. (1982) *Para los pájaros*, Caracas: Monte Avila.

de Cage) está relacionado con el “borramiento” del sujeto compositor (Barros 2006). Por otra parte, el mismo Gautama afirma *la preponderancia de lo indecible y lo oculto y la cuestión del silencio como camino de interpretación y conocimiento de la realidad*:

“Si yo digo que hay *attam*, se lo imaginarán como eterno para siempre; si digo que no hay *attam*, pensarán que al morir se parece completamente”. SN IV, 398.

La postura de Cage probablemente surge de su sintonizar filosófico con algunos de estos Sutras del Buddha. El mismo compositor remata su comentario a la anécdota en clase con A. Schoenberg diciendo: “I spent the rest of my life, until recently, hearing him ask that question over and over. And then it occurred to me through the direction that my work has taken, which is renunciation of choices and the substitution of asking questions, that the principle underlying all of the solutions that I had given him was the question that he had asked, because they certainly didn’t come from any other point. He would have accepted the answer, I think. The answers have the questions in common. Therefore the question underlies the answers” (Larson, 2012)^{225 226}

²²⁵ En: Larson, K. (2012) *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. The Penguin Press. New York

²²⁶ *Pasé el resto de mi vida, hasta hace poco, escuchándolo hacer esa pregunta una y otra vez. Y entonces se me ocurrió a través de la dirección que mi trabajo ha tomado, que es la renuncia a las elecciones y la sustitución de hacer preguntas, que el principio subyacente a todas las soluciones que le había dado era la pregunta que él había hecho, Ciertamente no vinieron de ningún otro punto. Creo que habría aceptado la respuesta. Las respuestas tienen las preguntas en común. Por lo tanto, la pregunta subyace en las respuestas.*

d. El Silencio; un experiencia inmanente y trascendente.

Así vemos como lo propuesto por Panikkar en su estudio sobre el silencio ateo del Buddha, y la propuesta de Cage ante la pregunta de Schoenberg conllevan a una misma experiencia frente a la pregunta; ¿cómo hemos de interpretar este sonido? El silencio es “la ortopraxis que elimina la contingencia, o sea el dolor, la duda y la confusión” (Panikkar 2009), abriendo al hombre a la dimensión de la autoconciencia, una dimensión que lo abre también a la posibilidad de la *re-interpretación* y la aprehensión del *Misterio* en la música, desde una nueva perspectiva desde la cual lo *horoménico* se manifiesta ya no como *revelación divina* sino mediante anulación o *posponción* del *locus* mismo de los intereses humanos y la confianza de que cuando el sujeto vuelve asimismo se vuelve sujeto consciente, se cosifica, se objetiviza y deja, en el fondo de ser sujeto; “este desdoblamiento propicia que una parte de él se convierta en objeto por conocer” (Ib. 2009: 181), que por vibración simpática resuena con la obra mediante la realidad aprehendida (aún no comprendida ni deconstruida), siendo este un mecanismo silencioso de aprehensión, interpretación y comprensión desde el posicionamiento de los últimos dos *jhanas* del aparato epistemológico budista que acaba echando por tierra cualquier teoría del conocimiento de tipo racionalista. Pero el silencio propuesto por Panikkar y por Cage poco tiene que ver con la ausencia de sonido en términos musicales; es más bien un silencio de la mente perceptora frente al desgastado fenómeno de la interpretación musical. Kay Larson describe este proceso en la vida de John Cage: “Bruised and bloodied by throwing himself against the four walls of his enclosure, and deeply shaken by his shrieking emotions, Cage stopped pacing his confinement and realized that his container had no roof. Looking up, he could see the sky. Fascinated, he set out to explore this new dimension” (Larson, 2012):

What he found was a language of silence and immanence.”²²⁷

Larson explica; “Lo que encontró fue un lenguaje de silencio e inmanencia” (2012:164)

Esta inmanencia descrita por Larson es una cualidad fundamental de la experiencia musical propuesta por Cage en su obra y también en su posicionamiento interpretativo, el cual en oposición a la experiencia de lo trascendente, donde lo que está más allá es lo que da el conocimiento, la condición inmanente budista le define a partir de un esqueleto epistemológico de tipo agnosticista/no-teísta, una vía de conocimiento que se cierne sobre la condición interna del ser, y se aleja, según explica Vashishth en *Metaphysical aspects of buddhism* de la idea de el *cielo divino* como fuente única de revelación y acceso al sentido y al Misterio (Vashishth, 2011:85). Además, según los lineamientos de este mismo autor, a la hora de conocer y comprender, el Budhismo elige “creer que únicamente a partir de la experiencia inmanente [...] el ser se expone a la experiencia de lo trascendente, y [...] a la vez cree y des Cree de la unicidad y pluralidad de ninguno de los dos y de ambos (Vashishth 2011: 113).

4.2 Ambivalencia epistémica

Según podemos ver, en la experiencia ambivalente budista de inmanencia-silencio-trascendencia, la inmanencia constituye la dimensión primera y cardinal, a ello se suma la superación que deviene del silencio en busca de lo trascendente. Estos conceptos, según nos

²²⁷ Traducción: Machacado y ensangrentado por arrojarse contra las cuatro paredes de su recinto, y profundamente sacudido por sus emociones chillonas, Cage dejó de pasear por su confinamiento y se dio cuenta de que su contenedor no tenía techo. Mirando hacia arriba, pudo ver el cielo. Fascinado, se propuso explorar esta nueva dimensión: Lo que encontró fue un lenguaje de silencio e inmanencia. En: Larson, K. (2012) *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. The Penguin Press. New York.

explica Galcerán “también desempeñaron un papel importante en la filosofía escolástica, de la que emanan los términos *actio immanens* y *actio transiens* y constituyen la diferencia absoluta entre ambas expresiones” (Galcerán 2009: 377). En occidente, filósofos europeos como Wolff y Spinoza adoptaron esta interpretación²²⁸; especialmente en Spinoza, según quien “la inmanencia se erige como punto de apoyo y noción elemental de su método” (Deleuze, 1984: 122). Esto es porque según Spinoza dios es causa “inmanente en oposición a la causa transitiva de todas las cosas en este método. Si Dios es la causa de todas las cosas que residen en Él, y que todo está en Dios [...] fuera de Él no es concebible la existencia de ningún cuerpo porque Dios es una causa inmanente y no transitiva de todo lo que existe” (Deleuze 1984: 123). El sistema de Spinoza²²⁹ se puede identificar con cualquier enfoque o sistema de creencias de tipo panteísta o incluso monista, y comulga profundamente de muchas maneras con los presupuestos filosóficos del Budhismo (ib., 2009: 377) y también con nuestra propuesta de una *exégesis experiencial budista*²³⁰ según la cual el sentido se desvela por la interpenetración de las dimensiones semánticas de la obra y el *no-yo* del intérprete en el espacio del silencio no-perceptivo budista (octavo *jhana*). De este modo entendemos que la inmanencia, que es un concepto según el cual la existencia de todos los seres no puede explicarse sin la presencia del uno – el *brahman*, se interpenetra con la trascendencia y dispone al intérprete a que este se abra desde lo inmanente hacia lo

²²⁸ Mas profundamente en: Galcerán, M. y Espinoza, M. (eds.): *Spinoza contemporáneo*, Cienpозuelos, Tierra de nadie Ediciones, 2009; 377 pp.

²²⁹ En su artículo titulado “El involucrimiento: Spinoza y la práctica de la sabiduría”, Fco. J. Ramos señala, al hilo del análisis de tesis centrales de la *Ética*, la que constituye a su juicio la “anomalía puntual” de Spinoza –anomalía que ya fue apuntada en cierto modo por Bayle, Kant, Hegel y, en 1979, por Wienpahl, al sugerir la conexión de su pensamiento con el oriental–; a saber: la “filiación entre Spinoza y el budismo [...]” (p. 81), filiación que no significa que haya contacto alguno directo o indirecto de Spinoza con fuentes asiáticas, sino que comparten una misma concepción de la práctica de la sabiduría inseparable del entendimiento de la Naturaleza como principio de la realidad mutuamente condicionada de todos los fenómenos. En Galcerán, M. y Espinoza, M. (eds.): *Spinoza contemporáneo*, Cienpозuelos, Tierra de nadie Ediciones, 2009; 377 pp.

²³⁰ Propuesta presentada en el capítulo segundo de este trabajo.

trascendente, permitiéndole elevarse desde su dimensión particular y personal (aunque no individual) a una dimensión de coparticipación con el sentido, a través de la ejercitación de silencio del aparato *juzgativo* del intérprete. Entonces surge un nuevo término en la ecuación; interpenetración, sobre esta cuestión, Cage escribe en su *Para los pájaros*; “sé muy bien que las cosas se interpenetran. Pero pienso que se interpenetran con mayor riqueza y con mayor complejidad cuando yo no establezco ninguna relación. Ese es el momento en que se reúnen y forman la cifra uno. Pero la mismo tiempo no se obstruyen entre sí. Son ellas mismas. Son. Y como cada una es ella misma, en la cifra uno hay una pluralidad”(Cage, 1982: 88).

El compositor norteamericano desvela así este juego de pluralidad-unicidad e inmanencia-trascendencia determinante en su obra y también de la experiencia interpretativa budista. Por otra parte en su artículo *Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33"* James Pritchett explica que la descripción que hizo Cage de su nunca compuesta obra "*Silent Prayer*"²³¹ “es notable porque por primera vez incluye el uso de la palabra «silencio» en sus escritos. Tras haberlo ignorado virtualmente antes de 1948, en ese año empezó a conceder una importancia cada vez mayor al silencio, a su naturaleza, a cómo captarlo desde un punto de vista compositivo. Ese verano impartió una conferencia en Black Mountain College, en la cual por vez primera constató que sonido y silencio eran análogos en la música” (Pritchett, 1993:59,138).

La ambivalencia epistémica de la inmanencia-trascendencia constituye así un rasgo esencial del esqueleto interpretativo budista. Pero esta no es la única ambivalencia presente,

²³¹ Pritchett explica que Cage tenía muchos deseos de “componer un obra de silencio ininterrumpido y venderlo a Muzak Co.: Será tres o cuatro minutos y medio de largo, los que son las longitudes estándar de música "enlatada" y su título será *Oración Silenciosa* (Silent Prayer). Se abrirá con una sola idea que trataré de hacer tan seductora como el color y la forma y la fragancia de una flor. El final se acercará a la imperceptibilidad”. En Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge and New York: Cambridge University Press. p. 59, 138.

ahora entraremos a indagar acerca de la ambivalencia *unicidad múltiple* que también es esencial en la interpretación budista.

a. Bases de la interpretación budista y la estética de la recepción.

“La unicidad y la pluralidad [...]”, de las que habla Cage, “no son sino el brahman y la pluralidad” (Panikkar 1996: 175) presentes en los himnos tardíos hinduistas del Rig Veda, que buscan la unidad bajo la multiplicidad, y sobre los cuales se construye el sistema de creencias budista. A su vez, Cage resume muy bien esa dicotomía o ambivalencia propia del Buddhismo, la cual hemos ya explicado de dentro este mismo capítulo sobre los términos inmanencia y trascendencia. Según explican los estudiosos, esta característica del Buddhismo condujo a construir un sistema ritual y una meditación revolucionaria y a la vez ortodoxo en las cuales, en la construcción del credo religioso a partir de una postura ateísta (o al menos no-teísta) se descrea, y en cierto modo se *absurdizan* los quehaceres rituales y meditativos que se practican. El ateísmo budista, defendido por Panikkar, se presenta ambivalente y ambiguo, devoto y *asentimental*, piadoso y *descreyente*, *consciente e inconsciente* (1996: 178). Con todo ello comulgó Cage, y al respecto, Larson escribe;

For Cage, this was tied to bridging the dangerous divide between the conscious and unconscious mind: “There are two principal parts of each personality: the conscious mind and the unconscious, and these are split and dispersed, in most of us, in countless ways and directions. The function of music, like that of any other healthy occupation, is to help to bring those separate parts back together again. Music does this by providing a moment when,

awareness of time and space being lost, the multiplicity of elements which make up an individual become integrated and he is one.”²³² (Larson 2012: 8)

El *sentimiento*, eso tan requerido por el oyente medio, *es dejado en sus manos* (en manos del oyente), según dice Cage, “[...] es en él donde puede, pero no necesariamente debe ahora encontrarse, y no en la obra” (Larson, 2012). Sienta así bases para una nueva y original estética de la recepción: “El compositor se desliga así del rol romántico de depositario en la obra de una afectividad propia [...], y por tanto de un mensaje, de generador de sentido y Misterio, en definitiva, [...] de traductor o médium, incluso, describe el autor, ya no le cabe el rol clásico de constructor. (Ib. 2012). Al respecto el compositor asevera: “The emotions: love, mirth, the heroic, wonder, tranquillity, fear, anger, sorrow disgust, are in the audience” (Cage s.f.: 97).

El Maestro Suzuki, según describe Larson, le enseñó algo esencial para romper los límites del paradigma más destructivo de la cultura occidental: *su ultra-individualismo tóxico y su apego al ego*, y aunque considera que el sufrimiento construye el carácter y le impulsa a penetrar los secretos de la vida, el Budhismo entiende que también ata al hombre impidiéndole trascender su inmanencia y condicionando su interpretación de la realidad; *este es el camino de grandes artistas, grandes líderes religiosos, grandes reformadores sociales* (Larson 2012:23). El problema, según asevera la tradición budista primitiva, no es el sufrimiento *per se*, sino nuestra identificación con nuestro propio ego, nuestra interpretación objetiva, nuestra visión dividida, dualista y estrecha de las cosas, *el maia*; **"estamos**

²³² Traducción: "Para Cage, esto estaba ligado a salvar la división peligrosa entre la mente consciente e inconsciente: hay dos partes principales de cada personalidad: la mente consciente y el inconsciente, y éstas están divididas y dispersas, en la mayoría de nosotros, de innumerables maneras y direcciones. La función de la música, al igual que la de cualquier otra ocupación saludable, es ayudar a juntar esas partes separadas. La música hace esto proporcionando un momento en que, la conciencia del tiempo y del espacio que se pierde, la multiplicidad de elementos que componen a un individuo se integran y él es uno. "

demasiado centrados en el ego", le dice Suzuki a Cage y "la coraza del ego en la que vivimos es lo más difícil de superar. Parece que lo llevamos todo el tiempo desde la niñez hasta el momento en que finalmente morimos". (Larson 2012).

Así, a partir de las ideas de Suzuki, manifestadas luego en Cage y sus críticos y biógrafos a través de sus obras, podemos vislumbrar las aristas del esqueleto interpretativo budista; "las emociones: el amor, la alegría, el heroico, la maravilla, la tranquilidad, el miedo, la ira, el disgusto del dolor, están en la audiencia" (Cage, 1973)²³³, pronto podremos debatir si el sentido, desde este posicionamiento interpretativo, también lo está.

b. Cesación de la percepción y el sentimiento, la no-interpretación como vía de conocimiento: introducción a la vía de la interpretación musical jhánica.

Más allá de lo propuesto en el apartado sobre el silencio y meditación y sus impactos y alcances en la percepción, es importante recordar que "el mismo Buddha descubrió una meta más allá de la dimensión de la percepción y de la no percepción, la llamada "cesación de sentimientos y percepciones" (Sutcliffe, 2004:135)²³⁴, el noveno *jhana*. Cage ilumina la cuestión de la percepción de la música desde la perspectiva budista proponiendo una percepción "no musical" de la música: "If you develop an ear for sounds that are musical it is like developing an ego. You begin to refuse sounds that are not musical and that way cut yourself off from a good deal of experience."²³⁵ ²³⁶— John Cage

²³³ Cage, John. *Silence: Lectures and Writings* (1973). Wesleyan University Press.

²³⁴ Sutcliffe, Steven. (2004) *Religión: Estudios empíricos*. Ashgate Publishing, Ltd., página 135.

²³⁵ Traducir "Si desarrollas un oído para sonidos que son musicales es como desarrollar un ego. Empiezas a rechazar sonidos que no son musicales y de esa manera te cortas de una buena experiencia." - John Cage

²³⁶ Cage (1973).

Por su parte, Sutcliffe explica en su obra “*Religión: Estudios empíricos*” que la “*dimensión de la Nada*” y la “*dimensión de la Percepción o la No-Percepción*”, que están incluidas en la lista de los *Jhanas*^{237 238} y fueron enseñadas por el Buddha Gautama, y que son además parte del llamado “*noveno Jhāna*” en la literatura comentada y académica budista (2004:135) constituyen la cúspide de la pirámide epistémica budista. La tradición explica que si el maestro conduce al discípulo a través de todos los *Jhānas*, el punto culminante está en la “*cesación de los sentimientos y las percepciones y las no percepciones*” (Vetter, 1985:5), y por ello, en lugar de detenerse en la “*dimensión de ni la percepción ni la no-percepción*” el *Bikkhu* (monje) debe recordar que la meta es la *cesación* y que ello es fruto de la percepción no-perceptiva (Chandima, 1993: 22)²³⁹. Resulta un paradójico desafío construir mediante la teoría de la meditación, el silencio y los *Jhānas*²⁴⁰ un *método* (vía) de interpretación musical, utilizando el modelo metódico propuesto por la tradición en el cual, según hemos visto, el devoto (el intérprete) va avanzando a través de los nueve *Jhānas*, purificando su proceso aprehensivo hasta alcanzar un estado de conciencia que le permite percibir la realidad circundante cada vez con mayor grado de verdad y *sutileza* hasta alcanzar la interpretación pura desde una dimensión de cesación de todos los parámetros y criterios interpretativos. Cage escribe al respecto; que “el propósito más elevado es no tener ningún propósito en

²³⁷ *Dhyāna* y *Jhāna* son términos sinónimos en Sánscrito y Pali. Ver: Vetter, Tilmann (1988), *Las Ideas y Prácticas Meditativas del Budismo Temprano*, BRILL, p. 6.

²³⁸ Los *dhyanas* son estados alterados de conciencia que se producen a partir de períodos de fuerte concentración. Aunque no son experiencias de iluminación plena, proporcionan mucha experiencia y explican gran parte de la cosmología de una manera experiencial.

²³⁹ Chandima Wijebandara, *El Budismo Temprano, Su Ambiente Religioso e Intelectual*. Instituto de Posgrado de Pali y Estudios Budistas, Universidad de Kelaniya, 1993, página 22.

²⁴⁰ Vetter que el término *Dhyanas* comúnmente es traducido como meditación, como un estado de no mente. Se utiliza tanto en el budismo como en el hinduismo y el jainismo. En el budismo, se trata de una serie de estados mentales cultivados que conducen a “un estado de perfecta ecuanimidad y conciencia”. Vetter, Tilmann (1988), *Las Ideas y Prácticas Meditativas del Budismo Temprano*, BRILL. p. 5-6.

absoluto. Esto pone a uno de acuerdo con la naturaleza, en su manera de operar”²⁴¹. Por su parte, la artista Agnes Martin, en sintonía con la filosofía de oriente escribe: “Joy is Perception. Perception, reception and response are all the same. Sometimes we perceive, sometimes we receive and sometimes we respond but it is all the same.

It is all awareness of reality. (Agnes, 1992:96)^{242 243}

c. Breve recapitulación sobre los postulados presentados

Hemos descrito como según los estudiosos el *samadhi* (meditación) y los *jhanas* (estados epistemológicos de no-mente) parecen ser una innovación puramente budista que conduce a una interpretación plena. También hemos detallado como a pesar de las diferencias entre los estudiosos, en unas y otras posturas budistas existe algo en común: *el silencio, la no percepción o a-percepción y la cesación*, y ellos pueden ser aplicados, como vías o procesos a la interpretación musical. Estas dimensiones o vías epistémicas se yerguen como caminos o estadios de conocimiento y lectura en clave interpretativa de lo percibido y más allá de las sospechas que pudiera esto despertarnos, por la clave esotérica de las vías *jhánicas* budistas, hemos de considerar que en la cultura de oriente el conocimiento y la interpretación son metas alcanzables por caminos de contemplación y silencio; y más puntualmente por dos vías, por la vía de la fenomenología ritual y por la vía que hemos denominado vía negativa o de *a-percepción* que sustentándose en la idea del Budhismo de que todo es *maia* (ilusión) se esmera en separar y dejar caer todo aquello que no pertenece al sentido verdadero de la obra

²⁴¹ John Cage en *Silence: Lectures and Writings* (1973).

²⁴² Extracto de Agnes, Martin: *Escritos*, ed. Herausgegeben von Dieter Schwarz, Cantz: 1992, p. 96.

²⁴³ La alegría es la percepción. La percepción, la recepción y la respuesta son todas iguales. A veces percibimos, a veces recibimos ya veces respondemos pero es todo lo mismo. Todo es conciencia de la realidad ”.

en cuestión, todo ello mediante el ejercicio de la meditación. Finalmente hemos indagado acerca de como en la obra de Cage y en las ideas interpretativas de Celibidache el budismo pudo hallar una vía de materialización desde lo filosófico a lo musical sin renunciar a sus esquemas fundamentales.



CAPÍTULO V

ASÍ EN LA MEDITACIÓN COMO EN LA INTERPRETACIÓN

1. ASÍ EN LA MEDITACIÓN COMO EN LA INTERPRETACIÓN

1.1 Origen del samadhi y el camino de los Jhanas

*Los sabios experimentan la Verdad Suprema,
donde no existe distinción entre conocedor,
conocido y conocimiento.
(Samkara)²⁴⁴*

a. Introducción

Como podemos ver, las innovaciones interpretativas del Buddha fueron muchas, y según explica Wynne otra nueva enseñanza del Buddha fue que “la absorción meditativa debe combinarse con una cognición liberadora, el conocimiento religioso o "visión" fue indicado como resultado de la práctica tanto dentro como fuera del rebaño budista” (ib. 2007:175). Estas ideas fueron materializadas por Celibidache en muchos de sus aforismos interpretativos. Astor explica que (Astor, 2002: 68) “Celibidache siempre decía que la música es un presente siempre transformándose” y [...] “el acto creador está libre del lenguaje de la tradición, libre de conocimientos, de experiencias, porque todo eso se refiere al pasado, mientras que allí donde el sonido se hace música está vivo el presente” (Celibidache; s/f: 29). De acuerdo con el *Samaññaphala Sutta*²⁴⁵ la novedad budista surgió como resultado de la perfección del *samādhi*, junto con la perfección de la *śīla* o “ética budista” (ib. 2007), ambas dimensiones que contienen las esferas de lo moral, lo espiritual y lo ético, entendible análogamente con lo heredado por la tradición, lo técnico o lo correctamente estético (Bronkhorst, 1993:34). La mayoría de los estudiosos asegura que algunas de las técnicas de

²⁴⁴ Requena Segovia, A. (coord.) 2012. *Una lluvia en el desierto; Crónicas de un encuentro de religiones y otras vías trascendentes de Oriente y Occidente*. Málaga Ciudad de la Paz. Vicerrectorado de Cultura y Servicio de Publicaciones UMA.

²⁴⁵ El *Samaññaphala Sutta* es el segundo discurso de los 34 discursos del *Digha Nikaya*. El título significa "El Fruto del Discurso de la Vida Contemplativa". Ver: Thanissaro Bhikkhu (trans.) (1997).

meditación del Buddha fueron compartidas con otras tradiciones de su época, pero la idea de que la ética está causalmente relacionada con el logro de la "*intuición religiosa*" (la llamada *prajñā*) era original de Gautama (ib. 2007 p. 73). Bronkhorst por su parte también expone que los textos budistas son probablemente el más temprano testimonio escrito sobre las técnicas de meditación estructuradas en método (Gombrich, 1988:44)²⁴⁶, "y aunque ellos describen prácticas meditativas y estados que existieron antes del Buddha" (ib.:45), la "atención de los textos se centra en aquello desarrollado por primera vez dentro del Budhismo" (Bronkhorst, 1993: 16). Por otra parte, Collins advierte que "los Upanishads escritos después del surgimiento del Budhismo contienen descripciones completas del *yoga* como un medio para la liberación" (Collins, 2000: 199), por lo que vemos que ya en tiempos del Budhismo primitivo la práctica del *samādhi* se ve complementada y asistida por otros espacios de realización ritual que también conducen a romper las barreras de la ignorancia en pos de una clara y correcta interpretación de la existencia propiciando una experiencia de interpretación que no asume una postura pasiva sino que se posiciona de modo activo y permite una dinámica en la cual el silencio *samadhico* se retroalimenta de la práctica ética/no-ética del intérprete o devoto. El autor expone que *Samadhi* deriva de la raíz verbal prefijada *sam-a-dha*, que significa reunir o congregar, sugiriendo así la concentración o unificación de la mente. Como hemos ya discutido, la postura de algunos de los compositores e intérpretes orientalistas/budistas busca esta unificación de la obra con el oyente, y descrea de la dualidad. Este concepto aparece en Celibidache bajo el término "reducción"²⁴⁷, en palabras de Cage " [...] son ellas mismas. Son. Y como cada una es ella misma, en la cifra uno hay una pluralidad" (1982: 88). El autor considera justo entender la palabra "*samadhi*" a

²⁴⁶ Richard Gombrich, (1988). "*El budismo Theravada: una historia social desde el antiguo Benarés hasta el moderno Colombo*". Routledge. p. 44

²⁴⁷ Los sonidos deben estar presentes de manera que el sujeto no es un componente necesario de la experiencia: están presentes cuando los atributos de cada sonido participan de una entidad simple—una unidad (Thakar, 1996: 5)

la luz de la palabra "*samatha*" (serenidad), aún cuando ésta proviene de una raíz diferente, *sam*, que significa calmarse.²⁴⁸

En el *Magga-vibhanga Sutta*²⁴⁹, el Buddha define la *concentración correcta* que pertenece a la concentración plena del *samadhi* situándola como parte del camino de los cuatro primeros *Jhānas* (de un total de nueve)²⁵⁰; al respecto, la tradición le atribuye al Buddha las siguientes palabras:

¿Y qué es la concentración correcta? Es el caso en el que un monje -bastante retraído de la sensualidad, retirado de las cualidades inhumanas (mentales)- entra y permanece en el primer Jhāna: arrebatos y placer nacidos de la retirada, acompañados por el pensamiento dirigido y la evaluación; luego, con la detención de los pensamientos dirigidos y las evaluaciones, entra y permanece en el Segundo Jhāna: éxtasis y placer nacido de la compostura, la unificación de la conciencia libre de pensamiento dirigido y evaluación- la garantía interna; luego, con el desvanecimiento del raptos, permanece ecuánime, consciente y alerta, y siente placer con el cuerpo. Él entra y permanece en el Tercer Jhāna, del cual los Nobles declaran: 'ecuánime y consciente, él tiene una permanencia agradable'. Con el abandono del placer y el dolor -como con la desaparición anterior de la alegría y angustia- entra y permanece en la Cuarta Jhāna: pureza de ecuanimidad y atención plena, ni placer ni

²⁴⁸ Gunaratana, H. (1995) "Los Jhanas en la Meditación Budista Theravada", Access to Insight (Edición Legacy), Ed. 2013.

²⁴⁹ Thanissaro Bhikkhu (trans.) (1997). Samaññaphala Sutta: Los frutos de la vida contemplativa (DN 2).

²⁵⁰ Según explica el *Anguttara Nikaya 9.36*, los nueve *Dhyanas* son: 1. Sensaciones deliciosas; 2. Alegría; 3. Contentamiento; 4. Tranquilidad absoluta; 5. Infinito de espacio; 6. Infinito de conciencia; 7. Nada; 8. Ni la percepción ni la no percepción; 9. Cesación.

dolor. Esto se llama concentración correcta. (Bodhi, Bhikkhu, trad., 2000:126). Los Discursos Conectados del Buddha)²⁵¹

En sus exposiciones sobre la práctica de la meditación, Buddhaghosa²⁵² explica que el *samadhi* se limita a *la unicidad de la mente* (Vism.84-85; 84-85), e incluso aquí podemos entender a partir del contexto presentado que la palabra significa además una correcta exactitud que propicia “la transmutación deliberada de la mente a un nivel elevado de quietud y comprensión” (Gunaratana, 1995). El monje esrilanqués advierte que Buddhaghosa define etimológicamente el *samadhi* como “la conciencia y sus concomitantes permanecen de manera uniforme y correcta en un sólo objeto, sin distracciones ni dispersión” (Visuddhimagga, 84 - 85; PP.85), y de ello deviene una correcta interpretación de los fenómenos aprehendidos.

b. Del proceso meditativo al interpretativo

El monje budista esrilanqués Bhante Henepola Gunaratana expone que la tradición exegética Pali reconoce tres niveles de *samadhi*: *concentración preliminar – concentración de acceso – concentración de absorción*. Estos tres niveles constituirán la base para la construcción de nuestro posicionamiento de interpretación musical a partir de la fenomenología de la meditación budista. Estos tres niveles además de ser un camino epistemológico son un fin en

²⁵¹ Bodhi, Bhikkhu (trans.) (2000). Los Discursos Conectados del Buddha: Una Nueva Traducción del Samyutta Nikaya. Boston: Publicaciones de la Sabiduría.

²⁵² Buddhaghosa fue un comentarista y erudito budista tibetano Theravada del siglo V. Su obra más conocida es el Visuddhimagga "Path of Purification", un amplio resumen y análisis de la comprensión Theravada del camino del Buddha hacia la liberación. Ver: Bhikkhu Ñāṇamoli (1999), "Introducción", en Buddhaghosa, *Visuddhimagga: El Camino de la Purificación*, traducido por Bhikkhu Ñāṇamoli, Seattle: Sociedad de Publicaciones Budistas.

sí mismo, pues cada uno de ellos conduce al intérprete elevándolo en la pirámide *jhanica*, a la vez que se constituyen como un fin temporal en el cual el intérprete recibe cierto grado de revelación. La clasificación de estos tres niveles se ordena de la siguiente manera: 1. la *concentración preliminar (parikammasamadhi)*, que se produce como resultado de los esfuerzos iniciales del intérprete por concentrar su mente en su sujeto distinto de él, como una obra musical; 2. la *concentración de acceso (upacarasamadhi)*, marcada por la supresión de los cinco obstáculos, la manifestación de los factores del *jhana* y la aparición de una réplica mental luminosa del objeto interpretado, objeto llamado “*signo de contraparte*” (*patibhaganimitta*); 3. la *concentración de absorción (appanasamadhi)*, la inmersión completa de la mente en su objeto efectuada por la plena maduración de los factores del *jhana*. La *concentración de absorción* comprende los ocho logros o estadios *jhánicos* (más uno); los cuatro logros formales y los cuatro inmateriales, siendo éste el espacio donde coinciden *jhana* y *samadhi*. Sin embargo, según explica el autor, el *samadhi* todavía tiene un alcance más amplio que el *jhana*, ya que incluye no sólo los *jhanas* mismos, sino también los dos grados preparatorios de concentración que les conducen (preliminar y de acceso). Además, el *samadhi* también cubre un tipo diferente de concentración llamada “concentración momentánea (*khanikasamadhi*) que consiste en la estabilización de la mente móvil producida en el curso de la contemplación observadora del flujo pasajero de fenómenos” (Narada,1980:389, 395-396.)²⁵³

²⁵³ Ver: Narada, H. *Manual de Abhidhamma*, 4ª ed. Buddhist Publication Society, 1980), pp. 389, 395 - 96.

c. Traspolación del proceso jhánico: de la meditación a la interpretación musical

Para poder asumir la tarea que nos hemos propuesto debemos partir de esta premisa: *cómo sucede en la meditación, en la interpretación*. Esta premisa nos sitúa en un escenario por el cual todos los conceptos, usos y maneras de la meditación budista (en especial el camino epistemológico de los *jhanas*) serán entendidos desde la perspectiva del proceso de interpretación musical, y por ello meditación e interpretación serán para nosotros conceptos análogos. En estadios anteriores hemos explicado las razones por las cuales entendemos que podemos permitirnos construir dicha analogía, y la razón fundamental es que ambos procesos (el meditativo y el interpretativo musical) son actividades epistemológicas que buscan desvelar, mediante un ejercicio *darshanico* aquello que hemos denominado en esta investigación como Misterio.

Haremos ahora un ejercicio de traspolación y “traducción” de los textos explicativos de los *jhanas* hacia el área de la interpretación musical, intentando transmutar el método desde la esfera de lo meditativo a lo interpretativo. Este ejercicio supondrá tomarnos la licencia de convertir algunos términos mediante el proceso de analogía con la intención de constituir un método de interpretación guiado por la meditación. También sería audaz cuestionarnos qué tiene que decirle la música a la meditación, o al menos indagar si a la luz de los procesos de interpretación musical podemos asimilar algunos de los estadios meditativos propuestos por el Buddhismo como si éstos fueran atajos propiciados por la fuerza estética de las obras musicales. Sobre esto volveremos más adelante.

d. La traspolación

La cuestión definitiva de este apartado consiste en constituir un proceso que nos permita que al aprehender una obra musical (una partitura, un sonido, o una obra completa) podamos someter esta aprehensión a los estadios de los *jhanas* budistas para elevar nuestra conciencia perceptiva y conducirnos a una interpretación del sentido de la obra, lo que derivaría también, según explica la tradición budista, en una comprensión de nuestra propia existencia. Así, la obra musical en cuestión será nuestra *kasina*²⁵⁴ (objeto de la meditación), y nuestra mente/no-mente – yo/no-yo será el sujeto del ejercicio; ambos elementos (objeto y sujeto) deberían ir transmutándose y volviéndose más y más sutiles a través de los distintos estadios jhánicos (materialmente en los cuatro primeros, inmaterialmente en los cuatro segundos y el noveno) hasta alcanzar a romper los obstáculos que dificultan la certera interpretación corrompida por la ilusión de nuestras propias aspiraciones, juicios, miedos y deseos, para, finalmente, atravesar las dimensiones que les separan (espacio, tiempo y materia) para tornarse luego en una única realidad existente; y así entonces pasan el objeto y el sujeto de ser entidades *maiacas* (ilusorias) a conformar una *unidad múltiple*, la cual finalmente se disuelve en realidad *no-percibida ni perceptora*, cesando luego el falso yo percibido y perceptor hasta alcanzar un *nibbana* interpretativo que desvela a *bráhma*n hindú o a la nada budista, siendo ambos sentido, misterio y culmen del ejercicio.

²⁵⁴ El jesuita indio sugiere al respecto de la atención sostenida en el objeto / *kasina* para la conexión con el Misterio: “no es diálogo amoroso con Dios, sino una técnica: ¿tiene alguna importancia que te concentres en una imagen del Salvador, en un libro, en una hoja o en una mancha en el suelo? Un amigo jesuita interesado en todas estas cosas me aseguraba que, diciendo constantemente “uno-dos-tres-cuatro” rítmicamente, alcanzaba resultados místicos idénticos (¿sabrá este hombre lo que es la “mística” cristiana?) a los que sus compañeros más religiosos afirmaban alcanzar mediante la devota y rítmica recitación de alguna jaculatoria. Y le creo.”

1.2 Los jhanas o dhyānas y el samadhi

El esqueleto epistemológico que queremos aislar para constituir nuestros posicionamientos de interpretación musical se basan en gran parte en la comprensión y utilización de los *Jhanas* o *Dhyanas* como escalones en la interpretación. Para iluminarnos en esta tarea Vetter explica que el término *Dhyanas* (*Jhanas* en Pāli) comúnmente es traducido como *meditación*, como un estado de *no-mente*, y que el término se utiliza tanto en el Budhismo como en el Hinduismo y el Jainismo (Vetter 1988: 6). Los *jhanas* son una serie de estados mentales cultivados que conducen a "un estado de perfecta ecuanimidad y conciencia". (ib.: 7). Gunaratana explica que en el vocabulario de la meditación budista, la palabra "*jhana*" está estrechamente conectada con *samadhi*, generalmente entendida por "concentración". En términos generales el *samadhi* contiene a los *jhanas*. Hemos descrito que el canon *Pāli* detalla ocho estados progresivos de *jhāna*, más un noveno propuesto por el Buddha Gautama; los cuatro iniciales son llamadas *meditaciones sobre la forma* (*rūpajhāna*), y los cuatro siguientes son *meditaciones sobre la no-forma* (*arūpajhāna*) (Gunaratana, 1995: 67). Wynne explica en *Orígenes de la meditación budista* que otra alusión a una de las principales características de los *jhanas* es muy clara en Sutta V. 1109b, donde *el Buddha declara que la 'duda' del mundo es 'investigación'* (*vitakka*). Esto implica que la investigación tiene que ser superada o abandonada para que se logre la liberación, un principio que se elabora en el segundo *jhana* (Wynne, 2007: 63).

