

Marius Schneider

El origen musical
de los animales-símbolos
en la mitología y
la escultura antiguas

Ensayo histórico-etnográfico
sobre la subestructura
totemística y megalítica
de las altas culturas
y su supervivencia
en el folklore
español

Índice

Advertencia importante al lector [edición de 1946]	9
Nota a esta edición	10
El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas	
Introducción	13
I. Cantan los animales	17
Culturas pretotemísticas y totemísticas	17
Culturas medias y altas	49
II. Cantan los hombres	63
Filosofía musical brahmánica	63
Sistema tonal	68
III. Cantan las piedras	73
El orden musical de los capiteles	73
Los animales-símbolos en las altas culturas	114
IV. Cantan los planetas	127
Cosmología musical	128
Los tetramorfos	134

V. Cantan los elementos	137
El valor metafísico de la música	138
Los instrumentos musicales	147
La música y el lenguaje	152
VI. Canta el cosmos	165
La posición de los instrumentos musicales en el círculo de quintas	167
La inversión	202
Astrología musical	206
La forma	222
Grupos ideológicos	226
Triángulo ritual y línea <i>si-fa-do</i>	248
Ritos de prosperidad	255
El árbol de la vida	289
Arte y paisaje de inspiración megalítica	304
Sociología, filosofía y medicina megalíticas	320
Apéndices	
I. El sistema tonal greco-bizantino	349
II. Los tambores y el lenguaje métrico	353
III. Ensayo sobre el origen místico del vocalismo del lenguaje ewe	367
IV. Posición histórica y etnográfica del sistema	375
Notas	395
Ilustraciones	427
Ejemplos musicales	475
Índice bibliográfico de los ejemplos musicales	491
Índice de términos	493

Advertencia importante al lector [edición de 1946]

I. Al terminarse la impresión de este libro el autor ha hallado un documento que cambia algo la posición mística de la zambomba (tambor de fricción, *Reibetrommel*). Según fray F. de Igualada («Musicología indígena de la Amazonia Colombiana», *Boletín Latino-Americano de Música*, vol. 4, 1938, pág. 693), los sibundoyes construyen este tambor a base de una concha de tortuga. Esta correspondencia mística obliga a atribuir dicho instrumento al sonido *mi* en vez de situarlo en el *la* como lo hemos indicado en la página 242 línea 35. En la zona del *mi* el recipiente corresponde a la tortuga (*mi*) y el bastón al pez sierra (*mi-do*). En la página 276 líneas 10-12 hemos de cambiar el texto como sigue: «Una canción recogida en Ciudad Real permite sospechar que el pote de la zambomba simboliza la tierra y el bastón la montaña. Según dicho documento el tambor de fricción está considerado como una mujer embarazada».

II. Como la imprecisión de los términos que designan los instrumentos musicales puede inducir fácilmente a error, rogamos al lector sustituya en las páginas 192, 246 y 275