No hay consenso acerca del nombre de cada uno de los nueve *jhanas*, aunque sí se identifican con términos que resumen sus características principales. Bronkhorst advierte que la tradición explica que a medida que el devoto va alcanzando cada nivel *jhánico*, la mente se tiente en descansar y conservar lo alcanzado, estatizándose: "el Buddha invita a que la mente

que percibe no se apegue a lo agradable o desagradable [...], ese desapego puede permitirle progresar a los niveles superiores” (Bronkhorst, 1993)²⁵⁵.

Los nueve niveles de *jhanas* son:

1. Deliciosas sensaciones
2. Alegría y Gozo
3. Satisfacción
4. Ecuanimidad y quietud absoluta
5. Infinitud del espacio
6. Infinitud de la conciencia
7. Conciencia de la *nadidad* o No-cosa
8. Ni la percepción ni la no percepción
9. Cesación

(Del texto sagrado budista Anguttara Nikaya 9,36)²⁵⁶

a. Pensamientos y comparaciones: la teoría de los Jhanas en el Hinduismo y en el Buddhismo

Hemos hablado ya del concepto de *samadhi*. De acuerdo con la mayoría de los autores que venimos trabajando el *samadhi* hindú puede ser comparado con el *rupajhanas* del Buddhismo. Tanto Gombrich como Wynne, entienden que el primero y el segundo *jhana* representan la concentración, mientras que el tercero y el cuarto *jhana* combinan la concentración con la atención. Según Sarbacker y otros estudiosos, si bien hay paralelismos entre el Dhyana del Hinduismo y el *Jhana* del Buddhismo, los estados fenomenológicos y las

²⁵⁵ Bronkhorst, Johannes (1993), *The Two Traditions Of Meditation In Ancient India*, Motilal Banarsidass Publ.

²⁵⁶ Versión trad. del Pali al inglés disponible en www.accesstoinsight.org/tipitaka/an/index.html

experiencias de emancipación se describen de manera diferente (Crangle, 1984: 188). Los *Jhanas* en el Budhismo apuntan hacia el cese y la realización de *shunya* (estado de cesación del prejuicio), *mientras que el Dhyana hinduista apunta hacia la realización de Atman (alma)* (Crangle, 1984: 175) y consecuente unión con brahman. Nirvana (o *Nibbana*), el fin deseado a través de *jhana* en el Budhismo, es la comprensión de que no hay un yo permanente ni una conciencia permanente; mientras que Moksha, el fin deseado a través de *Dhyana* en el hinduismo, es la aceptación del Ser, la realización del conocimiento liberador, la conciencia de la Unidad con toda la existencia y la comprensión del universo entero como el Ser (Crangle, 1984: 194). El Nirvana en el Budhismo comienza con la premisa de que “el Yo es meramente una ilusión, no hay Yo”. El Moksha del Hinduismo, por otro lado, comienza con la premisa de que todo es el Ser (Sarbacker, 2006: 106-108). A pesar de estas diferencias sustanciales en su objetivo, según Crangle, el primer *jhana* budista se asemeja al *Samprajnata Samadhi* y ambos comparten la aplicación de las formas mentales de *vitarka* y *vicara* (Crangle, 1984: 191). Además, este mismo autor y otros estudiosos afirman que *sabija-asamprajnata samadhi* se asemeja a los cuatro *ghanas* sin forma (del quinto al octavo *jhana*: *ghanas inmateriales* budistas) (Loy, 1982:65-67). Los caminos a seguir para alcanzar la iluminación interpretativa son notablemente uniformes entre todos los sistemas indios: “cada uno requiere un fundamento de la purificación moral que conduce eventual a las prácticas similares de la meditación” (Loy 1982:68.), pero la meta es radicalmente opuesta, ambos procesos interpretativos epistemológicos buscan trascender. El énfasis soteriológico en los *Jhanas*, por lo tanto, es diferente en el Budhismo y el Hinduismo. Los *ghanas* o *dhyānas*²⁵⁷ son además la parte principal de la *Concentración Correcta en The Noble Óctuple Sendero* y según hemos expuestos los *ghanas* eran bien conocidos durante el tiempo del

²⁵⁷ Gunatarata advierte que algunos maestros budistas sólo colocan los cuatro primeros *ghanas* bajo el título de '*Dhyanas*' y los restantes cuatro (o cinco) como las "*absorciones sin forma*" o como los "*reinos sin forma*". Para facilitar la transición de un *jhana* al siguiente, los nueve son etiquetados como *ghanas interconectados* y son todos absorciones mentales y meditativas. (1995) p. 146.

Buddha y antes, y los maestros a quienes el Buddha estudió antes de su iluminación estaban familiarizados con los *dhyānas* hindúistas y le enseñaron cómo llegar a los primeros siete y luego al octava *jhanas*. Pero, el Buddha descubrió que había más para ser sabido (Gunaratana, 1995:25). Él sabía que los *jhanas* no eran todo lo que hay, y en su búsqueda fue más allá alcanzando el noveno *jhana*, la cesación.

b. El ingreso al método, abandono de los cinco obstáculos

Los cinco obstáculos (*pañcanivarana*) son, como ya hemos dicho el *deseo sensual*, la *mala voluntad*, la *pereza* y el *letargo*, la *inquietud* y la *preocupación*, y la *duda*. Bronkhorst explica que este grupo constituye la clasificación principal que el Buddha usa para contabilizar los obstáculos a la meditación. La tradición les ha llamado obstáculos porque “entorpecen y envuelven la mente, impidiendo el desarrollo meditativo en las dos esferas de la serenidad y el discernimiento [...], el Buddha les llama [...] obstrucciones, obstáculos, corrupciones de la mente que debilitan la sabiduría" (S., 94).²⁵⁸ El Buddha advierte que el intérprete también debe entender los antídotos apropiados para cada uno de los cinco obstáculos²⁵⁹, esto implica que a nosotros como intérpretes también nos afectan estos obstáculos que bloquean nuestra tarea epistemológica y son, si nos proponemos aplicar este procedimiento meditativo/interpretativo, obstáculos a vencer. El Buddha dice que todos los obstáculos surgen a través de la consideración imprudente (*ayoniso manasikara*) y que pueden ser eliminados por consideración sabia (*yoniso manasikara*). Cada obstáculo, sin embargo, tiene su propio antídoto específico. La tradición explica que los cinco obstáculos (*Pañca*

²⁵⁸ Samyutta Nikaya (PTS)

²⁵⁹ cfr. Gunaratana, H. (1995), p. 22.

Nīvaraṇāni, 1921)²⁶⁰ a la meditación que impiden el acceso a entrar en los *jhanas* pueden ser eliminados por los cinco factores de la primera *jhana*. El primer factor es la concentración unidireccional: *manteniendo la concentración unidireccional, no te distraerás con los placeres o deseos de los sentidos.*²⁶¹ Así, “la prudente consideración del carácter repulsivo de las cosas [...] es el antídoto del deseo sensual, [...] la prudente consideración de la bondad amorosa contrarresta la mala voluntad; la consideración sabia de los elementos de esfuerzo, esfuerzo y esfuerzo [...] se opone a la pereza y al torpor; [...] la prudente consideración de la tranquilidad de la mente [...] elimina la inquietud y la preocupación; [...] y la sabia consideración de las cualidades reales de las cosas elimina la duda” (S.V, 105-106). Por otra parte, el jesuita indio De Mello explica que cuando se enumeran los obstáculos que impiden ver la realidad, la religión ocupa el primer lugar: “[...] primero, tu fe religiosa. Si tú tomas la vida como comunista o como capitalista, como musulmán o como judío, estás experimentando la vida con prejuicios y de modo tendencioso: he aquí una barrera, un estrato de *grasa* entre la Realidad y tu Espíritu, que no llega a ver ni a tocar directamente la Realidad” (De Mello, 1996: 62). El jesuita explica el asunto de los obstáculos desde una perspectiva más global de la cuestión el escribir: “Si todos los seres humanos estuvieran dotados de un corazón así, ninguno se etiquetaría como comunista o capitalista, cristiano, musulmán o budista. [...], la luz y la claridad de su visión les revelarían que todos los pensamientos, todos los prejuicios, todas las creencias, son candiles cargados de tinieblas, nada más que signos de su propia ignorancia” (De Mello, 1958:169/227). De Mello advierte

²⁶⁰ Los cinco obstáculos son: 1. *Kāma*: Ansia por el placer de los sentidos; 2. *Byāpāda* o *vyāpāda*: Mala voluntad, malicia, malos sentimientos hacia los demás; 3. *Thīna-middha*: Letargo, acciones sin concentración; 4. *Uddhacca-kukkucca*: Inquietud, inhabilidad para calmar la mente; 5. *Vicikicchā*: Duda, falta de convicción o confianza. En Davids, R. , T.W. & William Stede (eds.) (1921-5). *El Diccionario Pali-Inglés de la Pali Text Society*. Chipstead: Pali Text Society.

²⁶¹ El Buddhismo sostiene que hay más de cuarenta sujetos de meditación para la *Concentración Correcta* y cualquiera de ellos puede permitir el acceso a los *jhanas*, pero el tema común para la mayoría de los meditadores es la respiración.

sobre la problemática de los obstáculos en la meditación, y podemos entenderlos también desde la interpretación musical como bloqueo en las escrituras sagradas; *lo que se afirma de la religión, se dice también en concreto de las Escrituras* (ib. 1982:186s).



2. LOS PRIMEROS PASOS: FACTORES MENTALES

2.1 Cuestiones Periféricas

a. Transitando los obstáculos para iniciar el proceso

El Buddhismo explica que el proceso *jhanico* aprehensivo-interpretativo comienza cuando frente a un fenómeno particular, que puede ser una obra escuchada o un texto musical interpretado, el pensamiento y emociones de alegría, éxtasis y estupor se hacen notar en el *sannyasin* (hermeneuta o buscador), y esto erradica el obstáculo de la aversión recia al inicio del camino *jhánico*. *A posteriori* la felicidad y la comodidad que le siguen erradican a su vez las esquivas residuales de inquietud y preocupación. A medida que la concentración en el

objeto u obra se hace más fuerte y se empiezan a superar los *cinco obstáculos*²⁶², el intérprete debe de apuntar muy bien su atención hacia el sujeto (su mismo ser) para, mediante el esfuerzo poder eliminar la pereza y el letargo que devienen del comenzar a salir del estado de sueño o ilusión total (*maia*). Dado que la duda escéptica incluye la indecisión, a medida que empieza a tener una atención sostenida, la duda sobre la práctica se desvanece y de ello deviene el ingreso al primer *jhana*.

b. Factores mentales dentro del proceso jhánico

Además de los cinco obstáculos iniciales, los autores (Wynne, Bronkhorst, Gunaratana, Vetter) explican que el primer *jhana* posee cinco factores mentales que son: *el pensamiento aplicado, el pensamiento sostenido, el éxtasis, la felicidad y la unicidad de la mente o unidireccionalidad*; y cuatro de éstos se mencionan explícitamente en la fórmula para el *jhana* de los textos antiguos; el quinto, el factor de la unidireccionalidad, se menciona en otras partes de los *suttas* (Wynne 2007:51). Estos cinco estados reciben su nombre, primero porque conducen la mente desde el nivel de la conciencia ordinaria hasta el primer nivel *jhánico*, y segundo porque constituyen el primer *jhana* y le definen; de ellos deviene un primer desvelamiento interpretativo que son los frutos del primer *jhana*, de los cuales hablaremos un poco más adelante. El *Visuddhimagga* explica que en el *jhana* la función del pensamiento aplicado (el primer factor mental) es la de “golpear y triturar, pues en él el

²⁶² El monje Gunaratana comenta que *El Buddha ofrece una serie de símiles para ilustrar el efecto perjudicial de los obstáculos. El conjunto de símiles compara los obstáculos con cinco tipos de impurezas que afectan a un cuenco de agua, impidiendo que un hombre perspicaz vea su propio reflejo tal como realmente es. El deseo sensual es como un tazón de agua mezclado con pinturas de colores brillantes, como un tazón de agua hirviendo; la pereza y el torpor como el agua cubierta por las plantas musgosas; la inquietud y la preocupación como el agua soplada en ondulaciones por el viento, confusa como el agua fangosa. Así como el hombre de ojos agudos no sería capaz de ver su reflejo en estos cinco tipos de agua, por lo tanto, una mente obsesionada por los cinco obstáculos no sabe distinguir su propio bien, ni el bien de los demás o lo bueno en ambos (Sv, 121-24), en Gunaratana, H. (1995)*

“intérprete” se dice, sucede que el objeto es “aplastado” por el pensamiento aplicado, es “triturado” por el pensamiento aplicado” (Vism .142; PP148), y de ello devienen los primeros pasos del proceso.

Gunaratana advierte que según explican los textos antiguos “la supresión de los obstáculos, el surgimiento del signo de la contraparte [...] (que equilibra la balanza epistemológica) y el logro de la concentración de acceso (que abre la puerta al proceso) suceden precisamente en el mismo momento, sin intervalo” (Vism 126, PP.131); y aunque previamente el proceso de cultivo mental puede haber requerido la eliminación de diferentes obstáculos en diferentes momentos, cuando se logra el acceso al proceso *jhánico*, todos ellos desaparecen juntos: “simultáneamente con la adquisición del signo de contraparte su lujuria es abandonada por la supresión debido a que no presta atención externamente a los deseos de los sentidos” (como objeto) (Wynne 2007:55), eso implica que el intérprete logra poner su mente en la obra sin caer bajo el dominio de las ideas y prejuicios que esto despierta en él. Esto constituye solamente el comienzo que da acceso al proceso interpretativo.

c. Últimos pasos para el abandono de los obstáculos iniciales

Por otra parte, el texto antiguo expone que debido a que se abandona la necesidad de aprobación, la necesidad de construir un sentido de manera improvisada también se abandona. De igual manera, según nos dice Gunaratana, este estadio inicial de aprehensión e interpretación también conduce “al abandono de la rigidez y el torpor [...]”, y también lo hace la agitación y por tanto la preocupación se abandona a través de la devoción a “[...] las cosas pacíficas que no causan remordimiento” (1995:178). En nuestro caso, las emociones de duda, pereza, rigidez, incertidumbre y prejuicio frente a la partitura también constituyen

trabas en el proceso interpretativo y son realidades muy comunes en los estadios iniciales; siguiendo los lineamientos del “método” *jhánico*, también deberían de quedar atrás con la aplicación de los factores mentales. Finalmente, como bien podemos entender a la luz del Visuddhimagga, “la incertidumbre acerca de la tradición que indica el camino, y enseña sobre los frutos del camino, es abandonada a través de la experiencia real de la distinción alcanzada. Así que los cinco obstáculos están abandonados” (Visuddhimagga. 189:96).

2.2 Factores mentales

En la meditación budista, el desarrollo de la aprehensión esta sustentada por cinco factores mentales: Pensamiento aplicado (*vitakka*), Pensamiento sostenido (*vikāra*), raptó o placer físico (*pīti*), La felicidad, alegría, energía (*sukha*), y ecuanimidad (*Upekkā*). Guenther nos explica que estos factores mentales se definen como aspectos de la mente que aprehenden la calidad y cualidad de un objeto, y que tienen la capacidad de “colorear” la mente de quien percibe. Dentro del *Abhidhamma*, los factores mentales se clasifican como formaciones concurrentes con la mente. Las traducciones alternativas para los factores mentales incluyen "estados mentales", "acontecimientos mentales" y "concomitantes de la conciencia" (1975: 321). Hemos introducido brevemente los factores mentales asociados o concomitantes al espíritu tienen como función la de “aprehender los caracteres particulares y las condiciones especiales de los fenómenos aprehendidos” (Gethin, 1998: 112), mientras que por otra parte, la conciencia aprehende la cosa misma, sin más. Gunaratana explica que por ejemplo, la conciencia táctil aprehende un textura blanda y a ella se asocia un factor denominado “sensación” que aprehende el carácter agradable de la sensación de lo suave. Entre la conciencia en cuestión y el factor mental asociado existen cinco tipos de concomitancia

(Cornu, 2004: 185); de *referencia* (un mismo objeto de referencia); una *aprehensión idéntica*; *concomitancia temporal* (aprehenden simultáneamente); *concomitancia en cuanto al soporte aprehendido* (comparten una condición regente específica); *concomitancia substancial* (única aprehensión). Presentaremos cinco factores mentales principales (entre los 51 que enumera la tradición budista). Estos cinco tipos de *concomitancia* ordenan el modo en que nuestra conciencia se relaciona con el factor mental acerca del sonido o signo musical que nos confronta, de su comprensión devienen cuestiones básicas de este nivel interpretativo como son la coherencia del signo, su conexión con el tiempo presente, su unicidad, entre otras.

a. Primer factor – Vitakka: el golpe de la campana

Vitakka es la "aplicación inicial de la atención", la "aplicación inicial de la mente a su objeto". Vitakka investiga las cosas más o menos, mientras que vicara (segundo factor) investiga las cosas exactamente. Vitakka inhibe, como hemos dicho, el estorbo de la pereza y el torpor (*thina-middha*), y está ausente en los *jhanas* superiores. (Guenther,1975:). Gunaratana recuerda que el antiguo texto budista del *Atthasālinī*²⁶³ nos ilustra así: “Así como alguien asciende el palacio del rey gracias al guiado de un pariente de un amigo querido del rey, así la mente asciende el objeto dependiendo del pensamiento aplicado” (Dhs. A.157). Esta función de aplicar la mente al objeto es común a la amplia variedad de modos en que se produce el factor mental del pensamiento aplicado, que va desde la discriminación de los sentidos hasta la imaginación, el razonamiento y la deliberación, hasta la práctica de la

²⁶³ El *Atthasālinī* es un texto budista compuesto por Buddhaghosa en la tradición Theravada Abhidharma. El título ha sido traducido como "Proporcionar el Significado". En el *Atthasālinī*, Buddhaghosa explica el significado de los términos que se dan en el *Dhammasangani*, un texto budista que forma parte del Canon Pali del Budismo Theravada. Gethin, Rupert (1998), *Fundamentos del budismo*, Oxford University Press, p. 114.

concentración que culmina en la primera *jhana* (Gunaratana 1995: 115). El objeto de *jhana* en el que *vitakka* impulsa la mente y sus estados concomitantes es el llamado *signo de contraparte* (objeto contrapuesto al sujeto), que emerge del signo de aprendizaje a medida que los obstáculos son suprimidos y la mente entra en la concentración de acceso. El *Visuddhimagga* explica que el *signo de la contraparte* aparece como saliendo del letrero cien veces, mil veces explicitado, como un disco de cristal que se saca de su caja, como un plato de nácar bien lavado, como el de la luna saliendo de detrás de una nube,” (Vis. 125-26: 130). Pero no tiene color ni forma; Pues si lo tuviera, sería cognoscible por el ojo mental; nace sólo de la percepción que uno que ha obtenido de la concentración, siendo un mero modo de aparición (Vis. 125-26: 130) ²⁶⁴ En este proceso, el pensamiento aplicado es el principal responsable de dirigir la mente hacia el signo de la contraparte y empujarla con la fuerza de la plena absorción.

b. Segundo factor – Vicara: el sonar de la campana

Vicara parece representar una fase más desarrollada del proceso de pensamiento que *vitakka*. Los comentarios explican que tiene la característica de "presión continua" sobre el objeto (Vim 142:148), es discernimiento. El pensamiento aplicado se describe como el primer impacto de la mente en el objeto, la fase inicial del pensamiento; El pensamiento sostenido se describe como el acto de anclar la mente sobre el objeto, “la fase *sutil* de la presión mental continuada” (Gunaratana 1995: 115). Buddhaghosa ilustra la diferencia entre los dos con una serie de símiles; el pensamiento aplicado es como golpear una campana, pensamiento sostenido como el sonar; El pensamiento aplicado es como una abeja volando hacia una flor, pensamiento sostenido como su zumbido alrededor de la flor; (Visuddhimagga, 142-43,

²⁶⁴ Visuddhimagga (PTS)

PP.148-49). Estos símiles aclaran que el pensamiento aplicado y el pensamiento sostenido funcionalmente asociados, realizan diferentes tareas. Gunaratana, nos explica las ideas de Buddhaghosa al advertir que el pensamiento aplicado (primer factor) trae la mente al objeto, mientras que el pensamiento sostenido (segundo factor) los ordena y ancla allí. El pensamiento aplicado centra la mente en el objeto, el pensamiento sostenido examina e inspecciona lo que se enfoca. El pensamiento aplicado trae consigo una concentración cada vez mayor de la mente, y el pensamiento sostenido sostiene la concentración lograda al mantener la mente anclada en ese objeto. (Gunaratana, 1995: 115).

c. El Rapto (*pīti*) _

El tercer factor presente en el primer *jhana* es *pīti*, usualmente traducido como rapto o éxtasis. En los *suttas pīti* se dice a veces que surgen de otra cualidad llamada *pamojja*, traducida como alegría o gozo, que surge con el abandono de los cinco obstáculos. *Pīti* es un placer físico muy específico asociado con ningún objeto material, por lo que el practicante no lo está logrando por el deseo. Gunaratana explica que a menudo se traduce con la palabra inglesa "arrebato" y se distingue de la "alegría" o "felicidad" meditativa más prolongada (*sukha*, el cuarto factor mental) que es un factor mental que surge junto con *pīti* (Gunaratana, 1995:115). Cuando el intérprete está frente a la obra y ve que ha abandonado los cinco obstáculos entonces, "la alegría surge dentro de él, y así se alegra, el éxtasis surge en él, y cuando está *arreatado* su cuerpo se vuelve tranquilo" (D.i, 73). El monje nos explica que la tranquilidad, a su vez, conduce a la felicidad, "sobre la base de la cual la mente se concentra"; así, el rapto precede al surgimiento real del primer *jhana*, pero persiste hasta las etapas restantes hasta el tercer *jhana*. (ib. 1995: 116). Gunaratana explica además que el *Vibhanga* define *pīti* como "alegría, gozo, júbilo, regocijo, contento, exultación, deleite y

satisfacción de la mente" (Vb 257). Los comentarios atribuyen a ella la "característica de entrañable, la función de refrescar el cuerpo y la mente o impregnar con el *rapto* [...]" (Vism.143: 149). Shwe Zan Aung explica que "*piti* abstraído significa interés de diversos grados de intensidad, en un objeto considerado como deseable o calculado para traer felicidad" (Shwe Zan, 2006: 243). El autor explica que cuando se define en términos de agencia, *piti* es aquello que crea interés en el objeto; cuando se define en términos de su naturaleza es el interés en el objeto, es el intérprete volcado en la obra, es el enamoramiento pero sin las cadenas del deseo. "Debido a que crea un interés positivo en el objeto, el factor *jhana* del raptó es capaz de contrarrestar y suprimir el obstáculo de la mala voluntad, un estado de aversión que implica una evaluación negativa del objeto" (Gunaratana, 1995), y de ello deviene en el intérprete el ansia de seguir y adentrarse más en la obra. El *rapto* se clasifica en cinco categorías: éxtasis menor, éxtasis momentáneo, raptó de inmersión, éxtasis edificante y éxtasis penetrante. El monje nos explica el proceso en la meditación (transmutable al interpretativo de tocar, cantar o dirigir una obra); "El raptó menor es generalmente el primero en aparecer en el desarrollo progresivo de la meditación; Es capaz de hacer que los pelos del cuerpo se levanten. El raptó momentáneo, que es como un rayo, viene después pero no puede sostenerse por mucho tiempo, el éxtasis corre a través del cuerpo en ondas, produciendo una emoción pero sin dejar un impacto duradero. El raptó que eleva, que puede causar la levitación (física o inmaterial), es más sostenido pero todavía tiende a perturbar la concentración". (Gunaratana 1995: 118). El autor insiste además en que la forma del éxtasis más conductivo para el logro de *jhana* es el arrebatamiento omnipresente, "que se dice que impregna todo el cuerpo para que se convierta el intérprete una caverna de montaña inundada con una poderosa inundación de agua" (ib. 1995: 118). El Visuddhimagga afirma que lo que se pretende por el factor *jhana* del arrebatamiento es este raptó

omnipresente "que es la raíz de la absorción y viene por el crecimiento en asociación con la absorción" (Vism.144: 151)

d. Felicidad (sukha)

Como factor del primer jhana, *sukha* significa *sentimiento agradable*. La palabra está explícitamente definida en el sentido por el texto Vibhanga en su análisis del primera jhana (Gunaratana, H. 1995). El Visuddhimagga explica que la felicidad en el primer *jhana* tiene la característica de “[...] gratificar, de intensificar los estados asociados, y como manifestación de prestar ayuda a estos estados asociados (Vis. 145: 151). El éxtasis y la felicidad se unen en una relación muy estrecha, pero aunque los dos son difíciles de distinguir, el monje advierte que no son idénticos: “la felicidad siempre acompaña al *rapto*, de modo que cuando el éxtasis está presente, la felicidad debe estar siempre presente; pero el éxtasis no siempre acompaña a la felicidad, pues en el tercer jhana, como veremos, hay felicidad pero no éxtasis” (Gunaratana, 1995: 179). El *Atthasalini* nos explica además que el éxtasis es "deleite en la consecución del objeto deseado" y la felicidad es "el disfrute del gusto de lo adquirido", y nos ilustra la diferencia mediante una parábola que hemos optado por presentar en su versión traducida al inglés: “Rapture is like a weary traveler in the desert in summer, who hears of, or sees water of a shady wood. Ease [happiness] is like his enjoying the water of entering the forest shade. For a man who, traveling along the path through a great desert and overcome by the heat, is thirsty and desirous of drink, if he saw a man on the way, would ask 'Where is water?' The other would say, 'Beyond the wood is a dense forest with a natural lake. Go there, and you will get some.' He, hearing these words, would be glad and delighted and as he went would see lotus leaves, etc., fallen on the ground and become more glad and delighted. Going

onwards, he would see men with wet clothes and hair, hear the sounds of wild fowl and peafowl, etc., see the dense forest of green like a net of jewels growing by the edge of the natural lake, he would see the water lily, the lotus, the white lily, etc., growing in the lake, he would see the clear transparent water, he would be all the more glad and delighted, would descend into the natural lake, bathe and drink at pleasure and, his oppression being allayed, he would eat the fibers and stalks of the lilies, adorn himself with the blue lotus, carry on his shoulders the roots of the mandalaka, ascend from the lake, put on his clothes, dry the bathing cloth in the sun, and in the cool shade where the breeze blew ever so gently lay himself down and say: 'O bliss! O bliss!' Thus should this illustration be applied. The time of gladness and delight from when he heard of the natural lake and the dense forest till he saw the water is like rapture having the manner of gladness and delight at the object in view. The time when, after his bath and dried he laid himself down in the cool shade, saying, 'O bliss! O bliss!' etc., is the sense of ease [happiness] grown strong, established in that mode of enjoying the taste of the object”²⁶⁵ ²⁶⁶ (Dhs.A.160-61,1921:155-56).

²⁶⁵ Dhs.A.160-61.(1921) Traducción por Maung Tin, *El expositor (Atthasalini)*. London: Pali Text Society, i.155-56.

²⁶⁶ “[...] el arrebatamiento es como un viajero cansado en el desierto durante el verano, que oye, o ve el agua de un espacio fresco y en sombra. La felicidad por contrario es como si disfrutara el agua de entrar en la sombra del bosque. Para un hombre que, viajando a lo largo del camino a través de un gran desierto y vencido por el calor, está sediento y deseoso de beber, si veía a un hombre en el camino, le preguntaría: '¿Dónde está la agua?' El otro diría: "Más allá de la madera hay un bosque denso con un lago natural. Vaya allí, y usted conseguirá alguno. Él, al oír estas palabras, se alegraría y se alegraría y al ir vería las hojas de loto, etc., caídos en el suelo y se alegraría más y se alegraría. En adelante, vería a hombres con ropa y pelo húmedos, oiría los sonidos de aves salvajes y guisantes, etc., vería el denso bosque de verde como una red de joyas creciendo al borde del lago natural, vería El lirio de agua, el loto, el lirio blanco, etc., creciendo en el lago, vería el agua transparente y transparente, estaría más alegre y encantado, descendería al lago natural, se bañaría y bebería a gusto y , Su opresión se disiparía, comería las fibras y tallos de los lirios, se adornaría con el loto azul, llevaría sobre sus hombros las raíces del *mandalaka*, ascendería del lago, se pondría sus ropas, se secaría el paño de baño en el Sol, y en la fresca sombra donde la brisa soplaba tan suavemente, se recostó y vio: ¡Oh, gozo! ¡Oh bendición! Por lo tanto, se debe aplicar esta ilustración. El tiempo de alegría y alegría de cuando oyó hablar del lago natural y del bosque denso hasta que vio el agua es como el rapto que tiene la manera de la alegría y del placer en el objeto en la visión. El tiempo en que, después de su baño y secado, se posó en la fresca sombra, diciendo: ¡Oh, gozo! ¡Oh bendición! Etc, es

El monje explica que puesto que el rapto y la felicidad coexisten en el primer jhana, este símil no debe ser tomado para implicar que son mutuamente excluyentes. Su propósito es sugerir que el éxtasis gana prominencia antes de la felicidad, para lo cual ayuda a proporcionar una base causal. (Gunaratana, 1995: 174). En la descripción de la primera jhana, el rapto y la felicidad se dice que son "nacidos de la reclusión" y para sumergir todo el cuerpo del intérprete de tal manera que no hay parte de su cuerpo que no se ve afectada por ellos: Monjes, apartados del placer de los sentidos ... un monje entra y reside en el primer jhana (ib. 1995: 175). Él empina, empapa, llena y llena su cuerpo con el rapto y felicidad que nace de la reclusión de la aprehensión, de modo que no hay ninguna parte de su cuerpo entero que no esté impregnada de este arrebató y felicidad. (Digha Nikaya 74).

e. Una atención precisa y puntualizada (ekaggata)

A diferencia de los cuatro factores jhana anteriores, la unidireccionalidad no se menciona específicamente en la fórmula estándar para el primer *jhana*, sino que está incluida entre los factores *jhana* por *Mahavedalla Sutta* (M.i, 294) así como en el *Abhidhamma* y sus comentarios. Wynne explica que la unicidad es un concomitante mental universal, el factor en virtud del cual la mente se centra finalmente en su objeto sin distracciones; es el intérprete volcado finalmente en la obra; sumergido. Trae la mente del intérprete a un solo punto, el punto ocupado por la obra. Gunaratana advierte que en el texto se emplea *puntualidad* como sinónimo de *concentración (samadhi)* que tiene la característica de no distracción, “la función de eliminar distracciones, no vacilar como su manifestación y la felicidad como su causa inmediata” (Vism. 85; PP .85). Como factor jhana, la unicidad siempre se dirige a un

el sentido de la facilidad [la felicidad] crecido fuerte, establecido en ese modo de disfrutar el sabor del objeto. (1921, Dhs.A.160-61;i.155-56.)

objeto bello y aleja las influencias nocivas, en particular el obstáculo del deseo sensual. Como los obstáculos están ausentes en *jhana*, la unicidad adquiere una fuerza especial, basada en el esfuerzo sostenido previo de concentración, fruto de la atención y el esfuerzo, el intérprete finalmente comienza el camino de la interpretación *jhánica*. Además de los cinco factores mentales descritos, el primer *jhana* contiene un gran número de otros factores mentales que funcionan al unísono como miembros coordinados de un solo estado de conciencia (hemos de recordar que el Buddhismo enumera hasta 51 factores).

f. Recapitulación de los estados mentales y el ingreso al proceso *jhánico*

El monje esrilanqués escribe, “ya la *Anupada Sutta* enumera tales componentes adicionales de la primera *jhana* como contacto, sentimiento, percepción, volición, conciencia, deseo, decisión, energía, atención plena, ecuanimidad y atención” (M.iii, 25)²⁶⁷.

Para que surja el proceso *jhánico* todos estos cinco factores deben estar presentes simultáneamente, ejerciendo sus operaciones especiales: primero el pensamiento aplicado dirige la mente hacia el objeto; segundo el pensamiento sostenido lo mantiene anclado allí; tercero el gozo del raptó producido por el éxito del esfuerzo refresca la mente cuyo esfuerzo ha tenido éxito al no ser distraído por esos obstáculos; cuarto la felicidad intensifica la experiencia por esa misma razón. Finalmente, la *unificación*, ayudada por esta dirección sobre este anclaje, esta refrescante y esta intensificación, de manera equilibrada y justa centra la mente con sus estados asociados restantes sobre la obra y da al intérprete la llave para comenzar el proceso. (ib. 1995: 178).

En consecuencia, el surgimiento de estos cinco, a saber; el pensamiento aplicado, el pensamiento sostenido, la felicidad, la felicidad y la unificación de la mente son el estadio

²⁶⁷ Majjhima Nikaya, Pali Text Society.

inicial del proceso interpretativo que intentamos construir. La tradición cambia su nombre una vez que el intérprete le ha conquistado; “ahora se les llama los cinco factores de posesión”. (Vism.146: 152)

g. Cadena de favores

Los autores que hemos trabajado (Wynne, Bronkhorst, Gunaratana) concuerdan en que cada factor *jhana* sirve de apoyo para el que le sucede, y explican el discurrir de esta cadena de estadios de la siguiente manera; “el pensamiento aplicado debe dirigir la mente a su objeto para que el pensamiento sostenido lo ancle allí” (1995: 164), y sólo cuando la mente está anclada puede desarrollarse el interés que culminará en el raptó, a “medida que el éxtasis se desarrolla, lleva a la felicidad a una primera madurez interpretativa, y esta felicidad comienza a percibir [...] lo semántico del objeto, proporcionando una alternativa a los placeres inconstantes de los sentidos, [...] a la vez que ayuda al crecimiento de la unicidad” (Gethin, 1988: 106). De esta manera, como explica el sabio Nagasena²⁶⁸, “todos los demás estados saludables conducen a la concentración, que se sitúa en su cabeza como el ápice en el techo de una casa” (*Milindapanha* 38-39)²⁶⁹, esta cadena de favores conduce y ordena la vía interpretativa que ahora nos disponemos a comprender en profundidad a partir del análisis de cada uno de sus eslabones.



²⁶⁸ Nāgasena era un sabio budista Sarvastivadan nacido en Cachemira y vivió alrededor de 150 AC. Sus respuestas a las preguntas sobre el budismo planteadas por Menander I (Pali: Milinda), el rey indo-griego del noroeste de la India, se registran en el Milinda Pañha y el Nāgasenabhikṣusūtra sánscrito. Buswell, Robert Jr; López, Donald S. Jr., ed. (2013). "Nagasena", en Princeton Dictionary of Buddhism. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

²⁶⁹ Milindapanha 38-39, Pali Texts Society.

3. JHANAS – VÍA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

Los primeros cuatro estadios

3.1 Los jhanas en la interpretación musical: Celibidache y la interpretación budista

Miguel Astor explica que Markand Thakar, un prominente discípulo de Celibidache, describió algunos de los estados espirituales propuestos por el maestro rumano, quien comulgaba profundamente con la filosofía budista en su interpretación: “lo que encontré fue una música que me arrebató, se apoderó de mí, me apartó bruscamente del mundo circundante y me transportó a otro mundo” (Thakar, 1996: 4). Este arrebatamiento que explica Thakar describe evidentemente algunos de los estadios de los jhanas iniciales, explicados por Celibidache aunque no sistemáticamente. Además, este estado descrito por Thakar se entiende a la luz de los fenómenos manifiestos por los cinco factores de la meditación en la consciencia del intérprete. Como ya hemos explicado en este mismo capítulo, en la meditación budista el desarrollo de la aprehensión está sustentado por cinco factores mentales: pensamiento aplicado (*vitakka*), pensamiento sostenido (*vikāra*), raptó o placer físico (*piti*), felicidad, alegría, energía (*sukha*), y ecuanimidad (*Upeckā*). La “anécdota” de Thakar explica que su mente se vio poseída de imágenes, emociones, sentimientos corporales y abstracciones que nunca había sentido, gracias a la música del Maestro. El discípulo se sumerge mediante la escucha en los factores mentales y probablemente, en el primer estadio de los *jhanas*.

Las ideas interpretativas de Celibidache gravitan alrededor de las experiencias meditativas del camino *jhánico*: “Celibidache insiste nada menos que en crear condiciones para esta experiencia narcótica y celestial de belleza sin interrupción en toda la obra” (Astor, 2002: 65).

Para crear estas condiciones propuestas por el maestro, debemos presentar los sonidos “de manera tal que sean trascendentalmente bellos” (ib.: 66) y además “debemos desplegar los sonidos de manera que la consciencia abierta pueda, a través de enfocar su atención consciente exclusivamente en ello, tener una experiencia caracterizada por la pérdida de-sí-mismo, una experiencia donde no existan sujeto y objeto” (ib.: 66). Evidentemente Celibidache hablaba del encabalgamiento de la consciencia en los cuatro primeros estadios jhánicos, y aunque él nunca asoció su interpretación a la meditación, sí lo hizo al Buddhismo y a sus modelos de aprehensión.

Thakar advierte que el Maestro insistía en que “los sonidos deben estar presentes de manera que el sujeto no es un componente necesario de las experiencia: están presentes cuando los atributos de cada sonido participan de una entidad simple—una unidad” (1996: 5). Esta entidad simple descrita por Thakar se condice con el concepto de *unicidad múltiple* que resulta de la experiencia meditativa budista. A su vez la el fenómeno de disolución de los elementos objeto-sujeto propuesta por Celibidache se puede entender a la luz de los fenómenos de los últimos cuatro jhanas y el concepto que hemos acuñado de *interpenetración*.

Asimismo, los cinco obstáculos del proceso meditativo se identifican en la propuesta de Celibidache con la irrupción de elementos que distraen la atención. Al respecto, Astor advierte que: “En la ejecución musical, un elemento que rompa la unidad sonora crea el efecto de la multiplicidad y la experiencia de esta multiplicidad trae devuelta [...] la conciencia al mundo físico y destruye (Astor 2002: 69) “la experiencia mágica y espiritual de

la belleza de la música” (Thakar, 1996: 8). Acerca de los cinco obstáculos de la meditación, el texto antiguo Pali sobre los *jhanas* expone que debido a que se abandona la necesidad de aprobación, la necesidad de construir un sentido de manera improvisada también se abandona, y de igual manera, según nos dice Gunaratana, este estadio inicial de aprehensión e interpretación también conduce “al abandono de la rigidez y el torpor [...]” (1995:178), y también lo hace la agitación y por tanto la preocupación se abandona a través de la devoción a “[...] las cosas pacíficas que no causan remordimiento” (1995:178). Es entonces que la propuesta de Celibidache de una experiencia de *unidad*, (unicidad múltiple en el Buddhismo) es sólo posible si no hay en la ejecución del intérprete nada que la destruya. La superación de estos obstáculos es sólo el comienzo, a partir de ello puede el intérprete entrar en el primer estado de concentración certera.

La música por lo tanto es una configuración de la consciencia, es esencialmente un fenómeno interior y, añadiremos nosotros, psicológico. Las ideas de Celibidache, según nos explica Astor (2002: 69), dicen que la música resulta de la conexión que existe entre los sonidos, pero esta conexión sólo existe (sucede) en la consciencia, por ello la música no es nada; sólo si una consciencia puede acceder libremente a la experiencia estética, el sonido podría convertirse en música. De la misma manera, en la experiencia meditativa la realidad en sí misma no es nada, y sólo por su “suceder” en la conciencia del meditador alcanza un grado de existencia real, distinto del *maia*. Con respecto al trasvasamiento de lo musical como objeto de la experiencia de interpretación, Astor advierte además una concepción fundamental del Maestro Celibidache: “De modo que considerar la música como objeto de mi experiencia es abandonar la posibilidad de la mayor experiencia musical [...] si el sonido pudiera convertirse en música, entonces esto podría hacerse bajo ciertas condiciones. Una condición es mi apertura como oyente a la experiencia. Otra condición es la naturaleza de la

ejecución, la manera como yo le doy vida a los sonidos. Yo debo encontrar la manera para que los sonidos se combinen de manera que esta mayor experiencia resulte”(2002: 71)

3.2 La Primera Jhanas: Sensaciones Agradables

La aprehensión comienza con una concentración puntual y luego, cuando la concentración se hace fuerte se introduce una concentración sostenida que es una concentración continua sin interrupciones. El intérprete comienza a entrar en los factores *jhánicos* restantes: felicidad, y alegría o éxtasis pero aún dentro de la esfera de lo físico (Katz 1990). Para ello, el intérprete cambia la atención del sujeto de la interpretación a las “sensaciones agradables” asociada con su aprehensión. El método propone no aferrarse a las sensaciones, sólo mirar expectante y la experiencia puede incluir algunas sensaciones físicas muy agradables como la piel de gallina en el cuerpo y el cabello erizado hasta placeres más intensos que crecen en intensidad y explotan en un estado de éxtasis. Si ha cierto distracción, duda o inquietud mental solo es cuestión de regresar la inicio con paciencia y dedicación (cfr. Katz, 1990: 78-80). Las sensaciones agradables pueden ser tan fuertes como para eliminar sus sensaciones de duda y distracción. El Budhismo, según dice Gunaratana, explica que el ingreso al primer *jhana* proporciona experiencias agradables que explotan en un estado del arrobamiento donde el intérprete ya no "*siente*" ninguno de sus sentidos; lo vive y es uno con ellos (1995: 168).

Un extracto del texto del Vibhanga escribe al respecto de este primer *jhana*; “Aislado de los placeres de los sentidos, aislado de los estados malsanos de la mente, entra y habita en el primer jhana, que es acompañado por el pensamiento aplicado y el pensamiento sostenido con el rapto y la felicidad nacidos de la reclusión. (Milindapanha, 1818, Vbh.245).

Por lo que vemos, según algunos maestros, el primer *jhana* puede incluir las agradables sensaciones físicas y el contacto permanece con los sentidos (o al menos una forma sutil en el fondo) a través de la tercera o cuarta *ghanas* (ver experiencias únicas a continuación y las referencias para más información). Este primer estadio también nos sugiere que interpretar es disparar, poner la mente en algo, focalizar, accionar la mente en golpe del martillo sobre el gong. Para darnos claridad traemos un texto del jesuita De Mello relata un breve cuento: “Hay un proverbio oriental que dice: “Cuando el arquero dispara gratuitamente, tiene con él toda su habilidad. Cuando dispara esperando ganar una hebilla de bronce, ya está algo nervioso. Cuando dispara para ganar una medalla de oro, se vuelve loco pensando en el premio y pierde la mitad de su habilidad, pues ya no ve un blanco, sino dos. Su habilidad no ha cambiado pero el premio lo divide, pues el deseo de ganar le quita la alegría y el disfrute de disparar. Quedan apegadas allí, en su habilidad, las energías que necesitaría libres para disparar. El deseo del triunfo y el resultado para conseguir el premio se han convertido en enemigos que le roban la visión, la armonía y el goce”. (De Mello, 1990:5-6)

Sumatoria: la atención se centra en el placer físico que el sonido provoca; la aprehensión y la conexión corporal con la obra, y la conexión con el placer que el sonido provoca en el cuerpo son lo fundamental en este estadio. Si fuere una obra escrita este primer *jhana* se materializa durante el ejercicio de interpretación, sin poner aún demasiada atención a los detalles de cual a de ser el criterio interpretativo que se escoge.

3.3 El Segundo Jhanas: Alegría

Procediendo del primer estadio, este segundo escalón busca mantener la mente equilibrada sin apearse a la naturaleza agradable de la primera *jhana*, para ello centra sus esfuerzos en transitar la atención del placer físico hacia el placer emocional (Katz 1990). Las sensaciones placenteras, si las hay, se ponen al fondo y tranquilizan la mente. El texto antiguo lo explica de la siguiente manera: “*con el abandono del pensamiento aplicado y el pensamiento sostenido entra y mora en el segundo jhana, que tiene confianza interna y unificación de la mente, está sin pensamiento aplicado y pensamiento sostenido, y está lleno de éxtasis y felicidad nacidos de concentración*”. (Vibhanga 245). Por su parte Gunaratana explica que después de alcanzar los cinco tipos de maestría sobre el primer jhana, un intérprete que desee alcanzar el segundo jhana debe reconsiderar y contemplar los defectos y residuos del primer estadio (1995: 169). Éstos son dos: uno, que podría llamarse el defecto de la corrupción próxima, que sucede por la proximidad de los cinco obstáculos, (contra los cuales el primer jhana sólo proporciona una salvaguardia relativamente suave) según explica el monje; El otro defecto, inherente al primer jhana, es su inclusión del pensamiento aplicado y sostenido, que ahora aparecen como groseros, incluso como impedimentos que necesitan ser eliminados para alcanzar el segundo jhana más pacífico y sutil. El intérprete debe sentir una gran alegría en su interpretación y mantener una *escrupulosidad y atención* en la mente. La fórmula antigua, según explica Wynne también menciona la unificación de la mente, que se identifica con la *puntualidad o precisión* en el objeto, el autor advierte que la concentración aquí adquiere un estado de *eminencia* (Wynne 2007: 155); Gunaratana nos dice al respecto: la primera concentración sobre el objeto a interpretar ejercitada en el primer jhana todavía era

imperfecta, estando sujeta a la influencia perturbadora del pensamiento aplicado y sostenido. Por la misma razón se dice que este jhana, junto con su éxtasis constitutivo y su felicidad, nace de la concentración (*samadhijam*): *"Sólo esta concentración es digna de llamarse 'concentración' debido a su completa confianza y extrema inmovilidad Debido a la ausencia de perturbación por el pensamiento aplicado y sostenido"* (Visuddhimagga Tikka .158:164).

Suma: En este segundo *jhanas* todo movimiento mental cesa completamente. Sólo hay felicidad e intuición de sentido. El propósito de formar intenciones saludables también cesa y las cualidades restantes son: *"la seguridad interna, el éxtasis, el placer, la unificación de la mente, el contacto, el sentimiento, la percepción, la intención, la conciencia, el deseo, la decisión, la persistencia, la atención plena, la ecuanimidad y la atención"*²⁷⁰ En este estadio pasamos de la atención en lo físico a la atención en lo emocional, la vibración psíquica y espiritual del intérprete como fruto de la aprehensión sensorial de la obra.

3.4 El tercer Jhanas: Contentamiento

Su defecto inherente es la presencia del raptó de la felicidad, que ahora aparece como un factor mental que debe ser descartado. Consciente de las imperfecciones del segundo jhana, el intérprete cultiva la indiferencia hacia ella y aspira en cambio a la paz y sublimidad de la tercera jhana, hacia la consecución de la cual ahora dirige sus esfuerzos (Katz 1990). Cuando su práctica madura entra en el tercer jhana, el cual tiene los dos factores jhana que permanecen cuando el raptó desaparece, la felicidad y la “unidireccionalidad”, y que los

²⁷⁰ Anupada Sutta: Una tras otra, MN 111 PTS: M iii 25. trad. Thanissaro Bhikkhu. (2007)

suttas describen de la siguiente manera: “Con el desvanecimiento del raptó (de la emoción), él (que interpreta) habita en la ecuanimidad, consciente y discernimiento; Y experimenta en su propia persona esa felicidad de la cual los nobles dicen” (Gunaratana, 1995): “Felizmente vive el que es ecuánime y atento” - así entra y mora en el tercer jhana.” (Majjhima Nikaya, 182; Vibhanga.245). La fórmula original budista indica que el tercer *jhana* contiene tres componentes adicionales que no están incluidos entre los factores jhánicos de los dos primeros estadios: la *ecuanimidad*, la *atención plena* y el *discernimiento*. Wynne expone que la palabra pali para la *ecuanimidad* (*upekkha*) resume en sí el sentimiento de lo neutro “es decir, el sentimiento que no es doloroso ni agradable” y la cualidad mental del equilibrio o equilibrio interior llamado "*neutralidad específica*" (ver: Visuddhimagga.161: 167). El monje esrilanqués explica que la *upekkha* (ecuanimidad) a que se hace referencia en la fórmula antigua es un modo de neutralidad específica que pertenece al agregado de las formaciones mentales (*sankharakkhandha*) y, por lo tanto, no debe confundirse con la ecuanimidad como sentimiento neutral. La tradición budista cree, según explica Katz, que en la tercera jhana el intérprete también adquiere consciencia y discernimiento, lo que apunta a otro par de funciones mentales frecuentemente unidas; primero la llamada *atención plena* (*sati*) que en este contexto significa el recuerdo del objeto de interpretación y el constante movimiento del objeto en la mente (sin permitir que se vaya de la esfera de lo pensado), y segundo el discernimiento (*sampajañña*) que es un aspecto de sabiduría o entendimiento que escudriña el objeto y capta su naturaleza libre de engaño (cfr. Katz 1990: 54). Vetter nos dice que aunque estos dos factores ya estaban presentes incluso en los dos primeros *jhanas* es aquí cuando finalmente su eficacia comienza a manifestarse (Vetter, 1988: 38). Los dos son necesarios especialmente para evitar un retorno al éxtasis o raptó. Según explica Gunaratana, esto sucede en la manera en que “un becerro, retirado de su madre y abandonado sin vigilancia, vuelve a acercarse a la madre [...], de modo que la felicidad de jhana tiende a

desviarse hacia el raptó, su pareja natural, [...] si no está vigilada por la atención y el discernimiento” (Gunaratana 2005: 26). Para evitar esto y la consecuente pérdida de la tercera *jhana* es tarea de la atención plena, la ecuanimidad y el discernimiento conducir la experiencia en este estadio. De Mello explica que la búsqueda de iluminación interior y el conocimiento de la realidad nos conduce a regresar siempre a una pregunta: ¿Cómo despertarse de la ilusión? “¿Cómo saber si se duerme? Los místicos, cuando ven lo que les rodea, descubren un gran gozo que brota del corazón de las cosas [...] primer a cuarto *jhana* [...] unánimemente hablan de este gozo y del amor que lo inunda todo... ¿Cómo llegar a esto? Mediante la comprensión, liberándonos de las ilusiones y de las ideas deformadas” (1988:77). La iluminación interior es la verdadera revelación, mucho más importante que la que nos llega por la escritura o la tradición, en esta propuesta De Mello intenta romper con la tiranía de la escolástica para abrirse a la interpretación puramente experiencial, y la diferencia entre los primeras *ghanas* de carácter material, y los siguientes de tipo inmaterial, sobre ello escribe: “Un gurú prometió a cierto estudioso una revelación de mayores consecuencias que cualquier otra contenida en las escrituras [...] cuando has adquirido conocimiento, usas una antorcha para mostrar el camino, cuando estás iluminado, te conviertes en antorcha” (1989: 126-127).

Suma: una parte de la dicha (alegría) desaparece y las cualidades restantes son: "*ecuanimidad-placer, unificación de la mente, contacto, sentimiento, percepción, intención, conciencia, deseo, decisión, persistencia, atención plena, ecuanimidad y atención*"²⁷¹

²⁷¹ Anupada Sutta: Una tras otra, MN 111 PTS: M iii 25. trad. Thanissaro Bhikkhu. (2007)

3.5 El Cuarto Jhanas: Utter – Carácter pacífico.

Continuando este camino de discernimiento interpretativo nos dirigimos a la cuarta *jhana* al cual se ingresa cuando la mente permanece ecuánime en la tercera *jhana* con contentamiento lo suficiente sutil como para estar listo para dejar ir más lejos. No hay sentimiento positivo o negativo en la mente o el cuerpo. Entonces hay una paz penetrante, profunda, con una exactitud y precisión de la mente (Gunaratana 1995: 172). Vetter explica que el intérprete-devoto está siempre amenazado por la proximidad del rapto, “que está siempre listo para hincharse de nuevo por una afinidad natural con la felicidad” (Vetter 1988: 41), el autor advierte además que el *intérprete* también puede ver que esto resulta inherentemente defectuoso debido a que la presencia de la felicidad, un factor bruto que proporciona combustible para aferrarse a los estadios *jhánicos* alcanzados, cosa que puede también pospone su andar hacia los últimos *ghanas*. Tomando como su objeto el mismo signo de contraparte que tomó para el *jhana* anterior, refuerza sus esfuerzos de concentración con el propósito de abandonar el factor bruto de la felicidad y entrar en una dimensión interpretativa más profunda y cercana al sentido (Gunaratana 1995: 32) y únicamente cuando su práctica madura, *la mente entra en la absorción en el cuarto jhana*, el texto budista lo explica así: “Con el abandono del placer y el dolor, y con la previa desaparición de la alegría y el dolor, entra y habita en el cuarta jhana, que no tiene ni dolor, ni duda, ni placer y tiene pureza de atención por la ecuanimidad.” (Majjhima Nikaya, 182; Vibhanga 245). El monje advierte también que en la primera parte de esta fórmula en particular las condiciones para el logro de esta *jhana* son muy específicas- *también llamada la liberación ni dolorosa-ni-placentera de la mente* (Mi, 296) - el abandono de cuatro tipos de sentimientos incompatibles con ella, la primera dos sentimientos corporales que significan, los dos últimos sentimientos mentales

correspondientes. En primer lugar, un nuevo sentimiento, ni-dolor-ni-placer (adukkhamasukha), que permanece después de los otros cuatro sentimientos se han calmado. Este tipo de sentimiento también llamado sentimiento ecuánime o neutral (cfr. Wynne 2007), reemplaza a la felicidad como el sentimiento concomitante del *jhana* y también figura como uno de los factores *jhana* (1995:173) Por lo tanto, vemos que este logro tiene dos factores *jhánicos*: *sentimiento neutral* y *unidireccionalidad de la mente*. Es así que el ascenso de una *jhana* al siguiente es marcado por la eliminación progresiva de los factores mentales más toscos. Pero ahora, describe el monje, “en el movimiento de la tercera a la cuarta *jhana*, ocurre una sustitución, un sentimiento neutral que se mueve para tomar el lugar de la felicidad” (cfr. ib.: 174) y por el cual existe una identificación por unicidad múltiple que comienza a desmentir que exista distancia alguna entre el observador y el observado. De Mello escribe; “Nadie puede ayudarnos a encontrar a dios como nadie puede ayudar al pez a encontrar el océano” (cf. De Mello, 1985: 77). Igualmente Dios y nosotros no somos ni una sola cosa ni tampoco dos como el sol y su luz, el océano y las olas no son ni una sola cosa ni tampoco dos (Sabiduría, 44). Todavía con más claridad el problema de la divinidad personal se plantea en estos términos: "Dag Hammarskjöld, ex secretario general de las Naciones Unidas, ha dicho una frase muy bella: "Dios no muere el día en que dejamos de creer en una divinidad personal..." (De Mello, 1972: 60). "Si Dios es amor, entonces la distancia entre Dios y tú es idéntica a la distancia entre ti y la conciencia de ti mismo" (De Mello, 1996: 287). Además, al respecto, una frase compuesta de términos conocidos que dice "*pureza de atención plena por la ecuanimidad*" y a ella el Vibhanga explica: "Esta atención está purificada, purificada, clarificada por la ecuanimidad" (Vb 261), y Buddhaghosa añade: "Porque la atención en este *jhana* está purificada y su purificación se efectúa por ecuanimidad, no por otra cosa" (ib.: 167-174). La ecuanimidad que purifica la atención, explica Vetter, no es el sentimiento neutro, como se hace suponer, sino la neutralidad

específica, la sublime imparcialidad libre de apego y aversión, que también pertenece a esta *jhana* (Vetter 1988, p. 81). Tanto la neutralidad específica que explica el autor, como la atención plena, expuesta por el monje, están presentes en los tres *jhanas* inferiores, ninguno de estos tres estadios inferiores se dice que engendren la "*pureza de atención plena por la ecuanimidad*". La razón parece que es que en los *jhanas* inferiores la ecuanimidad no se purificó a sí misma, siendo eclipsada por estados opuestos y carente de asociación con un sentimiento ecuánime y por el constante acoso del raptó. Es como una luna creciente que existe durante el día, pero no se puede ver a causa de la luz del sol y el cielo brillante (Gunaratana, 1995: 186 ss). Pero en la cuarta *jhana*, donde la ecuanimidad gana el apoyo del sentimiento ecuánime, "resplandece como la luna creciente por la noche y purifica la atención plena y los demás estados asociados" (Visuddhimagga. 169: 175).

Suma: el Buddha describió este estadio como una sutil forma de felicidad (más sublime que *pīti* y *sukha*). Los autores dicen que la respiración cesa temporalmente en este estado y que la otra mitad de la dicha (felicidad) desaparece, conduciendo al intérprete a un estado sin placer ni dolor, ni duda, ni preguntas. Así las cualidades que dominan son "un sentimiento de ecuanimidad, un desinterés debido a la serenidad de la conciencia, la unificación de la mente, el contacto con el fenómeno sonoro. Aún habitan el sentimiento, la percepción, la intención, la conciencia, el deseo, la decisión, la persistencia, la atención plena, la ecuanimidad y la atención" .



4. CUESTIONES ENTORNO A LOS JHANAS DE LA ABSORCIÓN INMATERIAL

4.1 Cuestiones entorno a los jhanas de la absorción inmaterial

Más allá de los cuatro jhanas se encuentran cuatro logros más altos en la escala de concentración. Estos cuatro/cinco estados inmateriales los analizaremos a la luz de la interpretación musical intentando transmutar sus métodos y prácticas hacia el espacio de la interpretación. No resulta sencillo transpolar un método meditativo a las esferas de lo musical, pues el “método” budista luego de atravesar la materialidad de los primeros cuatro *jhanas* ingresa en un espacio de inmaterialidad en donde el *kasina*, el objeto interpretado, pasa a segundo plano como entidad material. En este segundo estadio empieza a importar el hombre, el intérprete y la *interpenetración* con la realidad percibida. Además, la inmaterialidad sugiere comenzar a discernir e indagar acerca de dimensiones más complejas como el espacio infinito, la conciencia infinita, la percepción no-perceptiva, la nada o no-cosa y la cesación del ser. Hasta el momento hemos presentado un modelo que nos permite, como intérpretes, aplicar los usos meditativos a la interpretación musical centrando nuestra atención en los “efectos” de la percepción en nuestro cuerpo y mente para así poder discernir acerca de la importancia de la *atención sostenida* y la liberación de la mente de los estados prejuiciosos.

Intentaremos primeramente dimensionar los próximos cinco estadios. Evidentemente, el que proponemos aquí no es un modelo ortodoxo de interpretación, pero es veraz e insaciable, y busca ante todo reconocer que la música es, al igual que la meditación, una vía

de conocimiento del hombre, de la realidad y de lo trascendente. Las aplicaciones de este “método” no pretenden como otros métodos o criterios de interpretación iluminarnos acerca de cómo hemos de tocar la música que tenemos en la partitura, sino que se centra en un modelo de introspección mediante el cual, el intérprete puede alcanzar a comprender el orden, su dimensión existencial y por qué no, mediante el desvelamiento de sí mismo, las verdades de la obra musical, del mismo modo en que un *Bikkhu* (monje) se sumerge en el proceso meditativo con la intención de alcanzar una plena comprensión de los fenómenos de su existencia a través de la interpretación de la realidad que confronta. La inmaterialidad es posible cuando el intérprete supera no solamente la materialidad del sonido, sino la de las sensaciones de su propio cuerpo. Celibidache consideraba la experiencia musical como una experiencia mística e inmaterial, y al respecto de esto Thakar explica: “Así la música es algo, entonces el objeto de mi experiencia es la música. La mayor experiencia de la música, sin embargo, viene de mí como pérdida-del-objeto como conciencia pura” (Thakar, 1996: 14).

4.2 Libertades inmatrimales, interpretación desde la inmaterialidad

Según la tradición, existen además de los cuatro *jhanas* que hemos presentado, cinco *jhanas* más. Los *suttas* antiguos se refieren a estos estados como "*libertades inmatrimales pacíficas que trascienden la forma material*" (Majjhima Nikaya, 33). En los comentarios budistas también se les llama *jhanas inmatrimales*, y aunque esta expresión no se encuentra en los *suttas* budistas, parece apropiado llamarlos así en la medida en que estos estados corresponden a niveles *jhánicos* de conciencia elevada que continúan el mismo proceso de unificación mental iniciado por los cuatro *jhanas* primeros (Gunaratana, 1995: 176). En las cuatro primeras instancias *jhánicas* la atención fue puesta en la respuesta física de nuestro

cuerpo ante el fenómeno sonoro escuchado (o en su defecto la obra musical interpretada por nosotros mismos), luego la atención se depositó en la emoción y el raptó del sentimiento en nuestra psiquis y nuestra emocionalidad, dejando atrás lo puramente corpóreo; en un tercer estadio nos condujo a un pacífico *contentamiento*; y finalmente al estado de primera *ecuanimidad*. La mayoría de los autores concuerdan en que para elevarse del primer jhana al segundo, el intérprete debe eliminar el *pensamiento aplicado* y el *pensamiento sostenido*; para elevarse del segundo al tercero debe superar el *éxtasis* y el *raptó* y, para elevarse del tercero al cuarto debe sustituir el *sentimiento agradable* por el neutro²⁷². Pero en lo que respecta a los fenómenos del segundo grupo de *jhanas*, este proceso de eliminación de factores mentales se suprime cuando entramos en los *jhanas inmateriales*²⁷³ (Wynne 2007), y por esta razón, los *jhanas* “sin forma” (del quinto al octavo) no se clasifican desde la perspectiva de su constitución factorial. Todos ellos se constituyen solo con dos factores: *precisión* y *sentimiento ecuaníme*. La tradición enumera estos *jhanas inmateriales* según sus esferas objetivas (y no por números), siendo el quinto *la base del espacio ilimitado*, el sexto *la base de la conciencia sin límites*, el séptimo *la base de la nada* y el octavo *la base de la ni-percepción-no percepción*²⁷⁴, (el noveno es un caso aparte). Esta primera etapa *jhánica* se centra en superar la materialidad de la aprensión, materialidad que se revela en el cuerpo, en las emociones, en los sentimientos y en la mente del intérprete. Desde una perspectiva más cercana a la espiritualidad cristiana que a la experimentación esotérica budista, De Mello escribe en su obra *Llamado al amor*: “Si encendieras la luz de la conciencia y te observaras a ti y todo lo que te rodea durante el día; si te vieras reflejado en el espejo de la conciencia de

²⁷² El proceso implica una reducción y un refinamiento de los factores jhana, desde los cinco iniciales hasta la culminación en sentido único y sentimiento neutro. Cfr. Wynne 2007.

²⁷³ El autor explica que reciben la designación de "inmaterial" o "sin forma" (*arupa*) porque se logran superando todas las percepciones de la forma material, incluyendo la forma sutil del signo de contraparte que sirvió como objeto de las *jhanas* anteriores y porque son los correlatos subjetivos de los planos inmateriales de la existencia. Ver: Gunaratana 1995, p. 182.

²⁷⁴ Esta es la clasificación que propone Gunaratana en su obra "Los Jhanas en la Meditación Budista Theravada" de Gunaratana, H. Del año 1995.

la forma en que ves tu rostro reflejado en un espejo [...] sin emitir ningún juicio o condena, te darías cuenta de las transformaciones maravillosas que ocurren en ti." (De Mello, 1996:176)".²⁷⁵

Entendemos que para comprender este segundo tramo del proceso interpretativo es fundamental tener en cuenta que "en lugar de estar determinado por una superación de factores, el orden de los *jhanas* inmatrimales está determinado por una superación de objetos" (Gunaratana, 1995:181), y en esto se diferencia el espacio que recorreremos ahora de la primera parte del proceso: ahora la atención se vuelve *sutil* y precisa en lo que al sujeto de interpretación se refiere. De ello devendrá, cuando sea su momento, el sentido del objeto.

4.3 El portal al segundo estadio interpretativo

Para comprender la visión que el Buddhismo tiene acerca de la relación entre lo conocible y el conocedor u el objeto y el sujeto, es fundamental entender que los *jhanas inmatrimales* explican en parte como es que el esqueleto cognitivo de la meditación asume la tarea multifuncional de ser herramienta, vía y fin. Entender esto debería de conducirnos a reconsiderar la importancia de concebir el acto de interpretación musical a partir de tres

²⁷⁵ En sus sucesivos escritos el Padre Jesuita Anthony De Mello llega cada vez más a concepciones sobre la trascendencia, la revelación, el destino final del hombre que sintonizan más con la doctrina del aparato epistemológico budista que con la fe católica, razón por la cual el prefecto para la doctrina de la fe católica, en ese momento el Cardenal Ratzinger, argumentaba que de Mello creía que: "Jesús no es reconocido como el Hijo de Dios, sino simplemente como quien nos enseña que todas las personas son hijos de Dios". Mientras que mostró aprecio hacia muchos de los escritos de Mello, determinó que algunas de sus posiciones eran "incompatibles con la fe católica." En respuesta a la declaración, la revista india Outlook afirmó que era un intento por parte de Roma de socavar al clero en Asia y ahondar las fisuras entre Roma y la Iglesia Asiática. Los libros están disponibles en muchas librerías católicas en Occidente, pero incluyen el asesoramiento: "*Los libros del Padre Anthony de Mello fueron escritos en un contexto multi-religioso para ayudar a los seguidores de otras religiones, agnósticos y ateos en su búsqueda espiritual, y NO fueron concebidos por el autor como manuales de instrucción de los fieles católicos en la doctrina o el dogma cristiano*". cfr. Catholicnet.com

dimensiones: *la materia, el espacio-tiempo y la conciencia*. La meditación, es un ejercicio de desvelamiento, de conocimiento de la realidad, y la música también lo es, y por ello podemos atrevernos a decir, a la luz de lo que hemos presentado hasta aquí, que de alguna manera, *la música es meditación*, ya que comparte con esta técnica muchas dimensiones y procesos que tienen como sujeto a la conciencia, a saber: primero, ambas disciplinas salen desde la inmanencia del hombre en busca de lo trascendente que aún no se ha revelado; segundo, ambas necesitan desvelar mediante la interpretación de un fenómeno manifiesto, signos y experiencias una verdad oculta, un sentido en el objeto (la realidad y la partitura o la obra en sí) y un sentido en el sujeto (el hombre que medita y el intérprete); tercero, las dos se construyen a partir de la dinámica objeto conocible – sujeto conocedor. Además, la razón de las búsquedas meditativas coincide probablemente con las de la música; es ese estado de *conciencia presente o autoconciencia* descrito por el jesuita indio De Mello²⁷⁶ como la capacidad de ser, estar y comprender aunados como un mismo verbo en la conciencia del hombre. El jesuita describe este término a la luz de la necesidad del hombre de conectar con el presente puro y único, de existir sin pensar en esa existencia, por ser uno con el fenómeno; a esto él lo llama *autoconciencia*, una conciencia que supera la materialidad primera de la aprehensión para transmutar lo percibido en conciencia²⁷⁷. La *autoconciencia* descrita por el jesuita indio y por otros maestros de la tradición india, no es otra cosa que los *jhanas* materiales e inmateriales del Budhismo, De Mello, maestro de la lectura intercultural, logró sintetizar este concepto en sus charlas en su centro de experimentación espiritual llamado Sadhana. La *autoconciencia* de De Mello es una dimensión *jhánica* vista desde una perspectiva teísta, descrita como un estado intermedio, transitorio, incluso algo errático que nos permite vernos a nosotros mismos como intérpretes, pero ante todo como seres humanos. Nos permite existir en sentido puro, sin miedos, dudas o autorreflexiones que nos distancien

²⁷⁶ Valles, Carlos, (1987) *Ligeros de Equipaje*, Ed. Sal Terrae.

²⁷⁷ Cfr. Gunatarana 1995, p. 184.

del centro de nuestra existencia mediante la creación de *supraobverservadores* momentáneos. Al respecto, el jesuita escribe: “Quizás preguntes: ¿para qué sirve todo esto desde el punto de vista de la meditación? Por el momento voy a limitarme a responderte: no hagas preguntas. Haz lo que se te dice y encontrarás la respuesta por ti mismo. La verdad se encuentra no tanto en las palabras y explicaciones cuanto en la acción y en la experimentación” (1978:ss).

En este proceso, debido a que los objetos aprehendidos se vuelven progresivamente más y más sutiles en cada nivel, los factores mentales del *jhana* en esta etapa son dos: el *sentimiento ecuánime* y la *unicidad*. Ambos “permanecen constantes en la naturaleza a lo largo del proceso, se vuelven correspondientemente más refinados en calidad” (1995: 165). Asimismo, Buddhaghosa ilustra esto describiendo la aprehensión y la sutileza interpretativa como un ejercicio de tamización en la que el intérprete tamiza el fenómeno sonoro u obra musical “con cuatro piezas de tela de las mismas medidas, hiladas por la misma persona, pero hechas de hilo grueso, fino, delgado y muy fino respectivamente” (Vism 339: 369).

Entendemos entonces que el proceso epistemológico que presentamos se constituye en esta etapa desde dos factores: la *ecuanimidad* (visión sin obstáculos) y la búsqueda de la *unicidad* (la interpenetración). Al respecto, Cage describe la perspectiva del Maestro Suzuki con un texto reseñado en la obra de Larson²⁷⁸: “In the course of a lecture last winter at Columbia, Suzuki said that there was a difference between oriental thinking and European thinking, that in European thinking things are seen as causing one another and having effects, whereas in oriental thinking this seeing of cause and effect is not emphasized but instead one makes an identification with what is here and now. He then spoke of two qualities:

²⁷⁸ Larson, K. (2012) *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. The Penguin Press. New York. p. 73.

unimpededness and interpenetration” (Cage sf.: 46 - 47)²⁷⁹. En el comentario de Suzuki descrito por Cage se destaca la falta de obstáculos y la interpenetración en la filosofía de oriente. Estos dos factores mentales pueden entenderse análogamente con la *ecuanimidad* (como un discurrir sin obstáculos) y la *unicidad* (como la interpenetración) presentadas por la tradición budista. Pero a pesar de ello, no todos los factores permanecen estáticos durante todo el proceso; mientras que para los *jhanas* inferiores el objeto (*kasina*) puede permanecer constante, pero los factores deben ser cambiados, para los *jhanas inmateriales* los factores permanecen constantes mientras los objetos de atención cambian (cfr. Gunaratana, 1995).

4.4 De la materialidad a la inmaterialidad

Atravesada la primera parte del proceso, la segunda parte se ordena por lo tanto de la siguiente manera: primero, la base del *espacio infinito* elimina el objeto *kasina* del cuarto *jhana*; segundo, la base de la *conciencia ilimitada* supera el objeto de la base del *espacio ilimitado*; tercero, la base de la *nada* supera el objeto de la base de la *conciencia ilimitada* y, por último; la base de la *ni-percepción – no-percepción* supera al *objeto de la base de la nada* (en: Wynne 2007 – Vetter 2012).

Este transitar del objeto de lo material a lo inmaterial es posible por su condición dinámica y enérgica en la consciencia del intérprete musical. Celibidache, por su parte, es consciente de la propiedad de la función dinámica de la música cuando explica: “por la

²⁷⁹ Traducción: *En el curso de una conferencia el pasado invierno en Columbia, Suzuki dijo que había una diferencia entre el pensamiento oriental y el pensamiento europeo; que en el pensamiento europeo las cosas son objeto de causa y efecto unas de otras, mientras que en el pensamiento oriental esta visión de causa y efecto no se enfatiza, sino que se hace una identificación con lo que está aquí y ahora. Luego habló de dos cualidades: sin obstáculos e interpenetración.* (Cage sf : 46 - 47)

acumulación o disipación de la energía que viene con la experiencia de cualquier evento musical [...] el atributo de la función dinámica es cumplido cuando la energía creada está subsecuentemente resuelta en igual grado. Así, una frase debe ser presentada en sonido de manera que la energía creada por la intensificación hacia su clímax sea subsecuentemente resuelta en el mismo grado, de otro modo estos dos componentes (acumulación y disipación de la energía) permanecen en conflicto (Thakar, 1996: 11-11). Las “olas” de energía que en las ideas de Celibidache provocan acumulación y disipación producen finalmente un ritmo-latido energético y semántico en la consciencia del intérprete. Este latido persistente es también necesario para abrir una a una las puertas de los *jhanas* de la inmaterialidad. Para Celibidache este latido es la misma “experiencia musical, que sólo puede existir en la consciencia del intérprete” (Thakar, 1996: 13).

Para acabar de comprender este proceso es importante, según explica Gunaratana, recordar que en esta segunda parte en vez de transmutarse los factores mentales (como sucedió en los cuatro primeros *jhanas*) ahora se transmuta el objeto, y de ello deviene que la atención se va elevando de lo material (corpóreo) a lo inmaterial (por el refinamiento sutil del ejercicio de interpretación) hasta alcanzar la cesación y el sentido develado (1995: 178). La inmaterialidad de estos estadios se basa en esto: transmutar el objeto material en dimensiones inmatrimales. Para la tradición budista el *ser* del hombre parece llamado a una disolución, como la de la sal en el agua: “Antes de que aquel último pedazo se disolviera, la muñeca de sal exclamó sorprendida: ¡ahora sé quién soy!” (De Mello, 1982: 134). El primer signo de transmutación de la materialidad en inmaterialidad es la ruptura de las dimensiones del *tiempo* y el *espacio*, más allá de la evidente ruptura de la dimensión material del sonido como algo distinto de nosotros mismos. Cage describe en parte esta transmutación del espacio del quinto *jhana* en la segunda parte de su comentario recordando al Dr. Suzuki. Él puntualiza cómo el

hombre-intérprete va padeciendo la **interpenetración** permitiendo la *transmutación* del espacio y el tiempo dentro del proceso:

“Now this *unimpededness* is seeing that in all of space each thing and each human being is at the center and furthermore that each one being is at the center and furthermore that each one being at the center is the most honoured one of all. Interpenetration means that each one of these most honoured ones of all is moving out in all directions penetrating and being penetrated by every other one no matter what the time or what the space. So that when one says that there is no cause effect, what is meant is that there are an incalculable infinity of causes and effects, that in fact each and every thing in all of time and space is related to each and every other” (Cage s.f.: 46-47)²⁸⁰.

Es destacable que según Cage, “interpenetración significa que cada uno de estos “*más honrados de todos*” (el intérprete) se está moviendo en todas direcciones penetrando y siendo penetrado por cada uno de los otros no importa cual sea el tiempo o el espacio”. Esto dibuja muy claramente el proceso de transmutación del parámetro de espacio propio del quinto estadio *jhana*. La ruptura de Cage propone además un proceso de interpenetración en el cual todos los objetos y sujetos alteran su rol, diluyendo así la dinámica de diálogo como la conocemos, para abrir al intérprete a una experiencia de *senitalidad* de la consciencia. Consecuentemente, de la mano de la trasmutación del espacio llega la trasmutación del

²⁸⁰ “Ahora bien, esta falta de obstinación es ver que en todo el espacio cada cosa y cada ser humano está en el centro y además que cada uno está en el centro y además que cada uno en el centro es el más honrado de todos. Interpenetración significa que cada uno de estos más honrados de todos se está moviendo en todas direcciones penetrando y siendo penetrado por cada uno de los otros, no importa cual sea el tiempo o el espacio. De modo que cuando uno dice que no hay efecto de causa, lo que quiere decir es que hay una incalculable infinidad de causas y efectos, que de hecho cada cosa en todo el tiempo y el espacio está relacionada con cada una de las otras.”

tiempo. Surge así también una primera percepción de la *presencialidad* del acto interpretativo: "La idea que la gente tiene de la eternidad es estúpida. Piensa que dura para siempre porque está fuera del tiempo. La vida eterna es ahora, está aquí" (De Mello, 1972: 42), explica el jesuita indio. Esta presencialidad es también una condición trasmutada a partir de la interpenetración del intérprete con la obra; es la posibilidad de existir en las coordenadas del aquí y ahora de manera única y consciente.

Así, el *Dhammasaigaji* presenta la fórmula para el primer logro inmaterial de la siguiente manera: "Cuando se cultiva el camino al renacimiento en el reino inmaterial, entonces con toda la superación de las percepciones de la forma material, con la desaparición de las percepciones de la resistencia, el abandono del placer y el dolor, y con la anterior desaparición de la alegría y la pena, entra y reside en el cuarto *jhāna* que no tiene ni dolor ni placer y tiene pureza de atención debido a la ecuanimidad y se asocia con *ecuanimidad*, asociada con la percepción del espacio ilimitado." (Gr. 1993 tr.).

4.5 Lo que queda, lo que se trasmuta

Hemos visto que los cinco *jhānas* inmatrimales tienen dos factores mentales constantes: el sentido de *unicidad* y el sentimiento *ecuánime*. Estos cinco *jhanas*, en lugar de ser determinados por una superación de factores, están determinados por una superación de objetos: espacio-tiempo, consciencia, a-percepción²⁸¹, base de la nada (ver: Wynne 2007) Mientras que para los *jhānas* inferiores el objeto puede permanecer constante pero los factores deben ser cambiados, para los *jhānas* inmatrimales los factores permanecen constantes mientras los objetos cambian; en ello reside la experiencia de inmaterialidad.

²⁸¹ *ni la percepción – ni la no-percepción.*

4.6 Breve recapitulación para disipar la niebla

Para que el ejercicio que estamos realizando no resulte confuso es importante recordar que como intérpretes musicales, lo que nos importa es la música. A pesar de ello, indudablemente, quienes estén siguiendo esta trasmutación se habrán dado cuenta que: el hombre es, en la tradición budista, el centro de la aprehensión hasta que deja de serlo, y es por lo tanto, tan o más importante que el objeto aprehendido (la obra musical). Es entonces que el mismo hombre, el que ha de tornarse en objeto, transformándose en la obra misma, en el espacio, en el tiempo, en la a-percepción, en la nada. En este proceso, mediante la ruptura de los parámetros que de ella le separaban al comienzo del ejercicio, este hombre *sutiliza* su experiencia e interpreta y se interpreta. Como podemos ver en el proceso epistemológico que vamos construyendo, comienzan a surgir estructuras, modos y herramientas nuevas no sólo a la luz de las enseñanzas budistas, sino también a la luz de las experiencias de compositores e intérpretes de Occidente.

El Buddhismo entiende que la práctica como intérpretes nos conduce a buscar aquellos sentidos inmateriales de una obra musical que devienen durante el proceso como destellos pasajeros de verdad, más a la manera de intuiciones que de certezas. Esto acarrea el reconocimiento de los peligros inherentes a la existencia de la *interpretación material*²⁸² como vía para lo *inmaterial*. Como bien dice el *Sutta*; “es en virtud de la materia que las heridas y la muerte por armas y cuchillos ocurren, o que uno está afligido por enfermedades, o sujeto al hambre y a la sed, mientras que nada de esto ocurre en los planos inmateriales de la existencia” (Mi, 410), Cuando transpolamos lo enseñado por el *Sutta Mi 410*, vemos que análogamente es posible entender estas “enfermedades” como “*desviaciones en la interpretación del sentido o enfermedades semánticas*” que deforman el proceso

²⁸² La búsqueda del sentido inmaterial en el plano material

interpretativo. De ello deducimos que el intento de realizar una interpretación *material* de lo *inmaterial* conduce a una contaminación del objetivo último, como bien explica Vetter: “primeramente por los cinco obstáculos budistas” –también reseñados por Celibidache, y “seguidamente por el rapto y otras desviaciones interpretativas contaminantes” (Vetter, 2012: 87). El proceso epistemológico del Buddhismo propone escapar de estos peligros retomando el renacimiento interpretativo desde los planos inmateriales, para ello el intérprete primero debe alcanzar los cuatro jhanas materiales y entonces, al dominar el cuarto jhana con cualquier *kasina*²⁸³ como objeto, el proceso continúa. Vetter expone además que al atravesar las limitaciones del cuarto *jhana* el intérprete se levanta por encima de la materia *bruta*²⁸⁴ (es decir sobre la materialización de lo aprehendido en sí mismo), aunque aún sin trascender la *forma sutil de la materia*, la cual está compuesta por el luminoso signo de contrapartida que es el objeto de su *jhana*, en nuestro caso, la obra musical. Lo que sucede entonces que el intérprete trasciende por fin el sonido en sí mismo, desmaterializando la interpretación musical. Por otra parte, Gunaratana explica que para alcanzar los logros inmateriales el intérprete debe considerar que incluso ese *jhana* en el que se encuentra (el cuarto) todavía tiene un objeto que consiste en una *forma material*, es decir, que el intérprete siempre convive de alguna manera con la materialización en sí mismo de lo aprehendido, y por lo tanto está conectado aún con la *materia gruesa* o materia “material” (Gunaratana, 1995: 186): Además, está aún cerca de la felicidad (un factor del tercer jhana que resulta muy seductor y que genera dependencia), y “es mucho más tosco que los estados inmateriales y se encuentra expuesto a los efectos del *rapto*” (ib.:187), lo que conduce a una salida rápida y sin profundidad dominada por la ilusión o el *maia*. El intérprete ve entonces que la base del

²⁸³ Existe indudablemente un valor sacramental en el empleo de la espina religiosa, pero, por lo que atañe a nuestra finalidad, tan buena es una espina como otra (Sadhana, págs. 38-39). “No se puede crear una dependencia, ni aún de Dios. Dios quiere que te libres de esos conceptos para ayudarte a confiar en ti mismo, a liberarte” (De Mello, A, *Autoliberación interior*, 1990:1 24)

²⁸⁴

espacio ilimitado (el primer jhana inmaterial) es un espacio más pacífico y sublime que el cuarto *jhana*, un espacio más seguro, retirado de la materialidad (cfr., 1995: 188).²⁸⁵



²⁸⁵ Nota: Entraremos ahora a analizar los cinco *ghanas* de la inmaterialidad para luego buscar las posibles conclusiones de la traspolación de sus procesos al ámbito de la interpretación musical.

5. EL INTÉRPRETE HACIA LA INMATERIALIDAD

LOS JHANAS FINALES

"I have nothing to say and I am saying it
and that is poetry as I need it."
— John Cage

5.1 El Quinto Jhanas: La infinitud del Espacio

"Entonces el monje, con la completa trascendencia de las percepciones de la forma [física], con la desaparición de las percepciones de la resistencia, y no percibiendo las percepciones de la diversidad, [percibiendo,]" espacio infinito ", entra y permanece en la dimensión de la Infinitud de espacio. Este monje se dice que ha cegado a Mara. Sin rastro, ha destruido la visión de Mara y se ha vuelto invisible para el Maligno.

Majjhima Nikaya 26:34-42, Ariyapariyesana Sutta

El quinto al octavo *jhanas* son las denominadas *absorciones sin forma*. "Esto se debe a que se refieren a estados de conciencia donde no hay percepción de una forma o cuerpo material. Corresponden a reinos celestiales que tampoco tienen forma o cuerpo. La tradición explica que el intérprete ha de entrar en el quinto jhana permaneciendo en el estado de quietud dominante y luego cambia su atención a los límites de su ser. En el quinto jhana, el intérprete descubre que no hay objeto, sino sólo un *espacio infinito*, y que este está vacío. Siguiendo las reflexiones preparatorias para este estado, el intérprete que ha recorrido el cuarto *jhana* ha basado su experiencia en un objeto; *kasina*, el cual se entiende como el signo de contraparte

de la *kasina* “hasta el límite de la esfera del mundo, o hasta donde le plazca” (cfr. Vetter, 2012: 93). Entonces, después de salir de la cuarta *jhana*, debe quitar la *kasina* atendiendo exclusivamente al espacio sobre el cual se ha desplegado, sin ya atender a la *kasina* nunca más. Tomando ahora como objeto el espacio que quedó después de la remoción de la *kasina*, el intérprete lo debería de percibir como "*espacio ilimitado*" o simplemente como "*espacio, espacio*". A medida que cultiva esta práctica una y otra vez, eventualmente la consciencia perteneciente a la base del *espacio ilimitado* se yergue con el espacio ilimitado como su nuevo objeto, dejando atrás la *kasina* de los cuatros primeros *jhanas* (Vism 327-28: 355-56). Quien interpreta enfoca su atención hacia afuera “como si estuvieras observándose a sí mismo en *ālabana* con la obra” (Wynne, 2007). Gunaratana explica que en este estadio el intérprete puede sentir como si estuviera flotando por encima de su cuerpo al principio. El autor propone entonces un camino epistémico muy particular, meditativo e inmaterial, y en cierto modo arracional; “pones tu atención en tu cuerpo para que se sienta como si estuvieras llenando la habitación. Esto se amplía más y más para que llene todo su vecindario, ciudad, país, continente, y luego al espacio mismo. Te encuentras en esta inmensa extensión de espacio vacío”, con las vacuidad – espacio infinito que la aprehensión de la obra y de ti mismo en *ālabana* con ello manifiestan en danza inmaterial. El jesuita De Mello en repetidas ocasiones hace afirmaciones sobre Dios que ignoran, si no niegan explícitamente, su carácter personal y lo reducen a una vaga realidad cósmica omnipresente. Nadie puede ayudarnos a encontrar a Dios como nadie puede ayudar al pez a encontrar el océano (De Mello, 1989: 77). Igualmente Dios y nos no somos ni una sola cosa ni tampoco dos como el sol y su luz, el océano y las olas no son ni una sola cosa ni tampoco dos (89, 44); “Si Dios es amor, entonces la distancia entre Dios y tú es idéntica a la distancia entre ti y la consciencia de ti mismo” (1989, 87).

5.2 El Sexto Jhanas: la Infinitud de la Conciencia

"Entonces el monje, con la trascendencia completa de la dimensión de la infinitud del espacio, [percibiendo], "conciencia infinita", entra y permanece en la dimensión de la infinitud de la conciencia. Se dice que este monje cegó a Mara. , Ha destruido la visión de Mara y se ha vuelto invisible para el Maligno.

Majjhima Nikaya 26:34-42, Ariyapariyesana Sutta

La tradición argumenta que el paso del quinto al sexto jhana sucede cuando el intérprete reconoce que el espacio infinito que él mismo ocupa incluye su conciencia acerca de la obra, entonces el intérprete transmute su percepción de la obra como realidad capas de habitar el espacio infinito a realidad que es en si misma una conciencia infinita. Entonces, al percibir la infinitud del fenómeno interpretado (que a esta altura del proceso se ha identificado totalmente con la propia conciencia) "en uno", toda la naturaleza y la existencia descansa y se expande comenzando la manifestación de su sentido. Habiéndose desarrollado de este modo al logro anterior, el intérprete debe entrar y salir de la dimensión del *espacio ilimitado* y luego fijar su atención en la *conciencia*, y puesto que el espacio tomado como el objeto por el quinto jhana era ilimitado, "la conciencia de ese espacio también acoge un aspecto de la ilimitación, y es a esta conciencia ilimitada que el aspirante lo que el siguiente logro ha de buscar" (Vism 331-32: 360-61). No debe atenderla meramente como ilimitado, sino como "conciencia sin límites" o simplemente como "conciencia". Para finalizar la concentración se incrementa más aún, y existe un movimiento de expansión de la propia conciencia vehiculizando lo interpretado más allá de los límites conocidos por el intérprete.

5.3 El Séptimo Jhanas: No-cosa

Entonces el monje, con la trascendencia completa de la dimensión de la infinitud de la conciencia, [percibiendo], "No hay nada ", entra y permanece en la dimensión de la nada. Se dice que este monje cegó a Mara. Ha destruido la visión de Mara y se ha vuelto invisible para el Maligno.

Majjhima Nikaya 26:34-42, Ariyapariyesana Sutta

Al séptimo *jhana* se ingresa al darse cuenta de que el contenido de la conciencia infinita está básicamente vacío de cualquier naturaleza permanente, de lo que deviene una certeza de la ambivalencia que produce la conciencia de *multitud-unicidad-asemicidad* de la obra que nos interpela como intérpretes. El monje Gunaratana explica además que en este estadio también deberíamos de darnos cuenta de que no hay "*cosa alguna*", y que el vacío es lo que es el sentido que buscamos. Para alcanzar el siguiente estado que se yergue sobre la base de la nada, el intérprete que ha dominado la base de la conciencia debe profundizar su meditación transmutando el objeto de su atención sostenida; debería "prestar atención a la no existencia presente, a la vacuidad, al aspecto aislado de esa misma conciencia pasada que pertenece a la base que consiste en un espacio ilimitado" (Vis 333;). En otras palabras, el intérprete debe enfocarse en la ausencia o no existencia actual de la conciencia en interpenetración con la obra musical que pertenece ahora, junto a la conciencia a la dimensión del espacio ilimitado, haciéndole una y otra vez: "No hay, no hay" o "vacío, vacío" (cfr. Gunaratana, 1995: 182). Cuando sus esfuerzos fructifican surge en la absorción una

conciencia que se yergue sobre la base de la nada, con la no existencia de la conciencia del espacio ilimitado como su objeto. Mientras que el segundo estado inmaterial se relaciona positivamente con la conciencia del espacio ilimitado, centrándose en el contenido de esa conciencia y apropiándose de su ilimitación, el tercer estado inmaterial se relaciona negativamente con ella, excluyendo esa conciencia de la conciencia y haciendo que la ausencia o no- Existencia de esa conciencia su objeto. Nos damos cuenta de que todo está en constante flujo. De Mello En su obra *Sadhana*, publicado por primera vez en 1978, sobre todo en su parte final (en *La Devoción*, 1978: 175-235) desarrolla su teoría de la contemplación como autoconciencia (*consapevolezza*). En el ejercicio de la conciencia de nuestras sensaciones corporales, explica De Mello, “entramos ya en comunicación con dios” (p.44), una comunicación que se explica en estos términos: "Muchos místicos nos dicen que, además de la mente y el corazón, con los cuales ordinariamente nos comunicamos con Dios, todos nosotros estamos dotados de una mente mística y de un corazón místico, una facultad que nos hace capaz de conocer a Dios directamente, de acogerlo e intuirlo en su mismo ser, aunque de manera oscura" (ib. 1978: 177). Pero esta intuición, sin imágenes ni forma, es la de un vacío que surge de la apercepción material del objeto musical: “¿Qué cosa miro cuando en silencio miro hacia lo trascendente? Una realidad sin imagen, sin forma. ¡Un vacío!” (ib. 1978: 45); para comunicar con el infinito es necesario "mirar al vacío". Así se llega a la conclusión, “aparentemente desconcertante, de que la concentración en nuestra respiración o en nuestras sensaciones corporales es una óptima contemplación, en el sentido estricto de la palabra” (ib. 1978: 51).

5.4 El Octavo Jhanas: Ni la percepción ni la no-percepción

Luego, el monje, con la completa trascendencia de la dimensión de la nada, entra y permanece en la dimensión de la percepción y de la no percepción: este monje ha cegado a Mara. Sin rastro, ha destruido la visión de Mara y se ha vuelto invisible Al Maligno.

Majjhima Nikaya 26:34-42, Ariyapariyesana Sutta

El ocho y el noveno *jhanas* son difíciles de discutir porque son tan difíciles de describir de la misma manera que el *nibbana* (nirvana o extinción) es difícil de describir. Esto se debe a que son niveles tan elevados de concentración e interpretación de la realidad circundante, que sólo se entienden desde la experimentación. “La tradición concuerda en que hay muy poco que discutir con los octavo y noveno *jhanas*, ya que los niveles de percepción se han vuelto tan finos y tan sutiles que la carga semántica y de sentido es abrumadora puesto que en el uno se entiendo el todo y viceversa” (cfr. Gunaratana, 1995: 184). Usted entra en el octavo *jhana* dejando ir el sentido de no-cosa o no-materialidad y entrar en un lugar muy natural, tranquilo. En el octavo *jhana* hay muy poco reconocimiento de lo que está sucediendo, pero tampoco eres totalmente inconsciente de lo que está sucediendo más allá del objeto de interpretación, sucede una suerte de raptó de sentido (distinto del raptó emocional de los primeros *jhanas*). El monje nos explica que: “Hay un estado tan pacífico y completo que el sentido y razón de la obra se comprende más allá de la dualidad de la percepción o de la no percepción” (ib.: 187). Aún en esto, el Buddha establece un paso más y todavía queda mucho por hacer. El intérprete - meditador también puede reflexionar sobre la insatisfacción de la percepción, pensando: “La percepción es una enfermedad, la percepción es un hervor, la percepción es un

dardo ... esto es pacífico, esto es sublime, es decir, ni-percepción- No percepción” (M.ii, 231). De esta manera termina su apego a la base de la nada y fortalece su determinación de alcanzar el siguiente nivel superior. La tradición nos explica que esta *jhana* recibe su nombre porque, por un lado, carece de percepción bruta y por el otro, conserva una percepción muy sutil, y por lo tanto no se puede decir que carezca de percepción, aquí todas las funciones mentales están reducidas aquí al nivel más fino y sutil. A este nivel la mente del intérprete ha alcanzado el desarrollo más alto posible en la dirección de la interpretación pura. Ha alcanzado el grado más intenso de concentración, haciéndose tan refinado que la conciencia ya no puede describirse en términos de existencia o no existencia, y no puede distinguirse a sí misma de la obra musical, hay una sola existencia; un única dimensión semántica, un sólo sentido. Sin embargo, incluso este logro, desde el punto de vista budista, sigue siendo un estado mundano que debe finalmente dar paso a la penetración que solo conduce a la liberación verdadera. Al respecto De Mello explica: “Normalmente, si no has hecho el silencio en tu mente jamás lograrás ni siquiera aproximarte al vacío, aunque desees intensamente pasar horas sin fin mirándolo fijamente [...], mientras la máquina de tu mente continúe tejiendo millones de pensamientos y de palabras, tu mente mística permanecerá subdesarrollada (1978). Para comprender este estadio hemos de pensar, por ejemplo en la enorme agudeza de oído y de tacto que poseen los ciegos. Ellos, explica el jesuita indio, “han perdido la facultad de ver y esto les fuerza a desarrollar las restantes facultades de percepción. En el mundo místico ocurre algo similar” (ib.: 76). Este estadio de percepción, no-percepción puede entenderse imaginando una ceguera mental: “si pudiésemos colocar una venda en nuestra mente mientras nos comunicamos [...].” (ib.) con lo trascendente, con el sentido, pues nos veríamos obligados a desarrollar aquella facultad que, según numerosos místicos, tiende a ir hacia la aniquilación.

5.5 El Noveno Jhana: Cesación

"Luego, el monje, con la trascendencia completa de la dimensión de la percepción y de la no percepción, entra y permanece en el cese de la percepción y del sentimiento, y habiendo visto que con el discernimiento sus fermentaciones mentales están completamente terminadas. Se dice que el monje cegó a Mara, sin rastro, ha destruido la visión de Mara y se ha vuelto invisible para el Maligno. Cuando se ha cruzado, está desapegado en el mundo. Descuidado camina, despreocupado se pone, despreocupado se sienta, despreocupado Porque es que ha ido más allá de la gama del Maligno".

Majjhima Nikaya 26:34-42, Ariyapariyesana Sutta

Cuando llegas a los límites de la percepción, te das cuenta de que una menor actividad mental es mejor para tu estado de totalidad semántica y “que como se han redimensionado las facultades del objeto y del sujeto” (1995: 188). La obra musical y el intérprete son mucho más que uno, han ya han dejado de ser unicidad para ser *nibbana*. El intérprete entra en un estado de "cesación" de la conciencia donde sólo hay una forma muy sublime de percepción, no hay forma, ni estadios intermedios, es una dimensión de cesación de todas las dimensiones pasajeros. El intérprete puede parecer inconsciente, yo no es el quién vive sino el sentido, el *brahman*. La forma más cercana de describir este estado es algo así como un sueño muy profundo, la obra rapta la conciencia del ser. Wynne explica al respecto que los octavo y noveno *jhanas* no son la iluminación completa, sino muy estrechos escalones para el pleno despertar budista. Sólo aquellos que están muy cerca de estar plenamente iluminados pueden entrar en el octavo y sobre todo, el noveno jhana. (Wynne, 2007: 134)



CAPÍTULO VI

APLICACIÓN DEL PROCESO MEDITATIVO A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

APLICACIÓN DEL PROCESO MEDITATIVO A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1. Ejercicio de traspolación del proceso jhánico de la meditación a la interpretación musical

1.1 Así en la interpretación como en la meditación

Para poder asumir la tarea que nos hemos propuesto hemos de partimos de una premisa, *lo que sucede sucede en la interpretación como en la meditación*. La cuestión de fondo es considerar si este ejercicio es una meditación musicalizada o una interpretación musical meditativa. ¿Es posible mantener la atención en la interpretación (que requiere actos técnicos por parte del músico) y recorrer estados de meditación profunda? ¿Cual es el limite? Como ya hemos descrito al inicio de este capítulo, esta premisa nos sitúa en un escenario en el cual todos los conceptos, usos y maneras de la meditación budista (en especial el camino epistemológico de los *jhanas*) serán entendidos desde la perspectiva del proceso de interpretación musical. Haremos ahora el ejercicio de traspolación y “traducción” de los textos explicativos de los *jhanas* hacia el área de la interpretación musical, intentando transmutar el método desde la esfera de lo meditativo a lo interpretativo. Este ejercicio supondrá tomarnos la licencia de convertir algunos términos mediante el proceso de analogía con la intención de constituir un método de interpretación guiado por la meditación. También sería audaz cuestionarnos que tiene que decirle la música a la meditación, o al menos indagar si a la luz de los procesos de interpretación musical podemos asimilar algunos de los estadios meditativos propuestos por el Buddhismo, como si estos fueran atajos propiciados por la fuerza estética de las obras musicales, sobre esto nos permitiremos pensar un poco más

adelante.²⁸⁶ Recordemos los nueve niveles de *jhanas* que hemos detallado son: 1. Deliciosas sensaciones; 2. Alegría y Gozo; 3. Satisfacción; 4. Ecuanimidad y quietud absoluta; 5. Infinitud del espacio; 6. Infinitud de la conciencia; 7. Conciencia de la *nadidad* o No-cosa; 8. Ni la percepción ni la no percepción; 9. Cesación.²⁸⁷

El proceso que describiremos ahora atravesar los nueve jhanas y aplicando los modelos descritos por la tradición y analizando el impacto y hacer de los factores mentales y de los espacios donde la obra musical y la conciencia del intérprete se encuentran, dialogan y dicen.

El proceso meditativo budista completo comienza mucho antes de los jhana, e incluye tres niveles que se ordenan de la siguiente manera: 1. la *concentración preliminar* (*parikammassamadhi*), que se produce como resultado de los esfuerzos iniciales del intérprete por concentrar su mente en su sujeto distinto de él, como una obra musical; 2. la *concentración de acceso* (*upacarasamadhi*), marcada por la supresión de los cinco obstáculos, la manifestación de los factores del *jhana* y la aparición de una réplica mental luminosa del objeto interpretado, objeto llamado “*signo de contraparte*” (*patibhaganimitta*); 3. la *concentración de absorción* (*appanasamadhi*), la inmersión completa de la mente en su

²⁸⁶ La cuestión definitiva de este apartado consiste en constituir un proceso que nos permita que al aprehender una obra musical (una partitura, un sonido, o una obra completa) podamos someter esta aprehensión los estadios de los *jhanas* budistas para elevar nuestra conciencia perceptiva y conducirnos a una interpretación del sentido de la obra, lo que derivará también, según explica la tradición budista, en una comprensión de nuestra propia existencia. Así, la obra musical en cuestión será nuestra *kasina*²⁸⁶ (objeto de la meditación), y nuestra mente/no-mente – yo/no-yo será el sujeto del ejercicio; ambos elementos (objeto y sujeto) deberían ir transmutándose y volviéndose más y más sutiles a través de los distintos estadios jhánicos, (materialmente en los cuatro primeros, inmaterialmente en los cuatro segundos y el noveno).

²⁸⁷ Enumeración de los Jhāna que seguimos es la propuesta por el texto sagrado budista Anguttara Nikaya 9,36)

objeto efectuada por la plena maduración de los factores del *jhana*. Este tercer nivel es el que describiremos a continuación.

2. TRASPOLACIÓN DEFINITIVA

La traspolación definitiva implica atreverse a interpretar y meditar de manera simultánea, acto que según las propuestas de Celibidache es totalmente posible, y por demás necesario si se busca una interpretación verdadera.²⁸⁸ Este acto simultáneo implica fe y atención en ambos procedimientos, así, el acto de tocar, cantar o dirigir música se convierte en un acto de concentración y elevación de la consciencia y no únicamente en una reproducción de fenómenos sonoros. La traspolación también implica que el intérprete ha de ser capaz de traspasar los límites de su propia técnica para asumir que esta vía de interpretación le invita a transformar un modo de interpretar artesanal en un modo artístico, con todas las implicancias místicas que lo *artístico* trae al acto de interpretar. Finalmente no debemos dejar de lado que esta traspolación, aunque no implica que el intérprete deba “practicar” el buddhismo, si involucra el estar dispuesto a explorar las esferas de lo metafísico y de la mítica que devienen de los actos realizados de manera meditativa, es decir, con la atención y los actos puestos en la *sutilización* de los procesos cognitivos en favor de una superior y más profunda comprensión de la realidad interpretada.

²⁸⁸ Astor nos explica, que Celibidache solía explicar que su gurú y maestro, el escritor budista Martin Steinke, dijo alguna vez que podía ser que la música se encontrara entre los sonidos, al igual que la manifestación sagrada sucede a través de los actos rituales, siendo mucho más que ellos. La ya explicada influencia del Buddhismo en las interpretaciones del mítico director llevo a Celibidache creer que la música era un *experiencia interior*, “le daba a esta experiencia una connotación mística por su creencia en el Buddhismo” (Astor, 2002)

2.1 Traspolación de los primeros cuatro estadios jhánicos

El místico Buddhaghosa nos ha ilustrado con dos ejemplos recogidos por Gunaratana en su obra *Una Crítica a los Jhanas*; “la primera compara los cuatro jhānas sin forma con los pisos de un palacio de cuatro pisos con objetos progresivamente más finos y delicados, para el placer de los sentidos en cada piso [...] el monje explica que no hay diferencia entre los pisos en cuanto a su naturaleza como pisos de un palacio, pero si [...] con respecto a los objetos de disfrute que se encuentran en ellos” (1995:158).

Desde la perspectiva interpretativa musical, este ascender de pisos implica un grado de *sutilización*²⁸⁹ (cada vez más delicado y preciso) de las sensaciones y emociones que la interpenetración con la obra musical nos otorga; así el intérprete mientras se eleva en más y más alto en este “castillo epistemológico” pasa de la corporeidad más gruesa a las primeras satisfacciones casi inmateriales (en la mente). La percepción se *sutiliza los cinco factores mentales* (1. pensamiento aplicado (*vitakka*), 2. pensamiento sostenido (*vikāra*), 3. raptó o placer físico (*pīti*), 4. la felicidad, alegría, energía (*sukha*); 5. ecuanimidad (*Upekkā*), de la siguiente forma:

- Primero: El músico está interpretando y luego de traspasar los estadios previos al primer jhana finalmente adquiere un primer grado de percepción jhánica (ya atravesados los cinco obstáculos iniciales), “entra y permanece en el primer Jhāna deliciosamente” (ib.: 167). En este estado existe un arrebató fruto de los placer nacidos de la retirada de los obstáculos, (como el pensamiento dirigido y la evaluación). Dominan las sensaciones principalmente físicas; deliciosas y conmovedoras, hay un gozo por el gesto musical fluido, cierta euforia pacífica. La

²⁸⁹ La *sutilización* es un proceso que tiene como objeto los fenómenos resultantes de la aprehensión; los factores mentales principalmente.

atención se centra en el placer físico que el sonido provoca. Sujetan al intérprete la aprehensión y la conexión corporal con la obra, y la conexión con el placer que el sonido provoca en el cuerpo se vuelve el centro de sus “sensaciones deliciosas”. El músico busca reconocer el sonido en su materialidad, vibra por simpatía. En este estado la tradición explica que hay pensamiento aplicado (primer factor: *vitakka*), y atención sostenida (segundo factor: *vikāra*) de ellos deviene un momento de raptó (*piti*); el intérprete es raptado por la obra, palpita con ella.

- Segundo: *si decide continuar....* La traspolación desde los textos originales sugieren que el intérprete debería de llegar, por su ***interpenetración*** y concentración sostenida en su acto interpretativo, a un primer estadio de éxtasis y placer nacido de la integración, la unificación de la conciencia y de una primera ecuanimidad teniendo al raptó (tercer factor) como factor que catapulta hacia el gozo (cuarto factor: *sukha*). El artista permanece paciente, consciente y alerta, y aún siente placer con el cuerpo. La sensación que domina la escena es la alegría en cuanto gozo fruto de la faltade impedimentos. Si *traspolamos* las sensaciones que el meditador sentiría en este estado deberíamos entender que el intérprete a esta altura se encuentra en paz con su materialidad, es uno con su cuerpo y con el sonido que expresa: “danza o vibra al compás de lo aprehendido” (cfr. *ib.*: 169) o interpretado. En este segundo *jhanas* todo movimiento mental innecesario y superfluo cesa finalmente en favor de una unidad y un fluir del gesto musical corpóreo. Hay también felicidad e intuición de sentido. El propósito de formar intenciones acerca de posibles sentidos de la obra musical cesa y las cualidades restantes son: "la seguridad interna acerca de lo interpretado, el éxtasis pacífico, el placer físico, la unificación de la mente con la obra, el contacto sincero y

directo, y la persistencia en la atención plena”,²⁹⁰ En este estadio pasamos poco a poco de la atención en lo físico a la atención en lo emocional, la vibración psíquica y espiritual (cuarto factor: *sukha*). Estas dimensiones brotan por sobre la emoción física (tercer factor: *piti*) como fruto de una mayor *sutilización* de los procesos de interpretación.

- Tercero: *si decide continuar....* el que interpreta entra más profundo y encuentra una “permanencia agradable” (quinto factor: *Upeckā*) (Wynne, 2007: 93). Su gesto musical fluye sin impedimentos, no hay tensión muscular ni se interrumpe la atención. Con el abandono del placer (tercer factor: *piti*) que la comunión con su propio gesto musical le proporcionó en el jhana anterior, y con la desaparición del éxtasis (cuarto factor: *sukha*) se alcanza un primer grado de satisfacción (quinto factor mental). El que interpreta siente que está en paz, y por sobre todo discurre sin esfuerzo: toca su música sin pensar en los gestos musicales pasados ni futuros, fluye y está satisfecho. Probablemente este sea el lugar donde muchos intérpretes se detienen pues es un estado de interpretación musical que satisface al cuerpo y a la mente por igual. Este estado es un punto de inflexión pues el cuarto factor mental (*sukha*) comienza a disolverse y ello amedrenta a muchos a detenerse, a no profundizar más pues no quieren perder esas sensación de satisfacción. Las cualidades que afloran son: “ecuanimidad, unificación de la mente, intención, conciencia, persistencia, atención plena, y satisfacción desinteresada y no condicionada”²⁹¹
- Cuarto: *si decide continuar....* el que interpreta *sutiliza* aún más la ecuanimidad mediante la *interpenetración* más profunda y como fruto de la insistencia de los

²⁹⁰ Anupada Sutta: Una tras otra, MN 111 PTS: M iii 23. trad. Thanissaro Bhikkhu. (2007)

²⁹¹ Anupada Sutta: Una tras otra, MN 111 PTS: M iii 25. trad. Thanissaro Bhikkhu. (2007)

factores primero y segundo (pensamiento aplicado (*vitakka*) y pensamiento sostenido (*vikāra*). El fluir es pleno, como un río, sin esfuerzos ni impedimentos, la interpretación encuentra un curso natural y ya se ha abandonado la satisfacción a favor de la ecuanimidad. Cage escribe al respecto; que “el propósito más elevado es no tener ningún propósito en absoluto. Esto pone a uno de acuerdo con la naturaleza, en su manera de operar”²⁹². Quién toca, canta o dirige música se ha liberado de la necesidad de satisfacerse a sí mismo y a los demás, y de ello deviene un grado de libertad muy profundo. No tiene propósitos y es “natural”. Alcanza además, por la atención plena una ecuanimidad que deja atrás el placer y el dolor. Se dan las condiciones para el logro de “la liberación ni dolorosa-ni-placentera de la mente” (Mi, 296). Esto supone comenzar a romper la materialidad de la obra musical impresa en la consciencia. Gautama describió este estadio como una sutil forma de felicidad. Los autores dicen que la respiración puede cesar temporalmente (pues el intérprete se empieza a desconectar de la materialidad del cuerpo) y que la otra mitad de la dicha (cuarto factor) que restaba como remanente del tercer jhana finalmente desaparece, conduciendo al intérprete a un estado de *sin placer ni dolor, ni duda, ni preguntas*; una quietud muy activa sustentada en la existencia natural. Así, según explica la tradición, las cualidades que dominan este estadio son: “un sentimiento de ecuanimidad, un desinterés debido a la serenidad de la conciencia, y la unificación de la mente el fenómeno sonoro. Aún habitan el sentimiento, la percepción, [...] la conciencia, el deseo, la decisión, la persistencia, la atención plena y la ecuanimidad: todos los factores mentales (del primero al quinto) se han *sutilizado* y esto posibilita dejar atrás la materialidad.

²⁹² John Cage en *Silence: Lectures and Writings* (1973).

2.2 Una traspolación hacia la inmaterialidad

Tras pasados los cuatro primeros niveles jhánicos nos disponemos a reflexionar sobre las aplicaciones de los estadios inmateriales al área de la interpretación musical. Para iluminar esta segunda etapa comenzaremos con un ejemplo del místico budista Buddhaghosa.

El segundo ejemplo de Buddhaghosa compara los cuatro *jhānas* inmateriales “con cuatro piezas de tela de las mismas medidas, pero hechas de hilo grueso, delgado, más delgado y muy delgado, respectivamente”, todas ellas tejidas por la misma persona y con el mismo tipo de punto de tejido. Aunque no hay diferencia en su naturaleza como piezas de tela o en sus medidas, ellas difieren en su suavidad al tacto, en la finura, y en su valor.

Del mismo modo, “aunque sólo hay dos factores en los cuatro estados inmateriales”, es decir, la ecuanimidad y la unificación de la mente, cada estadio *jhánico inmaterial* debe ser entendido como más fino y sutil que el anterior con el refinamiento progresivo de los factores debido al éxito del desarrollo (Vism., Pág. 283-371).

2.3 Recapitulación del proceso y sus implicancias interpretativas

Hemos presentado en este capítulo los distintos elementos que conforman la estructura meditativa budhista: los factores mentales, los obstáculos y los *jhāna*. Además hemos explicado ideas y posicionamientos de dos artistas de Occidente: Cage y Celibidache en relación a todos estos elementos descritos.

Como hemos podido ver, las ideas interpretativas de Celibidache gravitan alrededor de las experiencias meditativas del camino de los jhānas meditativos desde una perspectiva muy activa y entusiasta, más cercana a su ímpetu de director de orquesta²⁹³ que a los modos más pausados y introspectivos de la tradición monástica que preservó la herencia meditativa en el buddhismo. Por otra parte, la postura de Cage es más abstracta y conecta con las ideas de los jhāna desde la necesidad de regresar a lo natural como forma de continuar, más que desde la intención Cage siempre invita a la experiencia personal desde el silencio, la resignificación y la aleatoriedad: “[...] bueno, lo que hacemos es ir directo hacia adelante; por allí encontraremos, sin duda, una revelación. No tenía ni idea de que esto iba a pasar. Me imaginaba que ocurriría algo distinto. Las ideas son una cosa y lo que sucede es otra” (Cage, 1961: 221). La descripción de los nueve jhānas nos ha dejado una clara comprensión de las características de cada estadio, pero evidentemente esta comprensión dista abismalmente de la experiencia en sí, pues sería, como explicaba el Maestro Celibidache, absurdo pretender conocer a alguien por su descripción, o por una foto (cfr. Medina 2016). El conocimiento es fruto de la *interpenetración* o reducción (en términos husserlianos) y no del entendimiento racional y distante. La aplicación de este proceso implica para el intérprete primeramente asumir una serie de máximas ajenas a su campo musical, que lejos de ser doctrina son más bien la materialización en palabras de un camino puramente experimental que parte de lo material corpóreo y se eleva a lo inmaterial consciente. Describiremos este segundo estadio interpretativo musical jhánico con la intención de responder si la cuestión de fondo es considerar si este finalmente este ejercicio resulta ser una meditación musicalizada o una interpretación musical meditativa. En los cuatro primeros estadios ha sido posible mantener la “cordura interpretativa” sin perder la conexión con el acto mismo de hacer música. Ahora nos

²⁹³ Celibidache hizo honor a su reputación de decir siempre lo que piensa. Y su pensamiento es paradójico, fenomenológico y extremo. Una frase suya se podría interpretar como disculpa a sus salidas, en ocasiones extemporáneas: "Por naturaleza soy exagerado, siempre me han interesado los extremos". En https://elpais.com/diario/1991/10/11/cultura/687135609_850215.html

cabe preguntarnos si en este segundo estadio es posible mantener la atención en la interpretación (que requiere actos técnicos por parte del músico) y al mismo momentos recorrer estados de meditación profunda?

2.4 Interpretación desde la inmaterialidad

Atravesada la primera parte del proceso, la segunda parte se ordena por tanto de la siguiente manera; primero, la base del *espacio infinito* elimina el objeto *kasina* del cuarto jhana; segundo, la base de la *conciencia ilimitada* supera el objeto de la base del *espacio ilimitado*; tercero, la base de la *nada* supera el objeto de la base de la *conciencia ilimitada* y, por último; la base de la *ni la percepción – ni la no-percepción* supera a los objetos el *objeto de la base de la nada* (en: Wynne 2007 – Vetter 2012).^{294 295}

El ejercicio continua mediante la trasmutación de los elementos que ya han sido *sutilizados* durante los cuatro primeros estadios *jhánicos*. A la luz de la traspolación de lo meditativo a lo musical, esta trasmutación se ordena de la siguiente manera:

²⁹⁴ Para acabar de comprender este proceso es importante, según explica Gunaratana recordar, que en esta segunda parte en vez de transmutarse los factores mentales (como sucedió en los cuatro primeros *jhanas*) ahora se trasmuta el objeto y de ello deviene que la atención se va elevando de lo material (corpóreo) a lo inmaterial (por el refinamiento sutil del ejercicio de interpretación) hasta alcanzar la cesación y el sentido develado (1995: 178).

²⁹⁵ Traspolación de los *jhānas* inmatrimales: Así, el *Dhammasaigaji* presenta la fórmula para el primer logro inmaterial de la siguiente manera: “Cuando se cultiva el camino al renacimiento en el reino inmaterial, entonces con toda la superación de las percepciones de la forma material, con la desaparición de las percepciones de la resistencia, el abandono del placer y el dolor”, y con la anterior desaparición de la alegría y la pena, entra y reside en el cuarto *jhāna* que no tiene ni dolor ni placer y tiene pureza de atención debido a la ecuanimidad y se asocia con *ecuanimidad*, asociada con la percepción del espacio ilimitado (cfr.: Gunaratana 1993 tr.).

1. Trasmutación de la materialidad del tiempo y el espacio en inmaterialidad mediante de la disolución de las coordenadas cartesianas como elementos estructurales de la interpretación musical (Quinto jhāna).²⁹⁶
2. Trasmutación de la dimensión material del sonido, (como algo distinto de nosotros mismos) a elemento inmaterial propio de la consciencia del intérprete. Esto sucede mediante la disolución de la percepción del espacio y el tiempo que separa al intérprete de la obra que interpreta. (Quinto jhāna)
3. Trasmutación el sujeto material (el intérprete) en sujeto inmaterial (conciencia del intérprete) y preparación para su posterior disolución²⁹⁷: “como la de la sal en el agua” (De Mello) (Sexto jhāna)
4. Trasmutación de la capacidad material perceptiva del *hombre-intérprete* en a-percepción²⁹⁸ (Séptimo jhāna).
5. Trasmutación de la conciencia inmaterial en no-cosa o base de la nada. (Octavo jhāna).
6. Trasmutación de la no-cosa o ser a-interpretativo²⁹⁹ *nadido*³⁰⁰ en nibbana semántico. (Noveno jhana)

²⁹⁶ Ya hemos señalado como John Cage describe en parte esta trasmutación del espacio del quinto *jhana* en la segunda parte de su comentario recordando al Dr. Suzuki. Él puntualiza como el *hombre-intérprete* va padeciendo la **interpenetración** permitiendo la *transmutación* del espacio y el tiempo dentro del proceso: “Now this “unimpededness” is seeing that in all of space each thing and each human being is at the center and furthermore that each one being is at the center and furthermore that each one being at the center is the most honoured one of all. Interpenetration means that each one of these most honoured ones of all is moving out in all directions penetrating and being penetrated by every other one no matter what the time or what the space. (Cage s.f.: 46-47). Es destacable que en sus palabras: *Interpenetración* expresa que cada uno de estos *más honrados de todos* se está moviendo en todas direcciones penetrando y siendo penetrado por cada otro, no importa cual sea el tiempo o el espacio. Estas rupturas ciertamente dibujan el proceso de transmutación del parámetro espacio propio del quinto estadio *jhāna*. La ruptura de Cage propone además un proceso de *interpenetración* en el cual todos los objetos y sujetos alteran su rol, diluyendo así la dinámica de diálogo como la conocemos, para abrir al intérprete a una experiencia de senitalidad

²⁹⁷ Para la tradición budista el *ser* del hombre parece llamado al Nirvana: es decir a la disolución.

²⁹⁸ Ni percepción ni no-percepción.

3. TRASPOLACIÓN DE LOS JHĀNAS INMATERIALES³⁰¹

3.1 El Quinto Jhānas: La infinitud del Espacio

1. *Si decide continuar...* La traspolación nos permite entender que el intérprete cambia su atención a los límites de su ser y descubre que no hay obra musical, sino sólo un *espacio y un tiempo infinito*, y que este está vacío. Esta percepción implica que ya no percibe ni tiempo ni espacio entre la obra y él mismo: es el primer grado de interpenetración profunda: el yo soy la obra, soy el sonido mismo y existo como tal. Soy un entidad nueva en un espacio que es a-espacial³⁰² El intérprete que ha recorrido el cuarto jhāna ha basado su experiencia en la obra y en las dimensiones ella a impreso en él; en este quinto estadio trasmuta esa percepción y reconoce entonces que puede llegar “hasta el límite de la esfera del mundo, o hasta donde le plazca” (cfr. Vetter, 2012: 93). La traspolación nos permite especular que si el intérprete cultiva esta práctica una y otra vez: “eventualmente la consciencia perteneciente a la base del *espacio ilimitado* se yergue con el espacio ilimitado como su nuevo objeto, dejando atrás la *kasina* de los cuatros primeros *jhanas*” (Vism 327-28: 355-56). Quien interpreta enfoca su atención hacia afuera “como si

²⁹⁹ Ser que no interpreta ni no interpreta.

³⁰⁰ Ser que es nada.

³⁰¹ Recordamos que Gethin explica que del quinto al octavo *jhanas* son las denominadas *absorciones sin forma*. “Esto se debe a que se refieren a estados de conciencia donde no hay percepción de una forma o cuerpo material” (2007: 182). Corresponden a percepción inmatrimales de la obra musical, es decir el intérprete percibe todo aquello que no es material en la obra: sus sentidos, razones, significados, etc. tienen forma o cuerpo.

³⁰² Ni espacio ni no espacio: el budismo entiende esto como espacio infinito.

estuvieras observándose a sí mismo en *ālambana* con la obra” (Wynne, 2007)³⁰³, con las vacuidad – espacio infinito que la aprehensión de la obra y de ti mismo en *ālambana* con ello manifiestan en danza inmaterial.

3.2 El Sexto Jhanas: la Infinitud de la Conciencia

2. *Si decide continuar...* Por el ejercicio de traspolación podemos deducir que en este estadio el intérprete reconoce que el espacio infinito que él mismo ocupa incluye su conciencia acerca de la obra, entonces el intérprete trasmuta su percepción de la obra, como realidad capaz trascenderse a sí misma. Al percibir esta infinitud acerca de sí mismo y de la obra como fenómeno interpretado (que a esta altura del proceso se ha identificado totalmente con la propia conciencia) toda su naturaleza inmaterial se expande comenzando la manifestación del sentido de lo interpretado. Este estadio trae al intérprete la conciencia de infinitud³⁰⁴ de sí mismo y la total interpenetración con lo interpretado alcanzando un nivel de consciencia tan elevado que ya no implica decir; Yo soy la obra, sino, yo soy. Para finalizar la concentración se incrementa más aún, y existe un movimiento de expansión de la propia conciencia interpretativa que vehiculizando lo interpretado traspasa finalmente límites consencientes. Este grado de conciencia está más allá de una experiencia extática y plena de interpretación musical; la ruptura y trasmutación de todos los parámetros materiales conlleva a una desconexión que limita lo

³⁰³ Gunaratana explica que en este estadio el intérprete puede sentir como si estuviera flotando por encima de su cuerpo al principio. El autor propone entonces un camino epistémico muy particular, meditativo e inmaterial, y en cierto modo arracional; “pones tu atención en tu cuerpo para que se sienta como si estuvieras llenando la habitación. Esto se amplía más y más para que llene todo su vecindario, ciudad, país, continente, y luego al espacio mismo. Te encuentras en esta inmensa extensión de espacio vacío” (1995: 186).

³⁰⁴ Gunaratana advierte que el meditador no debe atender esta realidad meramente como ilimitada, sino como "conciencia sin límites" o simplemente como "conciencia". (1995:189).

que conocemos como interpretación musical: es ya una interpretación existencial. Esto conduce al siguiente jhāna.

3.3 El Séptimo Jhanas: No-cosa

3. *Si decide continuar...* mediante la traspolación podemos deducir *entonces el intérprete, con la trascendencia completa de la dimensión de la infinitud de la conciencia, [percibiendo], reconoce que " No hay nada".*³⁰⁵ Este séptimo jhāna sucede cuando el intérprete se da cuenta de que el contenido de la conciencia infinita está básicamente vacío de cualquier naturaleza permanente: ni la obra, ni él existen en realidad. De esto deviene una certeza acerca de la *multitud-unicidad asemica*³⁰⁶ de la obra interpretada³⁰⁷. Continuar en este camino implica ingresar en los estadios más difíciles de la filosofía budista: los de la nada, a-percepción y la aniquilación. Finalmente, aquel que comenzó este camino interpretando una obra, está ahora inmerso en un remolino epistemológico, en el cual el objeto inicial de aquella interpretación primera ya ha

³⁰⁵ En otras palabras, el intérprete debe enfocarse en la ausencia o no existencia actual de la conciencia en *interpenetración* con la obra musical, que pertenece ahora, junto a la conciencia, a la dimensión del espacio ilimitado, haciendo esto una y otra vez: "No hay, no hay" o "vacío, vacío" (cfr. Gunaratana, 1995: 182)

³⁰⁶ La palabra *asemico* significa "que no tiene contenido semántico específico". Con la falta de especificidad de la existencia *asemica* llega un vacío de sentido, el sentido se deja en blanco para que el intérprete signifique o cree en ese vacío un sentido posterior. Todo esto es similar a la forma en que se podría deducir el significado de una obra de arte abstracta. El carácter abierto de las obras *asemicas* permite que el significado produzca una realidad de tipo trans-lingüística; un texto *asemico* se puede "leer" de independientemente del lenguaje natural del lector, e incluso de cualquier lenguaje existente o inventable. Del carácter *asemico* deviene también la posibilidad de infinitud de contenidos semánticos; significados múltiples en un mismo material sensible que expresa variados contenidos simbólicos o semánticos. Bajo esta acepción, toda manifestación sonora puede considerarse *asemica*, pues no existiría en ella un contenido semántico único, fijo y consensuado (ni consensuable).³⁰⁶ Ver: Morrison, Jaime, (2005). Nonism: Asemic Art.

³⁰⁷ El monje Gunaratana explica además que en este estadio también deberíamos darnos cuenta de que no hay "*cosa alguna*", y que el vacío es lo que es el sentido que buscamos (1995: 195).

desaparecido (se ha trasmutado) y su atención y aprehensión se han redireccionado hacia a la no-existencia, a la vacuidad, al aspecto aislado de esa misma conciencia que pertenece a la base que consiste en un espacio ilimitado" (Vis 333;). De Mello lo explica: "¿Qué cosa miro cuando en silencio miro hacia lo trascendente? Una realidad sin imagen, sin forma. ¡Un vacío!" (1978: 45).

3.4 Breve recapitulación

A esta altura ya se han atravesado tres estadios: 1. ya no existe distancia, ni tiempo que lo separa de la obra; existimos en una dimensión *a-espacial* y atemporal; 2. Ya no hay distinción entre la obra y el intérprete, son una misma conciencia y esta realidad consciente existe de manera *a-espacial e* infinita; 3. Ya se ha dado cuenta el intérprete que esa realidad intérprete-obra es de naturaleza transitoria, no permanente, y asume que en realidad el mismo (consciencia y obra) es un no-ser, es un ser asémico³⁰⁸, y por transición la obra también lo es³⁰⁹.

3.5 El Octavo Jhanas: Ni la percepción ni la no-percepción

4. *Si decide continuar...* Como a hemos dicho en la introducción a los jhanas inmateriales el octavo y el noveno *jhanas* son delicados de discutir porque son tan difíciles de describir

³⁰⁸ Que no tiene sentido.

³⁰⁹ Para comunicar con el infinito es necesario "mirar al vacío". Así se llega a la conclusión, "aparentemente desconcertante, de que la concentración en nuestra respiración o en nuestras sensaciones corporales es una óptima contemplación, en el sentido estricto de la palabra" (ib. 1978: 51).

como el *nibbana* (nirvana o extinción).³¹⁰ En el séptimo jhana el intérprete ya ha percibido la naturaleza efímera de su consciencia. Esto no le causa ninguna inquietud, sino que le da certezas y verdades. Hemos descrito anteriormente que en este jhana sucede una suerte de raptó de sentido: hay existencia *a-perceptiva*.³¹¹ Ya difícilmente podemos hablar de interpretación, porque en este estadio ya no hay ni objeto, ni sujeto, ni espacio, ni tiempo, ni nada, ni no nada. Tampoco hay percepción como la conocemos, por tanto no hay interpretación posible. Aquí se desvele una de las claves del buddhismo: “La percepción es una enfermedad, la percepción es un hervor, la percepción es un dardo ... esto es pacífico, esto es sublime, es decir, ni-percepción ni No percepción” (M.ii, 231): no hay interpretación porque ya no hay un tú y un yo.³¹² En este estadio la mente del intérprete ha alcanzado el desarrollo más alto posible, sus factores mentales se han refinado tanto que la conciencia ya no necesita describirse en términos de existencia o no existencia, y no puede distinguirse a sí misma de la obra musical, hay una sola existencia y no la hay; un única dimensión semántica, un sólo sentido y nada.

³¹⁰ El monje Gunaratana nos ha advertido ya que esto se debe a que el octavo y noveno son niveles muy elevados de concentración e interpretación: “La tradición concuerda en que hay muy poco que discutir con los octavo y noveno *jhanas*, ya que los niveles de percepción se han vuelto tan finos y tan sutiles que la carga semántica y de sentido es abrumadora puesto que en el uno se entiendo el todo y viceversa” (cfr. Gunaratana, 1995: 184).

³¹¹ El monje nos explica que: “Hay un estado tan pacífico y completo que el sentido y razón de la obra se comprende más allá de la dualidad de la percepción o de la no percepción” (ib.: 187).

³¹² Como ya hemos expuesto el buddhismo explica que esta *jhana* recibe su nombre porque, por un lado, carece de percepción bruta y por el otro, conserva una percepción muy sutil, y por lo tanto no se puede decir que carezca de percepción, aquí todas las funciones mentales están reducidas aquí al nivel más fino y sutil.

3.6 La Novena Jhanas: La Cesación semántica

5. *Si decide continuar...* poco podemos agregar al lo ya expuesto en término de interpretación musical en relación a este último estadio. La obra musical y el intérprete son mucho ya más que una *unicidad-múltiple*, han ya han dejado de ser unicidad para ser un *nibbana* semántico, un *nibbana* que no necesita explicación alguna. Es la santidad interpretativa, lo más cercano a la iluminación interpretativa, a la total manifestación de la verdad en el corazón de la consciencia del intérprete. Nos queda recordar, que según advierte Wynne estos dos últimos estados, aunque no son la iluminación completa, si se encuentran a un paso del despertar budista. “Sólo aquellos que están muy cerca de estar plenamente iluminados pueden entrar en el octavo y sobre todo, el noveno jhana” (Wynne, 2007: 134). Este nivel implica inconsciencia: “yo no es el quién vive sino el sentido, el *brahman* quien vive en él”.³¹³

*Cuando se ha cruzado, está desapegado en el mundo.
Descuidado camina, despreocupado se pone,
despreocupado se sienta, despreocupado porque es que
ha ido más allá de la gama del Maligno.
Majjhima Nikaya 26:34-42, Ariyapariyesana Sutta,*

Nota: Esta traspolación final es el último estadio de nuestra investigación. En las conclusiones discerniremos e indagaremos acerca de este ejercicio y los demás cuestionamientos presentados durante esta tesis.

³¹³ Parfraseando a San Pablo en Romanos 7,19.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Como bien describe el título de esta tesis, la búsqueda de este trabajo consiste en construir posicionamientos de interpretación musical a partir del estudio fenomenológico del ritual y la meditación budista e hinduista. Este trabajo se ha realizado a la luz de tres términos que construyen una fórmula o algoritmo, una especie de ecuación aplicable a la interpretación musical *oriental*³¹⁴, que hemos desarrollado y sistematizado durante toda la investigación:

La fórmula (algoritmo) de este trabajo expone un ejercicio de *traspolación*³¹⁵, en el cual mediante la *sutilización*³¹⁶ de los elementos, los procesos y las herramientas de la meditación y el ritual del buddhismo y del hinduismo, podemos construir una vía de interpretación musical que nace de la *interpenetración*³¹⁷ del sujeto interpretante (el músico) con el objeto interpretado (la obra musical). A la luz de este proceso de *interpenetración*, y mediante un ejercicio de traspolación, esta vía surge con el fin de resignificar los usos de la interpretación musical desde los modelos rituales y meditativos.

³¹⁴ Construida a partir de los posicionamientos filosóficos y fenomenológicos del Buddhismo y el Hinduismo.

³¹⁵ Llamamos traspolación al ejercicio realizado en esta tesis por el cual los elementos de un espacio del conocimiento (la filosofía y la fenomenología de oriente) son trasmutados a la interpretación musical.

³¹⁶ La *sutilización* es un proceso por el cual los elementos de la mente son refinados, estilizados, elevados y perfeccionados y por ello su forma se vuelva mas sutil.

³¹⁷ La interpenetración describe el proceso de comunión y fusión de un elemento con otro.

Durante este trabajo hemos abordado las diferentes cuestiones que circunscriben a los fenómenos del ritual y la meditación en las tradiciones de la India, y sus implicancias en cuanto a la interpretación de la música en Occidente. Estas distintas cuestiones son: 1. lo *oriental* en la creación y la interpretación de la música del Occidente; 2. los rasgos principales de los sistemas de creencias del buddhismo y el hinduismo; 3. las características rituales y los modelos de aprehensión de estas tradiciones; 4. la estructura y modelos del rito y de la religión en sí mismos; 5. el silencio en la tradición budista y 6. la meditación en las tradiciones de India y el camino de los Jhanas.

Durante esta investigación hemos intentado, a la luz de las propuestas del mismo Buddha, operar sabiendo que las disquisiciones meramente especulativas pueden resultar inútiles y perniciosas, pues como él mismo cree, representan la objetividad muerta. Lo que interesa al buddhismo “es la persona concreta y su liberación existencial, y por tanto todas las ideas que puedan surgir, [...] sin excluir la idea de dios, son una especie de refugio en donde se ha cobijado el hombre, porque tenía miedo de sí mismo” (Wynne, 2007: 174).³¹⁸ Todas las indagaciones de esta investigación han querido llevarnos a una *reconstrucción interpretativa* a partir de ciertos aspectos de la filosofía oriental, partiendo de la comprensión del hombre budhista e hinduista, pues entendiendo al hombre, entenderemos sus quehaceres. Este *trasvasamiento* de fronteras implicó la necesidad de redimensionar los parámetros de la percepción usual de Occidente mediante la *traspelación* de los fenómenos rituales y meditativos de Oriente. Esta *reconstrucción interpretativa* es explicada por Cage cuando dice: “[...] comprendí entonces que la separación entre mente y oído había arruinado los

³¹⁸Panikkar advierte también que el hombre budista es el centro de la aprehensión hasta que deja de serlo, y por lo tanto, es tan o más importante que el objeto aprehendido (la obra musical). Es entonces que el mismo hombre, el que ha de tornarse en objeto, transformándose en la obra misma, en el espacio, en el tiempo, en la a-percepción, en la nada. En este proceso, mediante la ruptura de los parámetros que de ella le separaban al comienzo del ejercicio, este hombre *sutiliza* su experiencia e interpreta y se interpreta. Ver: El silencio del Buddha, 1995, pp.178ss.

sonidos –que era necesaria una tabla rasa” (Cage, 1993: 32). La tabla rasa se realiza en esta investigación mediante la redimensión de los usos interpretativos a los que como intérpretes musicales, la cultura musical de Occidente nos tiene habituados. Esta vía que nos propusimos constituir es un sendero de interpretación que definimos como una *experiencia ampliada del concepto de interpretación musical*. Los tres pilares principales de esta investigación (*interpenetración, sutilización, traspolación*) intentan no ser estereotipos rígidos sino herramientas y patrones flexibles y, sobre todo, útiles.

La primera traspolación que requirió esta investigación implicó aceptar que el arte de la India toma como objetivos principales el *ananda* (bendición) y el *moksha* (liberación), y que éste busca, como bien explica Rowett: “Ofrecer un medio de liberación del mundo de la ilusión” (1996: 188).

Posteriormente, entendimos que una correcta traspolación del proceso meditativo implicaba incluir las dimensiones rituales, pues la meditación budista se ha construido a partir de los parámetros rituales del sistema filosófico en cuestión. De este proceso concluimos que para la construcción de esta vía de interpretación resultó necesario e imperioso cruzar los datos y conclusiones obtenidas de todas las cuestiones estudiadas a lo largo de la tesis con el ejercicio de traspolación del camino jhánico. Esto implicaba entonces leer la fenomenología meditativa a la luz de: la fenomenología ritual; de los usos orientalistas en distintas corrientes compositivas e interpretativas del siglo XX; de las concepciones budistas acerca del mundo, el yo, la aprehensión; el silencio; y de los conceptos de *Misterio, darshan, hierofanía, legómenas, drómenas y horómenas*.

Del estudio de las características rituales y los modelos de aprehensión de estas tradiciones, en referencia a cómo lo ritual ilumina la interpretación musical, concluimos que la resignificación de lo ritual hacia la esfera de lo meditativo (y su posterior materialización en acto interpretativo) es en cierta forma radical, sustentándonos en las ideas de Panikkar que sostienen que: “la meditación sobre el sacrificio equivale al mismo acto sacrificial” (1996: 176). De ello entendemos que el ofrecimiento de uno mismo en el acto de interpretación musical, “hasta la oblación de la palabra en la respiración y de la respiración en la palabra” (ib. 1996: 177), conduce a la sublimación de todo, y desvela un mecanismo epistémico fascinante, según el cual, sin realizar ningún movimiento *droménico* ni *legoménico* –e incluso más allá del acto interpretativo musical mismo, y en favor de la comprensión u ofrenda sacrificial–, se asumiría la posibilidad de la iluminación del sentido mediante la sola captura y toma de conciencia de la falsedad de los sentidos intuitos en el proceso aprehensivo. Todo ello se entiende y sucede, desde la perspectiva budista, en la realización de uno mismo: *tat tvam asi*³¹⁹ (ib.178), y representa la ya comentada *vía negativa* o interpretación *no-interpretativa*.

La investigación en torno a los conceptos de *Misterio*, *Darshan* y *Hierofanía* nos han posibilitado profundizar en la comprensión de los fenómenos del ritual y la meditación concluyendo que es posible *desmitologizar* el rito y la meditación, y practicar un ritual o una

³¹⁹ *Eso eres tú.*

meditación en clave a-agnóstica³²⁰ / a-atea³²¹ que nos conduzca a una aprehensión del *Misterio* en la música más allá de los elementos puramente míticos y religiosos de cada tradición en particular. En referencia a estos cuestionamientos, a lo largo de este trabajo hemos dado respuesta a varias cuestiones, a saber: ¿Cuáles son los alcances del rito meditativo budista en cuanto celebración *desmitologizada* y ejercicio para el desvelamiento del *Misterio*? ¿Cómo puede el ritual meditativo budista sistematizar nuestra tarea de interpretación del fenómeno musical? ¿Qué son las cosas del mundo y cuál es el sentido *horoménico* que ellas vehiculizan en la tradición budista y cómo pueden transmutarse en “cosas” de la interpretación musical? ¿Cómo es el esqueleto epistemológico meditativo budista y cómo puede aplicarse a la construcción de un posicionamiento de interpretación musical? Y por último, ¿Cómo podemos aplicar todos esos procesos meditativos a una práctica interpretativa musical sean cuales sean los objetos y los sujetos involucrados en ella?

En virtud de estas respuestas obtenidas, en el capítulo cuarto de esta investigación, hemos aplicado a la construcción de la vía de interpretación meditativa los modelos estructurales obtenidos del estudio de la estructura del Ritual, el *Misterio* como objeto ritual, la Hierofanía, el Dharma y el Darshan.

Para lograr la tarea que nos hemos propuesto fue necesario asumir que *lo que aconteciera en la interpretación acontecería como acontece en la meditación*. De ello devino una cuestión de fondo que fue considerar que de esta trasposición surgía un riesgo: al eliminar las barreras

³²⁰ Ni agnosticismo, ni no agnosticismo.

³²¹ Ni ateísmo, ni no ateísmo.

sujeto/objeto los elementos podían pasar no solo de A hacia B (nuestra intención), sino también de B hacia A, desconfigurando así el ejercicio de traspolación. Las preguntas que nos mantuvieron alertas para evitar esta desconfiguración fueron: ¿Estamos construyendo un proceso de “musicalización de la meditación” o es realmente ésta una vía de interpretación musical *meditalizada*? ¿Es posible mantener la atención en la interpretación (que requiere actos técnicos por parte del músico) y recorrer simultáneamente estados de meditación profunda? ¿Cuál es el límite de la *meditalización* del acto de tocar, cantar o dirigir música?

Ciertamente, concluimos que la traspolación implica atreverse a interpretar y meditar de manera simultánea, acto que según las propuestas del Maestro Celibidache es posible, y además necesario, si se busca una interpretación que conduzca a “la verdad”. Al respecto, Astor explica que “Celibidache veía la música como un camino a la iluminación mística” (2002: 69) siguiendo el carácter místico-religioso que tiene la música y la ejecución musical en la cultura hindú. Explicaba el director rumano: “el músico hindú consideraba a cada emisión de sonido (especialmente el sonido vocal) como una acción sagrada y como un medio de embarque en el sonido universal” (cf. Celibidache, s/f: 29 en Astor 2002)³²². Como el maestro rumano decía: “La música no es bella. Sí que lo es, también, pero la belleza es solamente el cebo. La música es verdad” (s/f: 29).

Durante esta investigación concluimos entonces que la traspolación propuesta estaba ya presente aunque de manera retraída y no del todo consciente en las ideas de algunos intérpretes y compositores de Occidente.

³²² También en Rowell, 1992, p. 200.

Markand Thakar, un prominente discípulo de Celibidache, describió como algunos de los estados espirituales propuestos por el maestro rumano, que comulgaba profundamente con la filosofía budista en su interpretación, le produjo a él: “lo que encontré fue una música que me arrebató, se apoderó de mí, me apartó bruscamente del mundo circundante y me transportó a otro mundo. Jamás había escuchado música semejante; una experiencia espiritual de despertar como jamás soñé posible” (Thakar, 1996: 4).

(Nota) – misticismo....

En estas conclusiones, asimismo, resulta necesario preguntarse: ¿Hasta qué punto es posible introducir en Occidente las estéticas e ideas de Oriente?; ¿qué valor puede tener esta extrapolación de la actitud oriental ante el arte de Occidente, si esta está desprovista del elemento místico que, a nuestro juicio, es la finalidad esencial del oyente en la cultura de la India?; esto es, ¿es posible aplicar esta vía de interpretación musical dejando fuera las esferas del esoterismo y la mística de India, a favor de construir un posicionamiento ajeno a ellas y que aún así resulte efectivo?

Inconcusamente advertimos que la aplicación de esta vía de interpretación es posible siempre y cuando se consideren las esferas esotéricas y místicas del buddhismo, pues ellas son el corazón de la experiencia interpretativa budista. Concluimos entonces que desde nuestra perspectiva, no es posible desproveer la interpretación de lo místico pues si no, probablemente reproducir las experiencias místicas orientales en los oyentes occidentales no pasaría de ser una moda intrascendente, superflua y pecuniaria.

El recorrido del proceso jhánico para la construcción del sentido musical implicará indefectiblemente que el intérprete se involucre desde su propia existencia, del mismo modo que un meditador se sienta paciente, atento y abierto a la experiencia del *samadhi*.

Sustentando esto, las ideas de Celibidache demuestran que él mismo “orientaba su pensamiento hacia esa visión ceremonial o ritual de la interpretación de la música” (Astor, 2002: 67), ideas también defendidas por Merton al afirmar que “[...] el hombre oriental no resuelve todo ser en un vacío puro sino que ve el vacío como una inagotable fuente de dinamismo creativo a través del trabajo en los fenómenos que se ven ante nosotros y constituyen el mundo que nos rodea” (1975: 232)³²³. Dice Astor que en Oriente la emisión del sonido constituye un acto de la consciencia, y el intérprete es de “algún modo un *yogi*, un místico. [...] La *pérdida-de-sí-mismo*, predicada por Celibidache proviene de una profunda experiencia mística, de la cual occidente sabe muy poco” (Astor, 2002: 64), aunque yo no creo que tan poco. De lo que concluimos que la interpretación *celibidacheana* ya representa de algún modo, un estadio quizás algo intuitivo y primitivo de la traspolación del *Camino Jhánico* a la *Interpretación Musical*.

Resultó más que necesario reconsiderar todos estos postulados a la luz de la propuesta compositiva de John Cage, puesto que él materializó muchos de los modos y usos rituales y meditativos budistas que hemos investigado, cristalizando la atmósfera filosófica budista en actos musicales concretos y reales³²⁴. Las ideas de Cage no se resumen únicamente en *silencio*, pero sí probablemente este sea el rasgo más budista de su arte. El silencio, advierte

³²³ Párrafo completo “Viviendo por la autoridad básica que es el *Verdadero Yo*, o metafísicamente, en contacto directo con la realidad del suelo por la “libertad de las formas”, [...] el hombre oriental no resuelve todo ser en un vacío puro sino que ve el vacío como un inagotable fuente de dinamismo creativo a través del trabajo en los fenómenos que se ven ante nosotros y constituyen el mundo que nos rodea” (Merton, 1975: 232).

³²⁴ Su obra podría considerarse una meditación musical, “su” meditación musical, que como bien sabemos, el Buddhismo consideraría como una experiencia personal intrasmisible.

Panikkar, es “la ortopraxis que elimina la contingencia, o sea, el dolor, la duda y la confusión” (2009), abriendo al hombre a la dimensión de la autoconciencia, una dimensión que lo abre también a la posibilidad de la *re-interpretación* y la aprehensión del *Misterio* en la música.

En el transcurso de esta investigación hemos visto que el *silencio* propuesto por Panikkar y por Cage poco tiene que ver con la ausencia de sonido en términos musicales; es más bien un silencio de la mente perceptora frente al desgastado fenómeno de la interpretación musical³²⁵. Kay Larson describe el descubrimiento de Cage como fruto del deterioro y la frustración al decir que: “Lo que encontró [Cage] fue un lenguaje de silencio e inmanencia” (2012:164).³²⁶ El místico trapense francés Thomas Merton se adhiere a ello explicando sus ideas acerca del estatus de un icono religioso budista: “el artista no debe predicar nada, ni siquiera su propia autonomía” –subraya–, “el arte debe hablar su propia verdad, y al hacerlo estará en armonía con cualquier otro tipo de verdad-moral, metafísica y mística” (1965: 24). Esta no-predicación, también presente en el silencio en Cage, se suscribe a la concepción meditativa del silencio budista desde donde parte nuestra experiencia de traspolación que conduce a interpretar música desde los cánones de la meditación budista. Al respecto, Barros advierte además que Cage cambió el modo de decir la música: “Ya no dijo más nada... puesto que todo comunica, y a la vez nada puede ser entendido, más todo lo puede” (2008: 12), despertando en su arte la ambivalencia budista de ser y nada: “Cuando

³²⁵ El fundamento de la actitud de silencio se explica en este Sutta budista: “Si yo digo que hay *attam* (alma), se lo imaginarán como eterno para siempre; si digo que no hay *attam*, pensarán que al morir se perece completamente”, por tanto mejor callar. SN IV, 398.

³²⁶ “Bruised and bloodied by throwing himself against the four walls of his enclosure, and deeply shaken by his shrieking emotions, Cage stopped pacing his confinement and realized that his container had no roof. Looking up, he could see the sky. Fascinated, he set out to explore this new dimension. What he found was a language of silence and immanence.” En: Larson, K. (2012) *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. The Penguin Press. New York.

pensamos, volvemos continuamente a esos pares de términos opuestos, sonido y silencio. Ser y Nada.” (Cage, 1982: 107). A la luz de todo esto, es innegable reconocer que las ideas de los distintos autores, compositores e intérpretes se elevan como un faro que nos guía para que nuestro trabajo no naufrague en un mar de ocurrencias y discurrencias esotéricas.

Acerca de los posicionamientos que sustentan la vía interpretativa construida en esta tesis concluimos que fruto de esta investigación es posible deducir que el posicionamiento budista se construye principalmente desde una perspectiva husserliana de *actitud natural* e *intencionalidad*, ambos conceptos estructurales en el proceso interpretativo que hemos desarrollado. Cage escribe al respecto: “El propósito más elevado es no tener ningún propósito en absoluto. Esto pone a uno de acuerdo con la naturaleza, en su manera de operar” (1973: 45). Como refiere Vélez-Bertomeu, el *sí mismo* de resonancia budista “es aquel en el que el centro descentrado no obstruye o impone ningún tipo determinado de experiencia musical” (Vélez-Bertomeu 2008:170).

A todo esto, el agnosticismo budista, defendido por Panikkar, se presenta ambivalente y ambiguo, devoto y *asentimental*, piadoso y *descreyente*, *consciente e inconsciente* (1996: 178). Con todo ello comulgó Cage, y al respecto, Larson describe el sujeto aprehensivo desde la perspectiva *cageana*, y dibuja también los trazos que nos permitieron constituir nuestro propio sujeto aprehensivo:

For Cage, this was tied to bridging the dangerous divide between the conscious and unconscious mind: “There are two principal parts of each personality: the conscious mind and the unconscious, and these are split and dispersed, in most of us, in countless ways and directions. The function of music, like that of any other healthy occupation, is to help to bring

those separate parts back together again. Music does this by providing a moment when, awareness of time and space being lost, the multiplicity of elements which make up an individual become integrated and he is one”³²⁷ (Larson 2012: 8).

En la estructura de este sujeto consciente e inconsciente budista se sustentan muchas de las ideas que respaldan la vía de interpretación que hemos construido, y principalmente, el entendimiento del elemento hombre-intérprete, dentro del proceso de interpretación meditativa.

La experiencia de interpretación es fundamentalmente una experiencia de sentido, que a la luz de las enseñanzas budistas es necesario debatir considerando las implicaciones del *yo* en esta tradición. Entendemos que para crear estas condiciones interpretativas propuestas por el maestro Celibidache y Cage durante esta investigación, debemos presentar los actos de la interpretación con la intención “tener una experiencia caracterizada por la pérdida de-sí-mismo, una experiencia donde no existan sujeto y objeto” (Astor, 2002: 66)³²⁸. Las ideas interpretativas tanto de Cage como de Celibidache, entre otros compositores y artistas trabajados en esta investigación, gravitan alrededor de las experiencias meditativas del

³²⁷ Traducción: Para Cage, esto estaba ligado a salvar la división peligrosa entre la mente consciente e inconsciente: hay dos partes principales de cada personalidad: “la mente consciente y el inconsciente, y éstas están divididas y dispersas en la mayoría de nosotros de innumerables maneras y direcciones. La función de la música, al igual que la de cualquier otra ocupación saludable, es ayudar a juntar esas partes separadas. La música hace esto proporcionando un momento en que la conciencia del tiempo y del espacio se pierden, la multiplicidad de elementos que componen a un individuo se integran y él se constituye en uno”.

³²⁸ Evidentemente, Celibidache hablaba del encabalgamiento de la consciencia en los cuatro primeros estadios jhánicos, y aunque él nunca asoció su interpretación a la meditación, sí lo hizo al buddhismo y a sus modelos de aprehensión.

camino *jhánico*. Por ejemplo, “Celibidache insiste nada menos que en crear condiciones para esta experiencia narcótica y celestial de belleza sin interrupción en toda la obra” (Astor, 2002: 65), y esto es sin duda una estadio *jhánico* budista.

Thakar cuenta que: “Tal vez la diferencia más importante sobre Celibidache fue la meta. Cada pieza o movimiento debe conducir a una experiencia continua, ininterrumpida, indivisible de esta condición más exaltada de la conciencia humana” [...] “para Celibidache, el trabajo del intérprete es traer sonidos a la vida de tal manera que la experiencia más alta sea posible” (Thakar en: Astor, 2002: 71). Larson explica que la experiencia interpretativa budista consiste *en abrir los oídos a los sonidos del mundo*, más allá del universo sonoro de lo que llamamos “música” (Larson, 2012).

Luego de experimentar y divergir sobre el papel (como investigadores), sobre el escenario (como intérpretes) y en el *sazen*³²⁹ (como meditadores) acerca de la materialización de esta teoría de interpretación, concluimos que: posiblemente, bajo algunos irrenunciables, esta vía de interpretación podría ser llevada a cabo mediante la sistematización de los estadios interpretativos propuestos³³⁰. De las conclusiones obtenidas durante el trabajo, y del ejercicio

³²⁹ El asiento de la meditación.

³³⁰ Explicados en la segunda parte del capítulo cuarto.

de traspolación del capítulo cuarto concluimos que a partir del Camino de los Jhanas se puede constituir una nueva corriente de interpretación musical.

Consecutivamente concluimos también que el posicionamiento de interpretación, en su estadio final, hace emerger el vacío y la nada que hay en la consciencia del intérprete, lo que involucra “la aceptación activa de una voluntad indeterminada y destensada que ya no sujeta, moldee y conforme”³³¹ la interpretación. De manera análoga, el concepto de apertura a una “subjetividad pura” sugiere que de este procedimiento interpretativo revengan dos grandes consecuencias: 1. la a-negación³³² de la intencionalidad (del intérprete), lo que permite el acaecimiento del silencio intencional³³³ y aprehensivo en el intérprete y; 2. la entrada del elemento “consciencia” (primeros cuatro jhānas) y “conciencia inmaterial” (jhānas inmatrimales) en la interpretación musical.³³⁴ La novedad de esta vía de interpretación consiste no solamente en la traspolación de Oriente a Occidente, sino también en la “inclusión” del elemento *consciencia inmaterial* en la interpretación musical. Este nuevo sujeto (la consciencia inmaterial) es el depositario de todas las *sutilizaciones* que el intérprete ha realizado en los primeros cuatro estadios jhánicos. En este nuevo espacio de inmaterialidad pueden desplegarse nuevas dimensiones del fenómeno de la interpretación que de otro modo hubiesen quedado latentes. Es entonces que el hacer interpretativo del proceso que hemos construido tiene por novedad la disolución o desmaterialización de la dinámica objeto-sujeto. De ello deviene además una *redimensionización* de los elementos de carácter material de la interpretación musical como son el objeto, el sujeto, el sonido, el espacio, el tiempo, las relaciones de frecuencia, etc.

³³¹ También sobre las ideas de Vélez Bertomeu (2008)

³³² Ni negación ni no negación.

³³³ “no es *un silencio ante todo*, sino un *también silencio*” (Panikkar, 1996:177)

³³⁴ Fabio Vélez Bertomeu desarrolla algunas de estas ideas en relación a Cage y su deconstrucción de la tradición musical de Occidente. En *La tiranía de la tonalidad en deconstrucción...hacia J. Cage y la apertura del continuum musical...* (2007) Ed. Revista Observaciones Filosóficas.

Finalmente, como corolario de esta investigación, y para sustentar nuestra tarea de construcción de una vía de interpretación musical de tipo budista, podemos recordar, como advierte Susan Sontag en "*La Estética del Silencio*" que "como la actividad del místico debe terminar en una vía negativa [que refiere al punto cero y no a una negatividad], una teología del silencio [...], un anhelo por la nube de la ignorancia más allá del conocimiento y por el silencio más allá de la palabra, [estos procesos] *tienden a conducirnos* hacia el anti-arte, a-arte: [ni arte ni no arte], [que es] la eliminación del "sujeto", el "objeto", "la imagen" y "el sonido" (1969: 5).

De este modo, un elemento nuevo entra en la obra musical y se convierte en constitutivo de ella: el recurso (*tácito o manifiesto*) para su propia abolición y, en última instancia, "para la abolición del propio arte de la interpretación" Pero: ¿A que nos referimos con abolición del propio arte de la interpretación?

Hemos explicado durante esta investigación como en el Budhismo *abolir* la existencia del ser es la meta máxima del devoto, esta abolición-aniquilación significa ante todo redimensionar lo existente. El Buddha Gautama se *abole* a sí mismo (se aniquila) y eso lo ilumina.

Para comprender los términos finales de esta investigación, primeramente debemos entender de manera análoga el concepto de *aniquilación* (del ser) en el Budhismo, y el concepto que hemos propuesto de *abolición* (del acto de interpretar) en la interpretación musical. Tanto aniquilar como abolir significan mucho más que lo que aparentan: para el budista aniquilarse no significa dejar de existir (sino que significa dejar de estar en el mundo

ilusorio para existir en el mundo *nibbanico*³³⁵); análogamente, para el intérprete abolirse no significa dejar de interpretar, renunciar al *hacer música* (dejar de tocar, cantar o dirigir). La cúspide del proceso interpretativo propuesto en esta tesis esta embanderada por la insignia de la resignificación de los actos de la interpretación. Esta resignificación es la última traspolación necesaria para que el proceso que hemos construido sea posible. La traspolación definitiva ya no involucra a la obra, a los contenidos, ni a las estructuras filosóficas de la India. La traspolación definitiva de este proceso sucede sobre el mismo intérprete, quien al final del proceso consigue, gracias a las herramientas desarrolladas por la *interpenetración* y la *sutilización*, una traspolación mucha mas importante, una traspolación de sí mismo que le conduce desde su *ser alguien que interpreta* una obra, a *ser alguien en la obra misma*. Acaece entonces una insurrección epistémica por la cual finalmente el intérprete que abole la interpretación, aniquila el acto de descifrar, cesando en él mismo todo factor mental y volitivo, para dar lugar a *iluminación interpretativa* que consiste en la traspolación total de sí mismo.

En este estadio definitivo, donde finalmente se alcanza la cúspide de la interpretación, –que se equipara a la iluminación budhista, cosa alcanzada por unos pocos–, el acto interpretativo de la obra equivale a la misma obra, y el intérprete ya no se interpone: él actúa desde un centro descentrado que no obstruye o impone ningún tipo determinado de deformación; él contempla, encarna y refleja, como un cristal prístino, que ha abolido y aniquilado toda deformación a favor de que finalmente, aquella obra que necesito de él para existir y manifestarse ya no “usa” de él, sino que se encabalga en él, y él en la obra, y ambos

³³⁵ Mundo del Nirvana y de la realidad no falseada.

aniquilan y abolen todas las fracturas y divisiones que algunas vez hicieron que existieran por separados el uno del otro.

Todo esto sucede, de una u otra manera, en favor de la manifestación de nuevas vías de interpretación musical, más libres, certeras y humanas.

Que todo sea entonces a favor del silencio y la inmanencia.

..

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

- AGNES, M. (1992). *Escritos*. Ed. Dieter Schwarz. Hajte Cantz.
- ALEXANDER, R. (2014). *Religious & Symbolic Difference between Hinduism & Buddhism*. Routledge.
- ALLARD, P. (1903). *Le Christianisme at L'empire romain, de Neron a Theodose*, Paris Librairie V. Lecoffre.
- AMIOT, A.M. (1987). "Mots en Cage, mots en liberté", *Revue d'esthetique: John Cage*, N^o 13-14-15.
- AMOS, A. M. (2011). *Los trascendentales del ser*, en Fernández Labastida, Francisco – Mercado, Juan Andrés (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica*. Recuperado de <http://www.philosophica.info/archivo/2015/voces/trascendentales/Trascendentales.html>
- ANGUTTARA NIKAYA: The Further-factored Discourses", Ed. Access to Insight. *Access to Insight (Legacy Edition)*, 21 December 2013, recuperado en <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/an/index.html>
-
- LASO- AREÁN, C. (2011) *Acerca de una posible ontología de la música*. Ed. III Encuentros de Filosofía na Costa da Morte. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/55961420/Ontologia-de-la-musica-ES>
- ARNAU NAVARRO, J. (2006). *Antropología del budismo*. Madrid: Ed. Kairos.
- ARNOLD, D. (2008). *Buddhists, Brahmins, and Belief: Epistemology in South Asian Philosophy of belief and religion*. London: Camb. Univ.
- ARRIAGA MARTÍNEZ, R. (2014). *De Max Weber a Michel Maffesoli: inmigración, reencantamiento del mundo y politeísmo de valores en Estados Unidos*. Culturales, vol. II, núm. 2. Mexicali: Ed. Universidad Autónoma de Baja California.
- ASSMANN, J. (1999). *Himnos y oraciones egipcias*. Friburgo: Univ. Verl.

- ASTOR, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos*. Caracas: Ed.Yumar.
- AUSTIN, J.L. (1975). *How to do things with words*. Segunda edición, Cambridge, M.A: Harvard University Press.
- BAPAT, P.V. (1959). *2500 Años de Budismo*. Nueva Delhi: División de Publicaciones, Gbno. De India.
- BARRET, J.L. (1998). *Theological correctness: Cognitive constraint and the study of the religion Method and Theory in the Study of Religion*. Religion Compass.
- BARRET, J.L. & LAWSON, E.T. (2001). *Ritual intuitions: cognitive contributions to judgments of ritual efficacy*. Journal of Cognition and Culture.
- BARROS, C. M. (2006). *John Cage, la Filosofía Oriental y su Obra*. AdVersus - Revista de Semiotica, Año III,- N° 6-7. Madrid.
- BASHARAT, T. (2014). Hinduismo y el concepto de Salvación; Con referencia especial al Bhagavad Gita}. Universidad del Punjab.
- BATCHELOR, S. (1997). *Buddhism without Beliefs*. New York: Riverhead Books.
- BATCHELOR, S. (2011). *Confession of a Buddhist Atheist, Buddhism Without Beliefs*. New York: Spiegel & Grau.
- BATTISTÓN, M. (1999). *Ritmo. Etc. en John Cage*. Buenos Aires. Interzona.
- BELL, C. (1992). *Ritual, Perspectivas y Dimensiones*. Oxford: Oxford University Press.
- BEN-AMI, S. (1998). *A comparative history of world philosophy: from the Upanishads to Kant*, Albany: State University of New York Press.
- BERKWITZ, S. C. (2010). *South Asian Buddhism: A Survey*. Routledge.
- BERNABÉ, A. (2002). "Los misterios de Eleusis" I (c) F. Casadesús (ed.), *Sectes, ritus i religions del món antic*. Palma de Mallorca.
- BHAGAVAD GITA (2007). Easwaran, K. (trad.) N. Delhi: Classics of Indian Spirituality.
- BHATTACHARYYA, N. N. (1999). *History of the Tantric Religion*. Manohar: Ed. New Delhi.
- BHAWUK, D. (2011). Espiritualidad y Psicología Cultural, en Anthony Marsella (Editor de Series), Springer New York: Psicología Internacional y Cultural.

- BHIKKHU Ñ. (1999). "Introducción", en *Buddhaghosa, Visuddhimagga: El Camino de la Purificación*. Seattle: Sociedad de Publicaciones Budistas.
- BIANCHI U. (1994). *The Notions of Religion in Comparative Research*. L'Erma, Roma.
- BIRCH, J. Y HARGREAVES, J. (2016). *The Yamas and Niyamas. Medieval and Modern Views* Routledge.
- BLANCO SALGUEIRO, A. (2008). *Actos ilocucionarios explícitos*. Ed. Revistas Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de www.revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/10497
- BLANCHOT, M. (1990). *La escritura del desastre (L'écriture du désastre*. Tr. Pierre De Place). Venezuela: Monte Ávila Editores.
- BODHI, BHIKKHU (ed.) (2005). *En las Palabras del Buda: Una Antología de Discursos del Canon Pāli*. Boston: Wisdom Publications.
- BODHI, BHIKKHU (trad.) (2000). *Los Discursos Conectados del Buda: Una Nueva Traducción del Samyutta Nikaya*. Boston: Publicaciones de la Sabiduría.
- BÖK, C. (2003). "Codex Seraphinianus". (Ed. Michael Ondaatje). Lost Classics. Bloomsbury Publishing.
- BOWIE, H. P. (1911). *On the laws of Japanese painting*. Routledge.
- BOWKER, J. (1970). *The Problems of Suffering in the religions of the world*. London: Cambridge University Press.
- BOWKER, J. (2006). *Diccionario Oxford de las Religiones Mundiales*. Oxford University Press.
- BRANDON, S.G.F. (1975). *Diccionario de religiones comparadas (t.2)*. Madrid: Ed. Cristiandad.
- BRINGAS, C. (2014). *Philip Glass: la impresión de la imagen sonora*. Madrid: Imaginario Ed.
- BRONKHORST, J. (1993). *The Two Traditions of Meditation In Ancient India*. Motilal Banarsidass Publ.
- CABEZÓN, J. I. (2000). *Truth in Buddhist Theology. In Buddhist Theology: Critical Reflections by Contemporary Scholar*. Ed. R Jackson y J. Makransky. Richmond: Curzon.
- CAGE, J. (1961). *Where Are We Going? And What Are We Doing? Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

- CAGE, J. (1973) *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.
- CAGE, J. (1982). *Para los Pájaros*. ALIAS.
- CAGE, J. (1993). *Conferencia sobre nada. Poetry Diary*. (Trad. Juan Alcántara) Connecticut: Wesleyan University Press.
- CAGE, J. (1999). *Silencio*. (2da. Ed. 2002). Ed. Ardora.
- CARMONA SARMIENTO, J. C. (2006). *Criterios de interpretación musical: El debate sobre la reconstrucción histórica*. Ed. Maestro.
- CARRITHERS, M. (1986). *The Buddha. Taken from Founders of Faith, published*. Oxford University Press.
- CASSIRER, E. (1944). *An Essay on Man*. Chicago: The University of Chicago press.
- CASSIRER, E. (1977). *Antropología filosófica*. Ed. FCE, México D.F. Chicago: The University of Chicago press.
- CASSIRER, E. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas*. S.L. Fondo De Cultura Económica De España.
- CELIBIDACHE, S. & SCHMIDT, J. (1992). *You Don't Do Anything [DVD]*. Art House Musik.
- CICERÓN (2015). *Sobre la Naturaleza de los Dioses: De natura deorum* (Miguel Marietan. (Trad.) Kindle Edition.
- CLEVENOT, M. (ed.) (1987). *L'état des religions dans le monde*. Québec-París: La Decouvertel Le Cerf,
- COLLINS, A. (2000). *La Sociología de las Filosofías: Una Teoría Global del Cambio Intelectual*. Harvard University Press.
- COMTE-SPONVILLE, A. (2007). *El alma del ateísmo: Introducción a una espiritualidad sin Dios*. Londres: Penguin Grou.
- COOK, N. J. (1987). *A guide to musical analysis*. London - Melbourne: J. M. Dent.
- COOMARASWAMY, ANANDA K. (2003). *Historia del arte indio e indonesio*. Kessinger Publishing.
- CORNU P. (2004). *Diccionario Akal del Budismo*. Ed. Akal.
- COSTA, V. & CIMINO, (2012). *A Storia della fenomenología*. Carocci, Roma.
- COURTRIGHT, P. (1996). *Gods of Flesh/Gods of Stone* (Joanne Punzo Waghorne, Norman Cutler, and Vasudha Narayanan, eds) (1996). Columbia University Press.

- CRANGLE, E. (1984). *Una comparación de técnicas hindúes y budistas de alcanzar Samādhi*, Ed. University Press of América.
- CHANDIMA W. (1993). *El Budismo Temprano, Su Ambiente Religioso e Intelectual*. Instituto de Posgrado de Pali y Estudios Budistas, Universidad de Kelaniya.
- DACE, W. (1963). *The Concept of "Rasa" in Sanskrit Dramatic Theory*. Educational Theatre Journal.
- DALAL, R. (2010). *Hinduism: An Alphabetical Guide*. Penguin Books.
- DARÓ, P. (2015). *Sutra del loto de la Maravilosa Ley*.
- DAY, TERENCE P. (1982). *The Conception of Punishment in Early Indian Literature*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- DE AQUINO, T. *Summa theologiae*. Roma: Commissio Leonina (ed.).
- DE AQUINO, T. *Opera Omnia, vol. IV-XII*. Roma: Commissio Leonina (ed.).
- De Leon, E. (2012). *The Mastery Book of Himalayan Singing Bowls: A Musical, Spiritual, and Healing Perspective*. Temple Sounds Publishing.
- DE MELLO, A. (1996). *Shock de un minuto*. Ediciones Karma.
- DE MELLO, A. (1972). *Autoliberación interior*. Ediciones Image.
- DE MELLO, A. (1972). *Autoliberación interior*. Ediciones Karma.
- DE MELLO, A. (1978). *Sadhana*. Ediciones Karma.
- DE MELLO, A. (1982). *El Canto de los Pájaros*. Ed. Sal Terrae.
- DE MELLO, A. (1988). *La oración de la Rana*. Ediciones Karma.
- DE MELLO, A. (1989). *Un minuto de sabiduría en las grandes religiones*. G. Lupi (Trad.). Ed. Paulinas.
- DE MELLO, A. (1990). *La iluminación es la espiritualidad*, Ediciones Karma.
- DE MITCHELL L. G. (2002). *El poder curativo del sonido: recuperación de enfermedades que amenazan la vida usando el sonido, la voz y la música*. Ed. Paperback.
- DELEUZE, G. (1984). *Spinoza: filosofía práctica. Cuadernos íntimos 122*. Barcelona: Tusquets.

- DERRIDA, J. (1981). *Positions*. (Trad. Alan Bass). London: Athlone Press.
- DEUTSCH, E. (1997). *Advaita Vedanta: Una reconstrucción filosófica*. Universidad de Hawaii Press.
- DICCIONARIO DEL PENSAMIENTO MODERNO (1999). Ed. Fontana.
- DICKINSON, A. E. F. (1995). (Alan Gibbs, ed.) *Holst's Music—A Guide*. London: Thames.
- DIGHA NIKAYA (Pali Text Society). Recuperado de <http://books.google.com>
- DIGHA NIKAYA, SAMANÑAPHALA SUTTA. (1997). Thanissaro Bhikkhu (trad.)
- DINKGRÄFE, D. M. (2005). *Approaches to Acting: Past and Present*. Bloomsbury Academic.
- DONIGER O'FLAGERTY, W. (1983). *The Rigveda*. Harmondsworth: Penguin Books.
- DONIGER, W. (2000). *Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions*, Merriam-Webster.
- DONIGER, W. (1981). *The Rig Veda*. Penguin Books.
- DUCKWORTH, W. (1999). *20/20: 20 nuevos sonidos del siglo XX*. Nueva York: Thomson Learning, Schirmer.
- DURAND, G. (1989). *Beaux arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DURAND, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Rubí: Anthropos, Editorial del Hombre.
- DURAND, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- EFFECTS OF SINGING BOWL SOUND MEDITATION ON MOOD, TENSION, AND WELL-BEING: *An Observational Study* *Journal of Evidence-Based Complementary & Alternative Medicine - Tamara L. Goldsby, Michael E. Goldsby, Mary McWalters, Paul J. Mills, 2017.* (2017). *Journals.sagepub.com*. Retrieved 8 July 2017. En <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2156587216668109>
- ELIADE, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, Madrid, España.
- ELIOT, C. (2008). *Hinduismo y Budismo*. Tokio. Vol I. Hawaiian Press

- Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica (UK) Limited. 2006.
- Encyclopedia of Global Religion (2011) SAGE Publications. Juergensmeyer, M.; Wade Clark Roof.
- Encyclopedia of Religion. Jones, Lindsay ed. (2005). Thompson Univ. Gale.
- The Columbia Encyclopedia, 6th Ed. (2013), Columbia University Press,
- ESPÍÑA, Y. (1996). La música en el sistema filosófico de Hegel. Anuario Filosófico, 1996 (29), 53-69
- ESTRADA, GUSTAVO (2008). *Hacia el Buda desde el Occidente, Sus Enseñanzas sin mitos ni misterios*. Cummings, Georgia: Axess Book Printing.
- FEIJOO, T. (2001). *Regla Matemática de la Fe Humana*. Teatro Crítico Universal, Tomo 5.
- FERNÁNDEZ BEITES P. (1998). *La temporalidad y la duración del fenómeno musical*.
- FERRARIS, M. (1988). *La Hermenéutica*. Ed. Cristiandad.
- FERRATER MORA, J. (1964). *Diccionario de filosofía, voz «religión»*. Buenos Aires: Sudamericana (5ª edición).
- FLEMING, R. y DUCKWORTH, W. (eds.) (1989). *John Cage at Seventy-Five*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press.
- FLOOD, G. (1996). *An introduction to hinduism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FLOOD, G. D. (2002). *The Blackwell Companion to Hinduism*. Wiley-Blackwell.
- FOGELIN, L. (2007). *The Archaeology of Religious Ritual*. Publicación del Department of Anthropology and Sociology, Albion College, Albion, Michigan Ed.
- FOWLER, M. (1997). *Buddhism: Beliefs and Practices*. Brighton, Sussex Academic Press.
- FRAZER, J. G. (1936). *The Golden Bough, Vol 1-12*. London: Macmillan.
- FRAZIER, J. (2011). *Continuum's companion to Hindu studies*. The Bloomsbury Companion to Hindu Studies.
- FUBINI, E. (2006). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza.
- GADAMER, H.G. (1960). *Verdad y método*. Sigueme.

- GADAMER, H.G. (1996). *Mito y Razón*. Barcelona, Paidós.
- GAJANAN D. P. (2012). *Hindu Ritual and routines: Bell (Ghanta)*. En *Bharathkidilse.blogspot.com.es*. Recuperado de <http://bharathkidilse.blogspot.com.es/2009/10/bell-ghanta.html>
- GALCERÁN, M. y ESPINOZA, M. (eds.) (2009). *Spinoza contemporáneo*, Cienpuzuelos, Tierra de Nadie Ediciones.
- GARCÍA COLOMBÁS, M. (1998). “*La tradición benedictina*”. Monte Casino.
- GARETH, H. (2016). *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Taylor & Francis.
- GEERTZ C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- GELDNER, K. F. (1951-1957). *El Rig.Veda*, Col. 1-4, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GETHIN, R. (1998). *The Foundations of Buddhism*. Oxford: Oxford University Press.
- GLASS, P. (2016). *Palabras sin música: una Memoria*. Mariano López (Trad.), New York.
- GOEHR, L. (2008). *El Museo Imaginario de Obras Musicales: Un Ensayo en la Filosofía de la Música*. New York: Oxford University Press.
- GOLD, J. (1996). *Platón en la Luz del Yoga*, Filosofía del Este y del Oeste, Vol. 46, No. 1. Religions Discourse: Advaita Vedānta Implications.
- GOLDHABER, A. S.; NIETO, M. M. (2010). *Photon and graviton mass limits*. Rev. Mod. Phys., American Physical Society.
- GOLDSBY, T. L. (2016). *Efectos de la Meditación Cuencos Tibetanos, en el estado de ánimo, la tensión y el bienestar. Un estudio observacional*. San Diego, La Jolla, CA, USA: University of California, (Tamara L. Goldsby, PhD, Michael E. Goldsby, PhD, Mary McWalters, BA, Paul J. Mills, PhD).
- GOLEMAN, D. (1988). *The meditative mind: The varieties of meditative experience*. New York: Tarcher.
- GOMBRICH, R. (1988). *El budismo Theravada: una historia social desde el antiguo Benarés hasta el moderno Colombo*. Routledge.
- GOMBRICH, R. F. (1987). *Recovering the Buddha's Message. The Buddhist Forum*. Vol I. Seminar Papers.
- GRASSMANN, H. *Wörterbuch zum Rigveda* (German Edition), Motilal Banarsidass.

- GREENBERG, C. (1933). *Los ensayos y crítica coleccionados*. 2 vols. Chicago: Universidad de Chicago Press.
- GREENBERG, C. (1986). *El Avant-Garde americano*. Hacia un nuevo Laocoonte.
- GRIMES, J. A. (1996). *A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms Defined in English*. State University of New York Press.
- GROSS, R. M. (1993). *Buddhism after Patriarchy: A Feminist History, Analysis, and Reconstruction of Buddhism*. State University of New York Press.
- GUENTHER, H. V.; KAWAMURA, L. S. (1975). *Mind in Buddhist Psychology: A Translation of Ye-shes rgyal-mtshan's "The Necklace of Clear Understanding"*. Kindle Edition ed., Dharma Publishing.
- GUNARATANA, H. (1995). *Introducción a los Jhanas. Access to Insight*, Ed. Legacy.
- GUNARATANA, H. (1995). *Los Jhanas en la Meditación Budista Theravada, Access to Insight*, Ed. Legacy.
- GUPTA R. K. (1986). *El Gran Encuentro: Estudio de la Literatura Indoamericana y Relaciones Culturales*. Nueva Delhi: Abhinav Publications.
- GUPTESHWAR, P. (1993). *I. Richards y Teoría Indígena de Rasa*. Sarup & Sons.
- GYATSO, J. (1992). *In the mirror of memory: reflections on mindfulness and remembrance in Indian and Tibetan Buddhism*. Albany, NY: State University of New York Press.
- HARRIS, S. L. (1985). *Understanding the Bible*. Palo Alto: Mayfield.
- HARRISON, J. (1922). *Prolegomena to the study of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARRISON, P. (1992). *Commemoration and identification in Buddhānsmṛti*. Routledge.
- HARVEY, J. (1975). *La música de Stockhausen: una introducción*. Ed. Berkeley. Universidad de Prensa de California.
- HARVEY, P. (1990). *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices*, Cambridge University Press.
- HEGEL, G. W. F. (1829). *La Música: Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29. Según el manuscrito de Karol Libelt*. Texto establecido por Anne Marie Gethmann-Siefert.

- HEGEL, G. W. F. (1992). *Lecciones sobre estética de Ásthetik nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29* (Libelt). Ms. Biblioteka Jagielska, Cracovie. Hegel-Studien.
- HILTEBEITEL, A. (2007). *Hinduism, The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Routledge.
- HILL, P. (1986). *Autenticidad en la música contemporánea*, Tempo New Series no. 159.
- HILL, P. & SIMEONE, N. (2005). *Messiaen*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- HINDU RITUALS (2015). En Sanskrit Documents [en línea] Recuperado de http://sanskritdocuments.org/articles/Hindu_Rituals.pdf
- HOFFMAN, J. (2012). *Re Understanding Religious Ritual, Theoretical approaches and innovations*. Routledge.
- HOLDER, J. (2006). *Discursos Budistas Tempranos*. Hackett Publishing Company.
- HOLDREGE, B. (2004). *Dharma*, en: Mittal y Thursby (editor), *El mundo hindú*. Nueva York: Routledge.
- HOOKHAM, S. K. (1991). *The Buddha Within: Tathagatagarbha Doctrine According to the Shentong Interpretation of the Ratnagotravibhaga*, State University of New York Press.
- HORSCH, P. (2004). *Mito de la creación a la Ley Mundial: La historia temprana de Dharma*, Revista de Filosofía India, Volumen 32, Número 5-6.
- HUNT, K. H. (1990). *Kinematic Geometry of Mechanism*, Oxford University Press.
- HUSSERL, E. (1913). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Gallimard.
- HUXLEY, T. (1983). *Ensayos reunidos*, vol. V: Ciencia y tradición cristiana. Macmillan y Co.
- INGARDEN, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Dujka Smoje (Trad.). Paris: Bourgeois.
- INSTITUTE BV AMSTERDAM, SAE. (2014). *Microphones*. Practical Creative Media Education. Ed.
- IRWIN, R. (2006). *Por la lujuria de saber: los orientalistas y sus enemigos*, Londres: Penguins Books.

- ISHWAR CHANDRA SHARMA. (1970). *Filosofías éticas de la India*, Harper & Row.
- JACKSON, R. & MAKRANSKY J. (2000). (eds.), *Buddhist Theology, Critical Reflections by Contemporary Buddhist Scholars*. London: Curzon Press.
- JAYATILLEKE, K. N. (1963). *Early Buddhist Theory of Knowledge*. Buddhist Tradition Series.
- JOHNSON, W. J. (2009). *Un Diccionario del Hinduismo*. Oxford University Press.
- JONES, L. (2005). (Ed. en jefe) *Encyclopedia of Religion*. USA: (2nd Ed.), Volumen (14), Macmillan Reference.
- KALUPAHANA, D. (1992). *Una Historia de la Filosofía Budista*. Honolulu: University of Hawai Press.
- KAMAL, M.M. (1998). *The Epistemology of the Cārvāka Philosophy*. Journal of Indian and Buddhist Studies.
- KANE, P.V. (1946). *Historia de Dharmasastras*. Vol. (II). Bhandarkar Oriental Research Institute.
- KAREL W. (1995). *Love Divine: Studies in Bhakti and Devotional Mysticism*. Routledge.
- KATZ, N. (1990). *Imágenes budistas de la perfección humana: El Arahant del Sutta Piṭaka comparado con el Bodhisattva y el Mahāsiddha*. Ed. Motilal Banarsidass.
- KINNARD, J. N. (2010). *La aparición del budismo: tradiciones clásicas en perspectiva contemporánea*. Fortaleza.
- KINSLEY, D. (1988). *Hindu Goddesses: Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Traditions*. University of California Press.
- KIRKPATRICK, R. (1984). *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier*. New Haven: Yale University Press.
- KLOSTERMAIER, K. (2007). *Hinduism*. Routledge.
- KLOSTERMAIER, K. K. (1994). *A Survey of Hinduism*. SUNY Press, Segunda Ed.
- KLUCKHOHN C. (1942). *Mitos y rituales: una teoría general*. Harvard Theolog. Rdo.
- KOLLER, J. M. (1972). *Dharma: una expresión de orden universal*. Filosofía Oriental y Occidental, 22 (2).

- KRAMER, K. (1986). *World Scriptures: An Introduction to Comparative Religions*. Paulist Press.
- KRAMER, M. (2002). *Enough Said*. Robert Irwin (Rev.). *Dangerous Knowledge*. Nueva York: American Critic - New York Standard.
- KÜÇÜKCAN, T. (2010). *Multidimensional Approach to Religion: a way of looking at religious phenomena*. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 4(10), 60-70.
- KYRIAKIDIS, E. (2007). *La arqueología del ritual*. Cotsen Instituto de Arqueología UCLA Publicaciones.
- LACTANCIO. *Divinae institutiones*, IV, 28, 12.
- LAL MANI J. (1987). *Brahmanismo, Budismo e Hinduismo. Un ensayo sobre sus orígenes e interacciones*. Departamento de Estudios Religiosos Universidad Punjabi. Kandy. Sri Lanka: Buddhist Publication Society. La publicación de la rueda N° 150/151.
- LAMA SURYA DAS (1998). *Awakening the Buddha Within: Tibetan Wisdom for the Western World*, Broadway Ed.
- LAMBERT, Y. (1991). *La 'tour de Babel' des définitions de la religion*. *Social Compass* 1, 73-85.
- LARSON, K. (2012). *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press.
- LARSON, K. (2012). *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press.
- LAVEZZOLI, P. (2006). *The Dawn of Indian Music in the West*. *Bloomsbury Academic*.
- LAVEZZOLI, P. (2007). *El amanecer de la música india en Occidente*. Nueva York.
- LAXMAN VARADPANDE M. (1987). *History of Indian Theater*, Volumen (1), p.46. Ed. Jacket.
- LAXMANSHASTRI JOSHI, T. (1996). *Critique of Hinduism and Other Religions*, Popular Prakashan Bombay.
- LEÓN, Á. (1999). *La dialéctica de la identidad en Hegel - Identidad humana y fin de milenio*. *Themata*, Num. 23.
- LEWIS, B. (1993). *La cuestión del orientalismo, Islam y Occidente*. New York: Oxford University Press.
- LEWIS, C. T. & SHORT, C. (1879). *A Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press.

- LOCHTEFELD, James. *Pramana*. En *The Illustrated Encyclopedia of Hinduism* (Vol. 2: N-Z), Rosen Publishing.
- LOPEZ, D. S. (2001). *The Story of Buddhism*. Harper & Collins.
- LOY, D. (1982). *Iluminación en el Budismo y Advaita Vedanta: ¿son Nirvana y Moksha iguales?* Ed. International Philosophical Quarterly.
- LUSTHAUS, D. (2003). *Fenomenología budista: Una investigación filosófica del budismo de Yogacara y del Ch'eng Wei-shih Lun*. Routledge.
- LLEWELLYN BASHAM, A. Y KENNETH G. Z. (1989) “*Los orígenes y desarrollo del hinduismo clásico*”, Oxford: University Press.
- MACDONELL, A. A. (2005). *Vedic Index of Names and Subjects*, Volumen (2). Toronto: Robarst.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A. (1996). *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires: Edicial.
- MARIASUSAI DHAVAMONY (2002). *Hindu-Christian Dialogue: Theological Soundings and Perspectives*, Rodopi Press.
- MARTINEZ, J. L. (1991). *Música & Semiótica: Um Estudo Sobre A Questão da Representação na Linguagem Musical*. Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- MASI, G. Y. (2000) En *Un Estudio Comparativo de las Religiones*. N. Delhi: Motilal Banarsidass Publ.
- MATILAL, B. K. (1998). *The Character of Logic in India*. Albany, NY, USA: Ganeri, J. & Tiwari, H. (Ed.). State University of New York Press.
- MCCAULEY, R. N. & LAWSON, E.T. (2002). *Bringing ritual to mind, Psychological foundations of cultural forms*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- MERTON, T. (1975). *The Asian Journal of Thomas Merton*, Hart P. (Ed.), Laughlin (Ed.). A New Directions Books.
- MEYER, L. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Alianza Música.
- MIRANDA MEDINA, J. (2014). *Fenomenología Musical*. Punto Rojo Libros.
- MIRANDA, J. (2017). 'Celibidache fue un divo, una personalidad cautivador, insustituible y única'. Recuperado https://www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_1_in.html

- MONIER-WILLIAMS, M. (1964). *Buddhism in connection with Brahmanism and Hinduism and its Contrast with Christianity*. London: Murray. Varanasi (Chowkhamba).
- MORRISON, J. (2006). *Nonism: Asemic Art*. Recuperado de www.thehandstand.org/archive//january2006/articles/nonismacemicart.
- MUESSE, M. W. (2011). *Las Tradiciones Hindúes: Una Introducción Concisa*. Fortress Press.
- MUESSE, M. W. (2011). *The Hindu Traditions: A Concise Introduction*. Fortress Press.
- MUIR-WOOD, R. (2016). *The Cure for Catastrophe: How We Can Stop Manufacturing Natural Disasters*. Basic Books.
- MÜLLER M. (1967). *Lectures on the Science of Language*. New York: Scribners. Armstrong and Co.
- MÜLLER, M. (1878). *Lectures on the Origin and Growth of Religion: As Illustrated by the Religions of India*. London: Longmans, Green and Co.
- MUNROE, A. (2009). *Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism*. New York: The Third Mind: American Artists Contemplate Asia. The Solomon R. Guggenheim Museum.
- NAGORE, M. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Músicas al Sur, Número (1). Universidad Complutense de Madrid.
- NANAMOLI, B. (trad.) (1995). *Los Discursos del Buda de Mediana Edad: Una Nueva Traducción del Majjhima Nikaya*. Boston: Wisdom Publications.
- NARADA, H. (1980). *Manual de Abhidhamma*. 4ª ed. Buddhist Publication Society.
- NICHOLSON, A. (2013). *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History*, Columbia University Press.
- NISENSEN, E. (1993). *Ascension: John Coltrane y His Quest*. New York : St. Martin's Press.
- NOSAL, K R. (2002). *American Criticism*, New York: New York Standard.
- NOSS, J. (1968). *Man's Religions*. New York: Macmillan Company.
- NYANATILOKA MAHATHERA (1980). En *Diccionario Budista: Manual de Términos y Doctrinas*. Kandy, Sri Lanka: Sociedad de Publicaciones Budistas, Cuarta Edición.

- ORTEGA Y GASSET, (1985). *Las Atlántidas y del Imperio Romano*, Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2010). *Obras Completas, Tomo V*. Taurus.
- OTTO, R. (1923). *The Idea of the Holy*. Vers. española: (1980). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza.
- OTTO, R. (2014). *Mística de Oriente y Occidente. Śankara y Eckhart*. Manuel Abella (Trad.) Madrid: Colección Estructuras y Procesos. Religión. Editorial Trotta.
- PALOUTZIAN, R. F. (2013). *Handbook of the Psychology of Religion and Spirituality*, Crystal L. Park, Ed. Second Edition. Guilford Press.
- PANDE, G. C. (1957). *Estudios sobre los orígenes del budismo*. Ed. Publi.Universidad de Allahabad.
- PANDEY, R. (1969). *Hindu Saṃskāras*. Delhi: Estudio Socio-Religioso de los Sacramentos Hindúes (2ª Ed.). Motilal Banarsidass.
- PANIKKAR, R. (1996). *El Silencio del Buddha – una introducción al ateísmo religioso*, Ed. Siruela.
- PANJVANI, C. (1988). *Budismo: Un acercamiento filosófico*. Broadview Press Inc.
- PARDO SALGADO, M. (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Ediciones de la Universidad Politécnica de Valencia.
- PARRINDER, G. (1971). *World Religions from Ancient History to the Present*. New York: Ed. New York, Facts on File.
- PAYNE, R. K. (2001). *The Tantric Ritual, Feeding the Gods*. Ed. Bdh.
- PEHELIS PRENTISS, K. (1999). *La Encarnación de Bhakti*. Nueva York, EE.UU.: Oxford University Press.
- PEHELIS, K. (2011). *Bhakti Traditions*. En *The Continuum Companion to Hindu Studies*. (Jessica Frazier, Gavin Flood, Ed.). Bloomsbury.
- PERRETT, R. (2000). *Indian Philosophy*. Routledge.
- PIERA, A. (2004). (Coord.) *Antropología de la religión: una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas*. Elisenda.
- PIZZANI, U. (1994). (Trad. y Ed.). *Opere di sant'agostino. le ritrattazioni*. Roma: Città Nuova Editrice.
- PLATÓN, Diálogos. Editorial Porrúa.

- PODEMANN SORENSEN, J. (2012). *Ritual texts, Language and action in ritual*. En *Understanding Religious ritual*. Routledge.
- POTTER, K. (2000). *Cuatro Minimalistas Musicales: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Música en la serie del siglo XX*. Cambridge, Reino Unido and Nueva York: Cambridge University Press.
- PRITCHETT, J. (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- RĀDHAKRISHNA, S. (1960). *Discursos Ocasionales y Escritos (1959)*, Nueva Delhi: División de Publicaciones.
- RADHAKRISHNAN, S. (2005). *Vivir con un Propósito*. Orient Paperbacks.
- RAMÍREZ LUQUE, M. I. (1988). *Arte y belleza en la Estética de Hegel*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad, D.L.
- RAMOS, A. M. (2014). *A metaphysics of the logos in st. Thomas Aquinas: Creation and knowledge*. St. John's University Cauriensia. Revista anual de Ciencias Eclesiásticas. Vol. (9).
- RANDALL COLLINS, (2000). *La Sociología de las Filosofías: Una Teoría Global del Cambio Intelectual*. Harvard University Press.
- RANGANATHANANDA, S. (1991). *Human Being in Depth: A Scientific Approach to Religion*. State University of New York Press.
- RAY, S. (2011). *Samadhi: The Numinous and Cessative*. En *Indo-Tibetan Yoga Sarbacker*.
- REINHARDT, A. (1958). *Notas de viaje inéditas*. Reinhardt Papers. Archivos de Arte Americano, Ed. Smithsonian Institution.
- REINHARDT, A. (1970). *Note on Black Paintings 1951–1967*. New York: Marlborough Gallery.
- REQUENA SEGOVIA, A. (Coord.) 2012. *Una lluvia en el desierto - Crónicas de un encuentro de religiones y otras vías trascendentes de Oriente y Occidente*. Málaga: Ciudad de la Paz. Vicerrectorado de Cultura y Servicio de Publicaciones UMA.
- RHYS DAVIDS, T.W. & William Stede (Eds.) (1921-5). *El Diccionario Pali-Inglés de la Pali Text Society*. Chipstead: Pali Text Society.
- RICHARDS, I. A. (1928). *Principles of Literary Criticism*. Nueva York: Harcourt Brace & Co.
- RIG VEDA (2012). Buenos aires: Librería Argentina Uni Yoga.

- RILEY, P. (1996). *La Trinidad de la Música Eterna. Sonido y Luz*. La Monte Young y Marian Zazeela, (Ed.) William Duckworth y Richard Fleming Lewisburg, Penn. Bucknell University Press.
- RIVIERE, J. R. (1999). *El Arte de la India*. Slu Espasa Libros.
- ROBERTSON SMITH W. (1969). *Lectures on the Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*. New York: TAV.
- ROBINSON, E. (2005). *Buddhist Religions: A Historical Introduction*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson (Quinta Ed.).
- RONOJOY, S. (2006). *Defining Religion: The Indian Supreme Court and Hinduism*. Heidelberg Papers in South Asian and Comparative Politics.
- ROWELL, L. (1996). *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos*. Hombre y sociedad, Ed. Gedisa.
- SABATER PALENZUELA, V. M. (2007). *Sociedad y Religión* (Selección de Lecturas). La Habana, Cuba: Tomo (I), (p. 55-59), Ed. Félix Varela.
- SAID, E. W. (1978). *Orientalismo*. New York: Pantheon Books.
- SÁNCHEZ-MIGALLÓN GRANADOS, S. *Fenomenología*. En Fernández Labastida, Francisco & Mercado, Juan Andrés (Ed.). *Philosophica: Enciclopedia filosófica en line*. Recuperada en <http://www.philosophica.info/archivo/2014/voces/fenomenologia/Fenomenologia.html>
- SÁNCHEZ, J. J. (2005). *Diccionario de Teología*, Ed. Trotta, 2005.
- SARBACKER S. R. (2006). *Samadhi*. SUNY Press.
- SCRUTON, R. (1990). *La estética de la música*. Segunda Serie, Vol. (5), No. 2. Music Library Association.
- SCHLOESSER, S. (2014). *Visions of Amen: The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Grand Rapids, Michigan - Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company.
- SCHWARTZ, S. L. (2004). *Rasa: Performing the Divine in India*. Columbia University Press.
- SEN, K. M. (2005). *Hinduism*. Penguin Books..
- SHARF, R. (2014). *Mindfulness and Mindlessness in Early Chan*. Filosofía de Oriente y Occidente.

- SHARMA, A. (2009). *La Realización de Kaivalya*. En *Explorations in Australian Literature*. Capítulo 18. Ed. Rout.
- SHRESTHA, S. (2009). *How to Heal with Singing Bowls: Traditional Tibetan Healing Methods*. Sentient Publications.
- SHWE ZAN AUNG (2006). *Compendio de Filosofía*. London: Pali Text Society.
- SIDERITS, M. (2007). *Buddhism as philosophy*. Hackett Pub Co Inc.
- SIMIAN-YOFRE, H. (1994). *Metodología del antiguo testamento - Exégesis, Sígueme*.
- SIQUEIRA, T. N. (1935). *Los sacramentos védicos, Pensamiento*. Volumen (9). Routledge.
- SKIDELSKY, E. (2008). *Ernst Cassirer: The Last Philosopher of Culture*. Princeton University Press.
- SMITH, W.C. (1962). *The Meaning and End of Religion*. San Francisco: Harper and Row.
- SMITH, W.R. (1889). *Lectures on the Religion of the Semites*. New York: D. Appleton & Co.
- SOLÉ LERIS, A. y VÉLEZ DE CEA, A. (2004). *Mjjhima Nikaya: Los sermones medios del Buddha*. Versión digital. Bhikkhu Sujato.
- SONTAG, S. (1969). *The Aesthetics of Silence. Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- SOUTHEY, R. (1808). *Letters Written During a Journey in Spain and a Short Residence*. Volumen (1). London for Longman.
- STRICKLAND, E. (1993). *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press.
- STUTLEY, M. (1985). *Hinduismo: la ley eterna* (pág. 10), Londres: Aquarian Press.
- SUGIRTHARAJAH, S. (2004). *Imaginando el hinduismo: perspectiva postcolonial*. Routledge.
- SULLIVAN, B. M. (2001). *De la A a la Z del Hinduismo*. Visión Books.
- SUTCLIFFE, S. (2004). *Religión: Estudios empíricos*. Ashgate Publishing, Ltd.
- SUTTA - ANĀTMALAKṢAṆA SŪTRA.

- SUTTA Dhs.A.160-61 (1921). Maung Tin (1921). (Trad.). El expositor (Atthasalini). London: (PTS) Pali Text Society.
- SUTTA. Anguttara Nikaya. (PTS) Pali Texts Society.
- SUTTA. Gītassara Sutta. (PTS) Pali Texts Society.
- SUTTA. Majjhima Nikaya. (PTS) Pali Text Society.
- SUTTA. Milindapanha. (PTS) Pali Texts Society.
- SUTTA. Samaññaphala Sutta. *The Fruits of the Contemplative Life* (DN 2) (PTS) Pali Texts Society.
- SUTTA. Samyutta Nikaya. (PTS) Pali Texts Society.
- SUTTA. SN IV. (PTS) Pali Text Society.
- SUTTA. Vinaya Pitaka (PTS) Pali Texts Society.
- SUTTA. Visuddhimagga (PTS) Pali Texts Society.
- SUZUKI, D.T. (1969). *The Field of Zen*. London: Harper and Row.
- SWAMI SATYA PRAKASH SARASWATI. (1977). The critical and cultural study of Satapatha Brahmana.. New Delhi: Veda Pratishtana.
- TALBOTT, R. (1949). *Sacred Sacrifice: Ritual Paradigms in Vedic Religion and Early Christianity*. New York : P. Lang, c1995.
- TALIAFERRO, C., HARRISON V. S. y GOETZ S. (2012). *The Routledge Companion to Theism*. Routledge Religions Companions.
- TAMBIAH, S. J. (1985). *Cultura, Pensamiento y Acción Social, una perspectiva antropológica*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- TARUSKIN, R. (1995). *El sonido moderno de la música antigua*. Nueva York: Text and Act. Oxford University Press.
- TARUSKIN, R. (1997). *Definición de Rusia musicalmente*. Princeton University Press.
- THAKAR, M. (2017). En *thenews.markandthakar.com*. Recuperado de <http://www.markandthakar.com/press/TribCelib.html> Thanissaro Bhikkhu (trad.) (2007) Anupada Sutta: MN 111 PTS: M iii 25. Legacy Edition.
- THAKAR, M. (1996). *Tribute to the Teacher - In the News*. *Markandthakar.com*. Recuperado de <http://www.markandthakar.com/press/TribCelib.html>

- THANISSARO BHIKKHU (2013). *Access to Insight*. Legacy Edition.
- THANISSARO BHIKKHU (Trad.) (1997). *Samaññaphala Sutta: Los frutos de la vida contemplativa* (DN 2). Legacy Edition.
- THURSTON, H. (1907). *Bells*. En *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company.
- TIBETAN LOGIC (2015). *The Bell and the Sound Symbols of Dharma*. Recuperado de www.tibeto-logic.blogspot.com
- TILLEMANS, T. (2011). *Dharmakirti*. Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- TIWARI, K. N. (2009). *Comparative Religion*. Motilal Banarsidass.
- TOMÁS DE AQUINO (1992). *Quaestiones disputatae de veritate*. En *Opera omnia*, Vol. (XXII/1-3), Commissio Leonina (Ed.).
- TRAINOR, K. (2004). *Buddhism*. Oxford University Press.
- VALLES, C. (1985). *Ligeros de Equipaje*. Sal Terrae.
- VAN BUITENEN, J. A. B. (1957). *El Dharma y moksa. Filosofía Oriental y Occidental*. Volumen (7). University of Hawaii Press
- VAN SCHAIK, S. (2011). *Tibet: A History*. Yale University Press.
- VASHISHTH, S. (2011). *Metaphysical aspects of Buddhism*. Cybertech.
- VEGA, J. (2010). *Teorías de la comunicación, Ciencias del Imaginario: Mito y Símbolo*. En: (2017). *Imaginarios-de-la-comunicacion.blogspot.in*. Recuperado de <http://imaginarios-de-la-comunicacion.blogspot.in/p/mito-y-simbolo.html>
- VELASCO, J. M. (2006). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Ed. Trotta.
- VÉLEZ BERTOMEU (2008). *La tiranía de la tonalidad en deconstrucción*. Revista Observaciones Filosóficas Nro. 6. Universidad Autónoma de Madrid.
- VERBIT, M. F. (1970). *The components and dimensions of religious behavior: Toward a reconceptualization of religiosity*. American mosaic.
- VESCI, U. M. (1992). *Motilal Banarsidass*. Delhi.
- VETTER, T. (1988). *Las Ideas y Prácticas Meditativas del Budismo Temprano*. BRILL.
- WADSWORTH LONGFELLOW, H. (1876–79) *Poems of Places: An Anthology in 31 Volumes*. Italy: Vols. (XI–XIII).

- WADSWORTH LONGFELLOW, H. (1912). *La leyenda dorada*. HB Hurst & Co. Ed.
- WAETOFISKY, M. W. (1973). *Introducción a la filosofía de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- WALPOLA, R. (1974). *Lo que el Buddha enseñó*. Paris: Sadhana
- WALSH, R. y SHAPIRO, S. L. (2006). *El encuentro de las disciplinas meditativas y la psicología occidental: un diálogo mutuamente enriquecedor*. American Psychologist. American Psychological Association.
- WALSHE, M. (1995). (Trad.) *Los Largos Discursos del Buda: Una Traducción del Digha Nikaya*. Boston: Publicaciones de la Sabiduría.
- WALLACE A.F.C. (1966). *Culture and Personality*. New York: Random House.
- WATSUJI, T. (1927). *The practical Philosophy of Primitive Buddhism*. Tokyo.
- WELCH, Allison (1999). *Reuniones a lo largo del borde: Svava y Tāla en American Minimal Music*. 17, No. 2. American Music
- SANSKRIT MAGAZINE (2014). *Why do Hindus ring the bell in temple*. (anonim.) Recuperado de <http://www.sanskritimagazine.com>
- WIDGERY, A. G. (1930). *Los principios de ética hindú*. Diario Internacional de Ética, Vol. 40, No. 2. A. Buch, Hathi Pole, Baroda
- WILKE, A. y MOEBUS, O. (2011). *Sonido y comunicación: Una historia cultural estética del hinduismo sánscrito*. Ed. De Gruyter.
- WILKINS, W. J. (2003). *Mitología hindú*. Nueva Delhi: D.K. Printworld.
- WILLIS, M. D. (2009). *La Arqueología del Ritual Hinduista*. Cambridge University Press.
- WÖRNER, K. H. B. (1973). *Stockhausen: la vida y el trabajo*. California University Press.
- WYNNE, A. (2007). *El Origen de la Meditación Budista*. Routledge.
- YESHE GYALTSHAN (1957). *Mind in Buddhist Psychology: A Translation of Yeshe rgyal-mtshan's The Necklace of Clear Understanding*. Herbert V. Guenther (Trad.) y Leslie S. Kawamura (Trad.). Tibetan Translation Series.

Agradecimientos

Agradezco primeramente a mi director de tesis, mi tutor y amigo el Dr. José Carlos Carmona quién me acompañó y guió en esta investigación. También a todos aquellos que colaboraron de una u otra manera, en los grupos de meditación, oración estudio,. También a los miembros de los coros y orquestas con los que he trabajado en estos últimos años, especialmente al Coro de Cámara de Sevilla, El Coro de la Universidad de Goa y a la Orquesta Sinfónica de Bombay. También a Clara Astarloa por ayudarme con esmero y paciencia en las correcciones de este trabajo. A mi familia, mis padres Silvia y Gustavo, a mis hermanos, Agustina, Eugenia, Ignacio, Patricio y Juan que por acompañar esta investigación desde mi infancia. Finalmente a mis hijos Inti Vincenzo y Colombina Kala, quien nació solo unas pocas semanas antes de la finalización de esta investigación.

APÉNDICE
COMPLEMENTARIO

COMPARACIONES, APLICACIONES Y CASOS RITUALES

1. APLICACIÓN DE LOS PARÁMETROS E DRÓMENAS, LEGÓMENAS Y HORÓMENAS A RITOS Y ELEMENTOS RITUALES.

1.1 La Campana y el Cuenco Tibetano, drómenas en legómenas y viceversa.

Para analizar las dinámicas expuestas por la sinergias entre *lo que suena* y *lo que se hace*, podemos analizar la función y evolución de dos elementos sonoros del ritual de occidente y oriente: la Campana y el Cuenco Tibetano. Primero consideraremos algunas cuestiones acerca de la campana como elemento ritual, y de cómo ella transmuta su función ritual y su significancia, y de cómo esta trasmutación es, además, fuente de entendimiento de los procesos rituales e interpretativos. Luego analizaremos el caso del *Cuenco Tibetano* o *Singing Bowl* para intentar comprender como su significado, función y evolución iluminan también, aunque de modo distinto al caso primero, la comprensión del acto interpretativo musical.

1.2 La Campana, el drómenas en legómenas

Es un hecho indiscutible que las campanas, especialmente las campanas de mano, de tamaño relativamente pequeño, eran conocidas en numerosas civilizaciones de la antigüedad. Según Thurston, la evidencia arqueológica que se ha recogido en la monografía del abate Morillot acerca de la campana y su evolución es bastante abrumadora (cf. Thurson 1907). La evolución de este *sacramental*, deviene, como atestiguan musicólogos e historiadores, de elementos litúrgicos más pequeños y portátiles, y por ejemplo, podemos decir que “por lo tanto no hay ninguna razón para que los cascabeles del efod del sumo sacerdote” (Éx. 28,33)

no deberían haber sido campanillas de forma normal, que luego evolucionaron en la forma de campana que hoy conocemos, no sin recibir a su vez influencias de otros instrumentos como el kodon³³⁶, la docca, la nola o el tintinnabula romana (ib. 1907). Además, según explica Thurston, se puede inferir, a partir de los fines para los cuales fueron utilizadas, que por ejemplo, los *tintinnabula*, de los cuales leemos en los clásicos, al menos en algunos casos, debieron haber presagiado directamente las campanas de mano que precedieron a las campanas de gran tamaño que poblaron los campanarios de las iglesias. No obstante, nos dice el autor, “no admite una respuesta la pregunta de si en los tiempos pre-cristianos se conocía algo que correspondiese en tamaño a una campana de iglesia” (ib.: 165), y, si según podemos deducir, este elemento cumplía una función puramente utilitaria o si su sonido podía asociarse a los espacios “*legoménicos*” del ritual. Según podemos leer en el artículo “Bells” de Thurston “al llegar a la era cristiana se introdujo un nuevo conjunto de términos: signum, campana, docca, nola; que son comúnmente traducidos como "campana", y es cierto que en un período posterior se utilizaron todos para designar las que eran, en el sentido más estricto, "campanas de iglesia" de gran tamaño” (Thurston 1907). Lo cierto es que debemos considerar que la celebración del rito (y las necesidades de la fe celebrada), que se encontraba en consolidación entonces, propició la evolución de la campana en cuanto elemento ritual *legoménico*, y la historia sugiere que el primer escritor cristiano que habla frecuentemente de las campanas (*signa*) es San Gregorio de Tours (c. 585). Vemos en los escritos de San Gregorio de Tours que las campanas eran “golpeadas” o “sacudidas”, y encontramos la mención de una cuerda que se usaba con este propósito (*funem illum de quo signum commovetur*, "De Vita Martini", I, XXVIII). Al parecer, según los testimonios escritos, con respecto a el uso de estas *signa*, parece que sonaban antes de los servicios religiosos y que despertaban a los monjes, por tanto su uso era puramente utilitario (Podemann 2012: 75).

³³⁶ No sólo ignoramos las dimensiones, sino también la forma del *kodon* que se utilizaba, por ejemplo, para anunciar la apertura de los mercados públicos (Cf. Thurston, 1907).

Una vez más, nos dice Thurston, la palabra *signum* aparece en la casi contemporánea "Vida de San Columbano" (n. 615), *pues cuando uno de los monjes estaba agonizando se dice que Columbano reunió a la comunidad mediante el tañido de la campana (signo tacto omnes adesse imperavit*, Krusch, "Scrip. Merov.", IV, 85) (ib. 2012: 76) Según describe el autor, *el signum denotaba sobre todo una señal, y no debemos apresurarnos demasiado en atribuirle un significado específico en lugar de uno genérico cuando los escritores merovingios la utilizaron por primera vez*. Estas referencias históricas al uso de la campana certifican su uso como elemento ritual de carácter "droménico". Por ejemplo, y como aseveración de la transmutación del elemento de la esfera de lo *droménico* en lo *legonómico*, la historia del misionero jesuita Francisco Javier, enterrado en la Basilica Bom Jesu, situada en Goa, India, describe el importante papel que desempeñó en su misión *la campanilla* con la que reunía alrededor de él a los niños, los ociosos o a los curiosos (cf. Thurston 1907). Con estas anécdotas, nos dice Thurston, tendremos probablemente un esbozo de la íntima asociación de estas primeras campanas de mano con el trabajo del misionero y de como el elemento, en cuanto fuente de sonido fue transformándose para dar pie a la *magia simpatética* que devino de su *tintineo*. La campanilla del misionero, con la que reunía a su congregación al aire libre, pronto se volvería "sagrada" como una cosa asociada inmediatamente con él y su obra (Podemann, 2012: 76). Por otra parte, crecería la idea de que no se celebraría ningún servicio religioso sin alguna llamada preliminar de una campana. Existe un momento, según podemos deducir en las referencias que describen la evolución de este *sacramental*, en el que el uso y el sonido comienzan a transitar un espacio nuevo dentro del rito, pasando a ser su uso de tipo puramente utilitario a signifiante; es decir, el sonido sufre una transformación de *drómenas* en *legómenas*; pasando a ser el tañer de la campana, su sonido en sí, de una cosa *hecha* a una cosa *dicha o sonada*.

Lo cierto, es que según describe el autor, el gran desarrollo en el uso de las campanas puede ser relacionado con el siglo VIII: “fue entonces cuando, al parecer, comenzaron a ser consideradas como una parte esencial del equipo de cada iglesia, [...] y también cuando se generalizó la práctica de bendecirlas con una forma especial de consagración”. El autor dice, que si se interpreta literalmente un pasaje muy conocido de Beda el Venerable (Hist. Eccl., IV, XXI), tendríamos que creer que ya en el año 680, “la campana que sonó en Whitby por el fallecimiento de Santa Hilda se escuchó en Hackness a trece millas de distancia”, [pero todo el conjunto de la historia implica que] Beda el Venerable consideró el hecho como milagroso y que la distancia puede muy bien haber sido treinta millas como trece” (Thurston 1907). En cualquier caso, el repicar se convirtió con el tiempo en un principio reconocido que el *classicum*, el choque de varias campanas sonando a la vez, constituía un elemento de alegría y solemnidad como corresponde a las grandes fiestas (Ruperto de Deutz, Div. Offic., I, 16) y cuando no, también un elemento mágico y significativo en sí mismo, que daba al rito mucho más que una señal de inicio y final. De uno u otro modo, la campana traspasa su ser *signum* para resignificarse en un elemento ritual con significado propio sin dejar de ser “utilitaria” para algunas celebraciones rituales; algunas líneas someras citadas en la glosa del "*Corpus Juris*", según nos dice Longfellow, y “a menudo encontradas en las inscripciones, describen las funciones principales de una campana” (1876: 79) y abre el juego de la personificación de la misma en “ser” que dice, lucha y canta con voz propia (cf. Longfellow, 1912: 79):

*“Lando Deum verum, plebem voco, congreco clerum, Defunctos ploro,
nimbum fugo, festa decoro”* (Muir-Wood, 2006: 143)³³⁷

³³⁷ Traducción: Yo alabo al Dios verdadero, convoco a la gente, reúno al clero; lloro por los difuntos, disperso las nubes de tormenta, honro las fiestas.

En su obra “La cura de la catástrofe”³³⁸, Muir-Wood describe un pasaje de la vida de Santo Tomás de Aquino que puede ilustrar un posible origen de la trasmutación del elemento sonoro utilitario en sonido que actúa y dice con voz propia en el marco ritual. La historia cuenta que cuando Tomás era niño, compartía una habitación con su hermana menor y su niñera, y una noche, junto a él, ambas murieron quemadas por un relámpago durante una fuerte tormenta. Luego de este desgraciado evento, Tomás sostuvo a lo largo de su vida una profunda fobia por los rayos, los truenos y las tormentas (Muir-Wood 2016). Quizás influenciado por su trauma de la temprana edad, Tomás creyó que el mundo estaba poblado por demonios y por malos espíritus que traían relámpagos, truenos, y la mala fortuna, y así, con el paso del tiempo, quizás también por él, nos dice Muir-Wood, la tradición creó oraciones y rituales para combatir las fuerzas de la naturaleza, ya sea porque las brujas de las montañas descendieran a destruir las cosechas o los demonios causaran inundaciones y granizadas (ib.:67)

Es entonces que podemos llegar a la siguiente pregunta; *¿Cómo podría la iglesia combatir a los demonios fulminantes, los rayos, los truenos, las catástrofes naturales?*

Pues: Aprovechando el arma más fuerte a su disposición: con el bronce de las campanas de las iglesias, con la fuerza de su sonido (ib. 2016).

Es así, que durante las tormentas, según nos comenta el autor, los campanarios “luchaban” contra rayos y truenos a “*capa, campana y espada*”, haciendo de ese espacio y de ese tiempo un lucha sagrada, un rito donde el sonido lucha por defender a los fieles. Se atribuyeron así, como era de esperarse, múltiples poderes a las campanas de las iglesias, que

³³⁸ Muir-Wood, R. The Cure for Catastrophe: How We Can Stop Manufacturing Natural Disasters (2016) Basic Books.

se extendieron en los siglos XVIII y XVII. (Muir-Wood 2016: 76). Por ejemplo, una rima proclama:

*“Funera plango, fulmina frango, sabbata pango, excito lentos,
dissipo ventos, paco cruentos.”*^{339 340 341}

1.3 Recapitulación acerca del transitar ritual de la campana y sus aportes a la comprensión del rito y la interpretación musical.

Es entonces, que el caso de la evolución de la campana en la tradición religiosa europea resulta por demás interesante, principalmente por el hecho de que ella evoluciona y pasa de ser un elemento ritual periférico a ser un elemento con voz propia, el cual *sacraliza* y *ritualiza* un momento particular, como por ejemplo el momento de la tormenta, que es, en sí, un momento profano sin delimitación temporal, material, ni espacial clara de tipo sagrada. Además, en el estudio de este caso, podemos ver como el sonido, aunque no aún en cuanto música, más si en cuanto sonido o vibración de un elemento de carácter “musical”, construye rito a su alrededor. La campana, mediante su “lucha cantada”, *ritualiza* la tormenta, y por lo tanto, deducimos, que este caso sustenta la teoría de que el sonido pueda de por sí ser quién propicie y construya el rito sagrado mediante su actuar. Por lo tanto, si la campana mediante

³³⁹ Muir-Wood, R. *The Cure for Catastrophe: How We Can Stop Manufacturing Natural Disasters* (2016) Basic Books.

³⁴⁰ También en Robert Southey, *Letters Written During a Journey in Spain and a Short Residence*, Volumen 1, (1808) London for Longman

³⁴¹ Traducción: *En las exequias lloro, disperso los rayos, sueño en los días de reposo; apresuro a los perezosos, ahuyento las tormentas, proclamo la paz después del derramamiento de sangre.*

su sonido es capaz de constituir un ritual, nos queda por preguntarnos; ¿Porque la música no puede serlo también?

La importancia de este suceso nos sugiere algunos cuestionamientos:

1. ¿Puede el sonido puro constituir el rito sagrado³⁴²? ¿Y a partir de ello, puede la música, análogamente, como sonido puro, constituir el rito, aún cuando ella haya sido compuesta con intenciones puramente utilitarias, al igual que sucede con la campana eclesial?

2. ¿Como podemos delimitar entonces la sacralidad del sonido? La sacralidad en cuanto *Misterio en la música*, le es propia a todo sonido “musical”, o le viene dada por de la tradición, o es innata a todo sonido? Es innata a la música? ¿Lo es siempre?

3. Si así fuere, y todo sonido (musical) interpretado construye rito, es este rito un rito en cuanto rito sagrado siempre, o depende del contexto y la significancia otorgada por aquellos que celebran, al igual que sucede con la campana eclesial?

4. Que condiciones son necesarias para que el *Misterio* acontezca en la música? ¿Es toda interpretación una acción de desvelamiento del *Misterio*?

5. Cuando y porqué podemos considerar que una interpretación musical sucede en cuanto rito, es decir, contiene y desvela el *Misterio*, manifiesta *lo numinoso*, encarna y dice el *Misterio*?

³⁴² Rito en cuanto celebración que busca desvelar el *Misterio*.

2. IDEAS ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL RITO A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Para ser justos debemos aceptar que a esta altura de la investigación quizás resulta conveniente comenzar a contestar a al menos algunos de los cuestionamientos, y consideramos además que es necesario dar espacio más profundo y concreto a la pregunta y a la discusión acerca del impacto que estas cuestiones entorno al *Misterio* pudieran tener en nuestra tarea interpretativa. No quisiéramos conformarnos con el hecho de que lo presentado hasta el momento es suficiente para comprender la propuesta de posicionamientos; como ejemplos concretos la evolución de la campana en cuanto *sacramental* y su acción *legoménica* nos han aportado material muy valioso a la cuestión acerca del rito y su conexión con el rito de la interpretación musical. El interrogante fundamental que despierta el proceso ritual y evolutivo del sonido en el ritual es el hecho de que este caso demuestra como un elemento sonoro puede propiciar, sólo por la virtud de su sonido (la cual se constituye desde su belleza, su poderío, y/o su proporción estética, entre otras extensiones) una dimensión sagrada que expresa mucho más de lo literal o significativo que se le pueda atribuir (como por ejemplo en su uso puramente utilitario), y que esta es una dimensión que sugiere la existencia del *Misterio*.

2.1 La campana en las tradiciones Hinduista y Budista.

Habiendo analizado la campana dentro de la tradición occidental, y antes de adentrarnos en la comprensión de los fenómenos entorno a la acción ritual del Cuenco Tibetano, aportaremos algunos datos de la función de la Campana como elemento ritual en las tradiciones hinduista

y budista que nos servirán para comprender más en profundidad los usos y auspicios del Cuenco Tibetano y su significancia para la comprensión de la interpretación musical.

La Campana, o Ghanta, en sánscrito, es el más comúnmente usado de todos los instrumentos musicales en los rituales hinduistas y budistas. El sonido de las *ghantas* se considera auspicioso y la tradición cree que es capaz de expulsar a malos espíritus de donde sea que el ritual se este celebrando. Cuando la *ghanta* se utiliza junto al *Dorje*³⁴³ su “virtud” y “uso” varia, y por tanto, “la eficacia de sus auspicios depende del ritual o de los mantras que sean cantados según la ocasión” (Roshen, 2010: 26). Durante la meditación, “los *ghantas* representa el sonido de Buddha enseñando el *dharma* y simbolizan además el logro de la sabiduría y la comprensión del vacío. Durante el canto de los mantras”(ib. 2010: 27), el *gantha* y el *dorje* se usan juntos en una variedad de formas rituales diferentes para representar la unión de los principios masculino y femenino.

En el hinduismo, el mantra que se canta mientras suena la campana dice así :

*Aagamaarthamtu devaanaam
gamanaarthamtu rakshasaam,
kurve ghantaaravam
tatra devataahvaahna lakshanam*^{344 345}

Por otra parte, desde la perspectiva de la tradición budista del *Kundalini Yoga*, y según explica la tradición, el sonido de la campana energiza los *Chakras* y equilibra la

³⁴³ Roshen

³⁴⁴ http://sanskritdocuments.org/articles/Hindu_Rituals.pdf

³⁴⁵ Traducción: *Yo toco esta campana indicando la invocación de la divinidad, para que entren fuerzas virtuosas y nobles; Y las fuerzas demoníacas y malignas, de dentro y de fuera, se aparten.*

distribución de energía en el cuerpo. Además, el número de veces que la campana debe de sonar dependerá del número de letras en el mantra entonado, costumbre que posiciona a los *ghanta* (lo legoménico del ritual) en íntima relación con la palabra dicha, atribuyéndole al sonido una función “*declamadora*”. De acuerdo con la tradición el tintineo del *Gantha*^{346 347} genera y se manifiesta en cinco realidades; 1. la energía negativa huye del entorno del instrumento cuando este suena; 2. se produce una radiación de partículas de energía que son recibidas por el devoto; 3. se produce una radiación de frecuencias de la conciencia divina, o conciencia buddhica; 4. se manifiesta el OM³⁴⁸; 5. El devoto entra en relación con estos elementos, radiaciones, vibraciones y sonidos a favor de su *pooja* y la elevación de su conciencia.

Por otra parte, como nos dice Roshen, comprender el simbolismo del *gantha* resulta tarea necesaria para entender su acción ritual y desde ya, la del Cuenco Tibetano. En la tradición, las distintas partes de la *gantha* representan distintas realidades, entre las cuales, según explica Roshen Dalal, podemos enumerar; 1. el cuerpo curvo de la campana, que representa *la Ananta o infinitud*, término que significa lo imperecedero, lo inabarcable³⁴⁹; 2. la *Gantha* en sí “representa la presencia *Saraswati*, que es la diosa de la sabiduría, el arte musical y el

³⁴⁶ En los *Āgama* (colección de escrituras de varias escuelas devocionales hindúes) se menciona que la *ghanta* debe hacerse del llamado *pancha lauha* - cinco metales, a saber, cobre, plata, oro, latón y hierro. Estos cinco metales representan el *pancha bhoota*. “*The Bell and the Sound Symbols of Dharma*”, <http://tibeto-logic.blogspot.com> Retrieved 10 March 2015.)

³⁴⁷ Enumeradas por Grimes, John A. (1996) en *A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms Defined in English*. State University of New York Press.. p. 16–17

³⁴⁸ En el Hinduismo el “Om es uno de los símbolos espirituales más importantes (*pratima*). Se refiere a Atman (alma, yo dentro) y Brahman (la realidad última, la totalidad del universo, la verdad, el espíritu divino, supremo, los principios cósmicos, el conocimiento). La sílaba se encuentra a menudo al principio y al final de los capítulos en los Vedas, los Upanishads y otros textos hindúes”. Ver: Annette Wilke y Oliver Moebus (2011), *Sonido y comunicación: Una historia cultural estética del hinduismo sánscrito*. p. 435.

³⁴⁹ Enumeración propuesta por Roshen Dalal (2010) en *Hinduism: An Alphabetical Guide*. Penguin Books. p. 27.

conocimiento” (Kinsley, 1988: 56); 3. El mango de la campana representa el *Prana Shakti*³⁵⁰ - poder vital y está simbólicamente vinculado a *Hanuman*, *Garuda*, *Nandi* (toro) o *Sudarshana Chakra*; 4. el hueco de la campana representa el vacío de donde surgen todos los fenómenos, incluyendo el sonido de la campana, y la chapaleta o badajo representa la forma material, juntos estos simbolizan la sabiduría (vacío) y la compasión (forma o apariencia) (2010).³⁵¹

2.2 Los porqué de la campana en la tradición india y las fuentes para la comprensión de los procesos de interpretación musical desde la perspectiva ritual.

La tradición india explica que el sonido dentro del ritual, como todos los fenómenos, surge, “irradia y luego se disuelve nuevamente en el vacío” (Roshen, 2010: 28). En sentido físico, el sonido de la campana o *ghanta* engloba todos los sentidos y estimula el oído interno, además de que le habla directamente a la conciencia del devoto. Cuando suena la campana, “la mente se desprende de los pensamientos y se vuelve más receptiva” (ib.: 28) Cabe preguntarnos entonces, cual sería el significado final del uso de la *ghanta* en el ritual. Hemos enumerado y descrito algunas líneas de la evolución de la campana en la tradición de occidente y como a partir de esta evolución podríamos comprender las funciones *legoménicas* del sonido como vehículo de lo sagrado o del *Misterio* dentro de la interpretación musical. Según explica Kinsley, en la tradición india se enumeran una serie de interrogantes y preguntas entorno a esta misma cuestión:

³⁵⁰ En la filosofía del yoga, *Prana shakti* es la energía cósmica primordial que gobierna todas las funciones físicas. *Prana* es energía de fuerza vital y *shakti* se asocia con la energía femenina o creativa. *Prana shakti* es una de las tres formas de *shakti* que energiza el cuerpo, la mente y el alma. *Chitta shakti* controla la mente, mientras que *atma shakti* se asocia con el alma.

³⁵¹ <http://bharathkidilse.blogspot.com.es/2009/10/bell-ghanta.html>

“¿Es la campana para despertar al Dios? Pero el Dios nunca duerme. ¿Es para permitir que el Dios nos conozca o reconozca? ¿Es para avisar que yo he venido? Él no necesita ser contado, como Él lo sabe todo. ¿Es una forma de pedir permiso para entrar en su recinto? Es un regreso a casa y por lo tanto la entrada no necesita permiso. El Dios nos acoge en todo momento. Entonces, ¿por qué llamamos a la campana?” (Kinsley, 1988: 54). Según expone el autor, el sonido de la campana produce lo que se considera un sonido auspicioso. Produce, entre otras cosas el sonido *Om*, el nombre universal del Dios Supremo en la tradición hindú, y por lo tanto, debe de haber “auspiciosidad” en su sonido, nos dice Kinsley, “tanto dentro como fuera, en la esfera ritual del maia y en la propia conciencia de quien celebra, para obtener la visión del Dios que es todo-auspicioso” (ib. 1988: 54).

El caso del Cuenco Tibetano (*singing bowl*) en la tradición Budista podría ser un claro ejemplo de un elemento ritual sonoro el cual desde su concepción cumple una función de carácter *legoménico*, pues está concebido, no para describir o completar el rito, sino para sanar, limpiar y poner orden y belleza en la mente, psiquis y cuerpo de aquellos que celebran el rito. El cuenco tibetano “propicia una realidad celebrativa y ritual en donde el sonido es en sí es un elemento dinámico y etéreo [aunque material] con entidad y voz propia” (Shrestha, 2009). Mediante esta función *legoménica*, el sonido se constituye, en un elemento que construye y sostiene el rito de por sí, y, a diferencia de los orígenes “profanos” o utilitarios de la campana, el Cuenco es construido con la finalidad de sanar, elevar y transmutar lo que el círculo del *samsara*³⁵² a *des-sacralizado*, y tal finalidad, según describe Juergensmeyer, siguiendo la tradición, “busca transformar no sólo la materia física y mental mediante su vibración, sino también la espiritual” (2011: 272).

³⁵² *Samsāra* es una palabra sánscrita que significa "vagar" o "mundo", con la connotación de cambio cíclico, tortuoso. También se refiere a la teoría del renacimiento y "ciclicidad de toda vida, materia, existencia", una suposición fundamental de todas las religiones indias.

A partir de estas descripciones podemos comprender que el uso del elemento sonoro dentro del ritual de la cultura india ocupa un espacio distinto al de la cultura cristiana de occidente. Aunque es cierto que paralelamente al uso de la campana, occidente desarrollo un corpus inmensurable de música ritual, de arquitectura compleja y belleza sublime, el elemento sonoro y ritual puro, como el de la campana, se ha mantenido al margen del ritual como elemento *legoménico*, sanador o sublimador, a diferencia de el caso de la *ghanta* india. Incluso, “mientras se celebra el *Aarati* ritual, el devoto ha de tocar la *ghanta*” (ib. 2011: 272). Un significado añadido de sonar la campana, el caracol y otros instrumentos es que ayudan a ahogar cualquier ruido, así como también los comentarios “*inauspiciosos*” o irrelevantes que puedan perturbar o distraer a los fieles en su devocional ardor, propiciando la concentración y la paz dentro de la celebración, una suerte de método de “enmascaramiento” musical auspicioso.

2.3 Recapitulación acerca del transitar ritual de la ghanta y sus aportes a la comprensión del rito y la interpretación musical.

Es entonces, que habiendo analizado algunas fuentes que describen el uso de la campana en la tradición religiosa india, vemos que también resulta por demás interesante el hecho de que ella se posiciona como un elemento ritual central y *legoménico* puro, es decir con voz propia, el cual no cumple la función de *sacralizar* y *ritualizar* un momento o un espacio en particular, sino que es ritual en si mismo. Además, en el estudio de este caso, podemos ver como el sonido, en cuanto música, voz o vibración divina se constituye como elemento central que vehiculiza el Misterio y que propicia el advenimiento de lo *horoménico*. La *ghanta*, en su uso ritual sustenta la teoría de que el sonido pueda de por si ser rito y *Misterio* sagrado mediante su actuar. Por lo tanto, ya que mediante su sonido la *ghanta* es capaz de

constituirse en ritual, y vehicular un contenido suprasensible, podemos deducir, analizado esta misma cuestión en oposición con lo presentado acerca de la campana en la tradición occidental, que desde la perspectiva de las tradiciones espirituales de India el sonido ritual es voz, dice, comunica y revela significado.

Nos queda por preguntarnos; ¿Porque la música no puede serlo también? ¿Es posible transmutar esas capacidades virtuosas del sonido en el ritual hindú/budista al sonido de una obra musical?

La importancia de este suceso nos sugiere algunos cuestionamientos: 1. ¿Puede el sonido puro al ser interpretado ser rito sagrado en si mismo³⁵³? ¿Y a partir de ello, puede la música, análogamente, como sonido puro, ser rito? 2. ¿Desde que perspectiva podemos delimitar entonces los límites de la sacralidad de este sonido? Si la sacralidad en cuanto *Misterio en la música*, le es propia a todo sonido con características rituales particulares, como es el caso de la ghanta, esta virtud o le viene dada por su constitución fisionómica y por las características materiales de la onda sonora que este emite, o le es dada por de la tradición a la manera de los usos de la llamada magia simpática, o a la manera budista le es dada por el hecho puro de existir? ¿Como podríamos delimitar esta virtud significativa del sonido en el caso de una obra musical? ¿Si sucede, sucede siempre? 3. Si así fuere, y todo sonido (musical) interpretado es de por sí un rito, es este rito un rito en cuanto rito sagrado siempre, o depende del contexto y la significancia otorgada por aquellos que celebran? ¿Cual es la importancia de lo *dromenico* en el acto de la interpretación musical? Es suficiente con *lo dicho (lo sonado)*, o necesitamos de *las cosas hechas* para complementar un ritual con significancia y “*horomenicidad*”? 4. ¿Si el desvelamiento y la aprehensión resultan del diálogo entre *lo que suena* y *lo que se hace*, es posible delimitar y comprender hasta donde este equilibrio entre *lo dicho* y *lo hecho* propicie la experiencia de *horoménica*? Que condiciones son necesarias para que el *Misterio* se

³⁵³ Rito en cuanto celebración que busca desvelar el *Misterio*.

manifieste en la música más allá de este diálogo de equilibrios? 5.¿Si toda interpretación musical es habitáculo del *Misterio*, que condiciona su desvelamiento y la aprehensión del mismo? 6. Cuando y porqué podemos considerar que una interpretación musical es rito que contiene y desvela el *Misterio*, manifiesta *lo numinoso*, encarna y dice el *Misterio*?

2.4 Recapitulación acerca del transitar ritual del cuenco tibetano y sus aportes a la comprensión del rito y la interpretación musical.

Esta dinámica entre el *verbum* como sonido, y el *actum* (o *elementum*) como acción, y la *visio* (como visión de lo trascendente) nos conduce al debate acerca del equilibrio que el intérprete musical ha de considerar en su acto interpretativo, el cual es la vez ritual y recreación a la manera de la llamada *Magia Simpatetica* de Frazer y su teoría presentada en *The Golden Bough*.^{354 355} Según la tradición oral tibetana, la existencia de cuencos de canto data de la época del histórico Buddha Shakyamuni (560 - 480 aC). La tradición fue traída de la India al Tíbet, junto con las enseñanzas del Buddha, por el gran maestro tántrico *Padmasambhava* en el siglo VII A.D. Los cuencos de canto producen sonidos que invocan

³⁵⁴ Cf. Frazer, James, G (1936) *The Golden Bough*, Vol 1-12, London, Macmillan.

³⁵⁵ Teoría también explicada por Emilie De Leon (2012). La primera vez que escuché un tibetano *Singing Bowl* (cuenco cantor), el sonido me envolvió. Los tonos gradualmente se transformaron en tonos ondulantes. Comencé a querer saber más sobre los cuencos de canto tibetano / Himalayan, así que encontré a Jodie Roberts, Shaman y curandero sano, y comencé a estudiar con ella. Adquirí cuencos y comencé a aprender a jugar. Finalmente comencé a estudiar con Suren Shetha, una curandera de sonido tibetano de Boulder, CO, usando técnicas que se usaban comúnmente hace cientos de años. Después de algún tiempo con Suren decidí seguir estudiando, practicando y asistiendo a entrenamientos y talleres en Inglaterra y Nebraska. Me gusta decir que siempre soy un estudiante aprendiendo más todo el tiempo. Realmente no puedo expresar lo suficiente la sanación de los sonidos de estos instrumentos. Debido al poder de estas herramientas de curación, uso el sonido en todas mis clases y hago sesiones privadas en mi casa, incorporando gongs, carillones, tambores, cuernos de concha, rattlers y flautas en conciertos de sonido. Hay tantos beneficios de tazón tibetano BOWLS: 1.Reducir el estrés y la ansiedad significativamente, baja la ira y la presión arterial; 2. Mejorar la circulación y aumentar el flujo sanguíneo, relajación profunda y alivio del dolor; 3. Equilibrio chakra, aumentar la claridad mental y emocional; 4. Promover la quietud, el estado de conciencia superior y buddhico y el bienestar. ; 5. Estimular el sistema inmunológico; 6. Ayuda al sistema inmunológico y fibromialgia y psoriasis en individuos que meditan en *The Mastery Book of Himalayan Singing Bowls: A Musical, Spiritual, and Healing Perspective* (Book & Audio CD's) Temple Sounds Publishing.

un profundo estado de relajación que naturalmente ayuda a entrar en la meditación, siendo la meta final la iluminación. Son una ayuda esencial para la meditación, y se pueden encontrar en los altares budistas privados, y en los templos, monasterios y salas de meditación en todo el mundo.³⁵⁶ El análisis metalúrgico ha variado. El análisis original que conocemos de la Universidad Concordia de Quebec, dirigido por el Dr. R.T. Patterson en el año 1996, es una aleación metálica de ocho aleaciones de cobre y estaño con rastros de hierro, plomo, zinc, oro, plata y mercurio³⁵⁷. Además de su uso tradicional para la meditación, los cuencos se utilizan para la relajación profunda, la reducción del estrés, curación holística, como el *Reiki*, y para restablecer el equilibrio de *Chakras*. Muchas personas encuentran que la rica mezcla de armónicos que producen las campanas tibetanas tienen un efecto directo sobre sus *Chakras*. Al tocar las campanas suele producirse un efecto de centrado inmediato. Los tonos configuran una "respuesta de frecuencia siguiente" que crea una sincronización equilibrada izquierda / derecha del cerebro³⁵⁸. Meditando sobre los sutiles sonidos del cuenco tibetano el creyente cree que reconstruye la relación con el sonido universal, que existe, aunque en esta de "corrupción" y rotura, dentro y fuera de él.³⁵⁹



356

357 <http://www.aspiritedspace.com/singing-bowls.html>

358

359

3. EL CASO DEL ASHVAMEDHA.

3.1 Decapitación equina.

Un ejemplo que nos permitirá comprender esta dinámica entre el sonido, la palabra, lo dicho y lo hecho, es el del rito hindú del *Ashvamedha*. El *Ásvamedhá* es un ritual de sacrificio de caballos seguido por la tradición *Śrauta* de la religión védica india (Talobtt, 2005: 121). Según comenta Rick F. Talbott, “el rito fue utilizado por los reyes indios antiguos para probar su soberanía imperial. En este rito un caballo acompañado por los guerreros del rey eran lanzados a vagar por un período de un año por los territorios del rey” (ib.: 123). En el territorio atravesado por el caballo, cualquier rival podría disputar la autoridad del rey desafiando a los guerreros que lo acompañaban. Después de un año, “si ningún enemigo hubiera logrado matar o capturar el caballo, el animal sería guiado de regreso a la residencia del rey” (ib.: 123), entonces sería sacrificado, y el rey sería declarado como un soberano indiscutible. Posteriormente el movimiento que reestructuró la religión védica, el llamado *revivalismo hindú*, reformó el ritual del *Ashvamedha* para reconsiderar su mítica y su significado cósmico ahora como una alegoría o un ritual para conectarse con el "Sol interior" (el *Prana*). Según *Dayananda*³⁶⁰, quién dominó y guió la reforma que propició el movimiento *Arya Samaj*, ningún caballo era realmente ser sacrificado en el ritual. Posteriormente *Swami Satya Prakash Saraswati* afirma que la palabra en el sentido del “*Sacrificio del Caballo*” no se da en los *Samhitas* [...] “en los términos de la analogía cósmica, *ashva* es el Sol. La palabra *medha* significa homenaje; más tarde se convirtió en sinónimo de oblações en *rituología*, ya que se ofrecen oblações, dedicadas a la persona a la que rendimos homenaje. La palabra se deterioró aún más cuando llegó a significar "sacrificio" o "sacrificio"[...]

³⁶⁰ En su obra (2005) *Vivir con un Propósito*, *Orient Paperbacks*.. pag. 34, el filósofo y presidente de la India, S. Radhakrishnan lo llamó uno de los "hacedores de la India moderna".

(Swami Satya Prakash Saraswati, 1976: 437)³⁶¹. Mientras que el escritor Manohar L. Varadpande en su obra acerca de la historia del teatro en India, elogia el ritual como "una ocasión social de gran magnitud" (2002: 46), Rick F. Talbott escribe que Mircea Eliade, en oposición, comprendió el "Ashvamedha como un rito con una estructura cosmogónica que por su contenido regeneraba la concepción de todo el cosmos y restablecía, mediante su contenido cosmogónico, todo el orden social durante su ejecución" (2005: 133). La descripción de los pocos sonidos dichos y cantados prescritos para el ritual del *Ashmavedha* denotan que el *drómena* domina al *legómena*, no solo en su "impacto" ritual y fáctico, sino también en su génesis, es decir, el *legómena* sucede únicamente como ropaje u ofrenda del *drómena*. Del mismo modo en que un canto fúnebre o procesional nace para *aggiornar* el rito funerario y no "existe" fuera de él, la fuerza de ciertos ritos, según nos comenta Podemann se impone en su *drómena* o acción. A su vez, Doniger O'Flaherty parafraseando los antiguos textos del ritual *Ashmavedha*, en su obra *El Rigveda*³⁶² escribe: "the horse with his smooth back went forth into the fields of the gods, just as I made my prayer"(1983: 237). Del texto ritual podemos citar: [...] el hacha corta las treinta y cuatro costillas del caballo que es el compañero de los dioses. Mantenga las extremidades intactas y colóquelas en el patrón adecuado [...](1951: I,121'). El texto expone las instrucciones y no hace mayores referencias a la acción verbal y sonora involucrada, acciones contenidas principalmente en la tradición oral. En este caso particular, sabemos que la parte no verbal del ritual (Podemann, 20³⁶³, y según lo descrito por Geldner (1951-1957) incluye: *la procesión sacrificial con el caballo, la matanza del animal y el corte de la víctima de acuerdo con instrucciones detalladas y*

³⁶¹ Los reformistas del Arya Samaj sostienen que los animales enumerados como víctimas de sacrificio son tan simbólicos como la lista de víctimas humanas enumeradas en el Purushamedha, una lista de "sacrificios humanos" que generalmente se acepta como un sacrificio puramente simbólico ya en tiempos *Rigvédico*.

³⁶² Doniger O'Flaherty, W. (1983) *The Rigveda*, Harmondsworth: Penguin Books.

³⁶³ Podemann Sorensen, J. *Ritual texts, language and action in ritual*, en "Understanding Religious ritual"

reglamentos específicos. Un ritual complejo e integral que se trasmite principalmente de modo oral pero que cuenta con instrucciones escritas. La representación directa de los elementos del ritual en la parte verbal y sonora es muy modesta en comparación con las instrucciones del *drómenas*. En el caso del *Ashvamedha* esta dinámica dicta que las *cosas hechas* están por sobre *las que suenan*, y entre *las hechas* el *cómo* por sobre lo demás, pero en cantidad más no en calidad o fuerza determinante en el rito (Ibíd. 1951). Geldner explica, que a pesar de esta dinámica de poder y “subyugación” ritual de *lo actuado* por sobre *lo sonado*, lo cierto es que sin la entonación del correspondiente *rich védico* o mantra u oración, el *Ashvamedha* es solo una decapitación equina sin mayor trascendencia. El caso del *Ashvamedha* resulta muy interesante para nuestra investigación, porque si analizamos las proporciones expuestas de *lo actuado* y *lo sonado* en el ritual en cuestión, podemos concluir que la fuerza del sonido en el rito no está en su extensión o duración (1 año), ni en su fuerza “*actoral*”, es decir en su protagonismo, sino en el hecho de que, según lo descrito Agustín en su *Tractatus: Accedit verbum a elementum, et fit sacramentum, etiam ipsum tamquam visibile verbum*. Los estudios nos dicen que la tradición y los escritos dan a entender que durante el rito del *Ashvamedha* la fuerza de los actos preparatorios es muy fuerte, y *los actos sacrificiales toman una intensidad digna de reyes y dioses*³⁶⁴. Cuando el tiempo del sacrificio se acerca, si consideramos al *Ashvamedha* como un viaje simbólico que comenzó en la tierra y poco a poco se movió para levantar por medio del sacrificio encontramos que no sólo el Rey y su reino, sino también los dioses se beneficiaron de esta jurada con el mundo celestial. A lo largo del camino los ritos multifuncionales enfatizaban la diferencia entre los dos mundos y la dificultad de arraigar el mundo del cielo. Para apreciar plenamente el esquema simbólico del *Ashvamedha* debemos verlo en relación con sus ritos de preparación y conclusión. En las palabras, para verlo dentro de su estructura sacrificial entera y no como

364

algún conglomerado de *Shrauta* ritos arbitrariamente unidos a los Ashvameda. El Ashvameda no es un mero sacrificio o una serie de ofrendas, sino más bien una gran función estatal en la que el elemento religioso y sacrificial está estrechamente y hábilmente entretejido con un variado programa de ceremonias seculares. Los *Brahmanas* delinearon la conexión entre los objetos visibles en el altar con sus homólogos invisibles en el mundo celestial. Así, el Adhvaryu³⁶⁵ recitó:

¡Es Prajapati³⁶⁶ quien te corta!³⁶⁷

Él hará prosperar a quien me desprenderá de ti, y lo restaurará a la unidad. El Rig Veda mencionó un "reconciliador" en uno de los dos himnos de sacrificio de caballos, y en ese himno se lee, "*que Aditi nos libere del pecado*"; aunque algo calladamente, en su momento final, la entonación breve, fuerte y contundente del *¡Es Prajapati quien te corta!* que en comparación con lo sucedido durante los 12 lunas del ritual es el hacha que determinada y cierra el ciclo, , conjuro que determina y significa todo el rito, pues según describe Geldner, este actuar sonoro, eleva, sacraliza y determina el rito.

³⁶⁵ *El adhvaryu estaba a cargo de los detalles físicos del sacrificio (en particular el adhvara, un término para el Somayajna).* Según Monier-Williams, el *adhvaryu* "tuvo que medir el terreno, construir el altar, preparar los vasos sacrificiales, traer madera y agua, encender el fuego, traer al animal e inmolarlo", entre otros deberes. [Cita requerida] Cada acción fue acompañada por fórmulas suplicantes o *benedictivas* (yajus), extraídas del *yajurveda*. Con el tiempo, el papel del *adhvaryu* creció en importancia, y muchos versos del *rgveda* se incorporaron, intactos o adaptados, a los textos del *yajurveda*

³⁶⁶ *Prajapati* se identifica con las personificaciones del Tiempo, del Fuego, del Sol, etc. También se identifica con varios progenitores míticos, especialmente (Manu Smṛti 1.34) los diez señores de los seres creados creados por *Brahmā*, *el Prajapatis Marichi, Atri, Angiras, Pulastya, Pulaha, Kratu, Vasishtha, Prachetas o Daksha, Bhrigu, Nārada*. En Wilkins, W.J. (2003). *Mitología hindú*. Nueva Delhi: D.K. Printworld, p. 369.

³⁶⁷ Talbott, Rick F. *Sacrificio Sagrado: Paradigmas Rituales en la Religión Védica y el Cristianismo Temprano*. Wipf & Stock Pub, p. 132-148

En el Rig Veda podemos leer las palabras del poeta:

May Mitra, Varuna, Aryaman, Ayush, Indra, el Señor de Ribhus y el Maruta no nos reprende porque proclamaremos en el sacrificio Virtudes del caballo rápido surgido del dios. "

Según nos dice Kiron Krishnan, en *A Vedic spiritual theist*, no hay alusión a ninguna bestialidad o incluso a un rey o reina de realizar este ritual desagradable en Rigveda, aunque si lo encontramos en otros textos. Más bien, el Rigveda lo representa únicamente como un ritual de rituales brahmanes codiciosos (que no debe confundirse con los brahmanes: aquí representa a los partidarios de la religión brahmánica como en Brahmanas, compara la sátira de RV 7.103 burlándose de los mismos Brahmanas como ranas. (Krishnan 2016). En el texto sagrado del Rigveda, el ritual se presenta como algunas personas con avaricia, por deseo de complacer a Mitra, Indra, Maruts, Yama ... matando indebidamente a un caballo y esperando ávidamente la distribución de la carne³⁶⁸. Algunas personas codiciosas, sin siquiera el respeto al animal matan y esperan la distribución de la carne, por fin dan al Dios, lo que se pega al hacha, lo que queda en la hierba y así sucesivamente. (Sátira que demuestra la codicia). El poeta está siendo "obligado" cada vez a reaccionar cuando ve cosas tan malignas, y él, después de maldecir a los ritualistas, y burlarse de los ritualistas "Brahmanas", incluso hace una observación muy dura:

"Si alguien por deseo, por "sacrificio", te ha hecho daño

Con el talón o el látigo, cuando te sentabas,

Así como los que se regocijan en la ofrenda,

Yo mato a todos esos "ritualistas" en el imparable sacrificio "

³⁶⁸ Arthur Anthony Macdonell, Arthur Berriedale Keith. *Vedic Index of Names and Subjects*, Volumen 2; Volumen 5. Vol II, p. 202.-203.

Como puede el Ashmavedha iluminar nuestra comprensión del ritual y del ritual interpretativo de la música?

Evidentemente la comprensión del rito y sus dinámicas es fundamental para comprender la fuerza del sonido en cuanto *legómena*. Según afirma Podemann Sorensen, básicamente, apoyando la tesis de Geldner, [...] *el objetivo del ritual no es una enseñanza, sino hacer girar al mundo y efectuar los cambios deseados* [...] ³⁶⁹, en el mismo sentido, según escribe Meyer, la música no busca ser comprendida, sino más bien transitar el espacio estético y emocional con el fin de satisfacer al hombre, el significado y la comprensión no son el producto final del ritual, sino los medios hacia cualquier producto final que se pretenda en el rito pertinente (Meyer). Incluso los *Brahmanas* de la India Védica, que son de hecho enseñanzas y comentarios sobre las *sanhitas* védicas, están allí como manuales para los brahmanes ³⁷⁰, porque en la tradición hinduista el entendimiento y conocimiento de los ejemplares míticos y el significado cósmico de los actos y textos rituales son esenciales para la eficacia de rito Védico, aunque no para su fin. En la India clásica, esta comprensión y conocimiento era una dimensión mental dentro del ejercicio ritual: los sacerdotes especializados estaban presentes durante el gran sacrificio y, en nombre de los ganaderos eran los “sacrificadores”, y conocían y comprendían el significado cósmico y mítico de cada detalle en el ritual. ³⁷¹ Cabe, a partir de este caso, preguntarnos acerca de la validez y razón de ciertas músicas que han nacido inspiradas por el *drómena* de un acto requerido por la sociedad, como es el caso de un acto fúnebre, o una boda, e incluso un acto de culto religioso ordinario. Lo cierto es que tendemos a considerar que todo lo que rodea a la interpretación

³⁶⁹ *Ibíd*, p. 79.

³⁷⁰

³⁷¹

musical parte esencialmente del sonido y su dimensión artística³⁷², pero como podemos ver, partiendo del caso del *Ashvamedha*, la dinámica *legómena* – *drómena*, y la posterior implicancia de las esferas del *horómenas*, sostiene de echo que toda la estructura del arte y el “ritual” musical es mucho más compleja de lo que parece. Esta cuestión despierta un espacio que parece dormido, la duda acerca de la fuerza semántica del *legómena* como elemento unitario y separado del resto, es decir la cuestión acerca del sonido en sí, la música, y de cómo esta ha de interactuar y soportar la presión que ejerce sobre la dicha dinámica *las cosas hechas* en los casos en que estas son el elemento primordial y motor del rito.

En esta introducción a la cuestión del rito hay una cuestión más nos queda por debatir, y es el caso en el que el *horómenas* (visión) es quién determina el hacer y sonar del *legómenas* y el *drómenas*. Como caso tomaremos el de la liturgia y el rito cantado del Budhismo, que puede sin duda iluminar nuevo espacio de interpretación de la dinámicas entre estos tres elementos. Hablar de liturgia, rito y tradición en el Budhismo no es tarea fácil, ya que los diferentes autores y tradiciones comprenden la herencia ritual budista de modos muy distintos³⁷³ que van desde una devoción litúrgica casi barroca, recargada de ritos, símbolos y elementos a la más seca y despojada actitud de devocional de carácter casi escéptico.

3.2 Recapitulación final sobre el Ashmaveda

Lo cierto es que ciertos ejercicios comparativos precedentes a nuestras reflexiones no podrían *per se*, establecer un corpus resultante que nos permita delimitar cómo un sonido, o material sonoro determinado se puede fijar o establecer, *a priori* (e incluso *a posteriori*)

372

373

como tipología intercultural, directa y/o certera dentro del rito. A pesar de esto, y como *primum vivere deinde philosophari*, es justo destacar que el resultado de los textos en los que hemos trabajado, nos conduce a considerar que quizás sea posible demostrar cómo un texto musical o sonido (en su uso ritual-interpretativo) puede designar y determinar el acto interpretativo que lo contiene y del cual es parte, como lo es un texto ritual en un rito religioso. Para lograr construir esta analogía y para comprender también esta dinámica *legómena-drómena-horómenas* lo que importa es desentrañar el rol que juegan los diferentes elementos en el acto de la interpretación “ritual” de la música. En este sentido, los sonidos pueden pretender ser actos *ilocucionarios*, aunque a diferencia de lo anteriormente enunciado y considerado por Austin (1975), a menudo utilicen un aparato retórico considerable y complejo, como por ejemplo la acción no verbal, además de no lingüística, para apoyar esta afirmación. Esta es una tarea interesante y necesaria en los estudios acerca de la interpretación musical, y que nos conduce a través del estudio fenomenológico del rito a la comprensión del acto en sí, y por lo tanto, a explorar las variedades de tales dispositivos retóricos en los materiales sonoros (concebidos análogamente como sonido o textos sagrados del rito) y las formas en que estos califican y determinan el acto de la interpretación en cuanto acto artístico de índole ritual. En este apartado, hemos esbozado cómo un gran puerto del campo de la interpretación musical podría ser explorado sistemáticamente mediante la utilización de las herramientas de la fenomenología del rito sagrado en las tradiciones de India partiendo de la comprensión de la estructura ritual antiguo de occidente. El alcance y la importancia relativa de la *legómena* y de la *drómena*, o el *verbum* y el *elementum*, pueden variar sustancialmente y, en el caso del material sonoro o música, los sonidos quizás pueden designar la mera recitación o devenir del sentido en sí mismos, hecho que denota un ejercicio que manifiesta el principio creador del sonido y la realización de los objetivos artístico rituales de la obra en cuestión.

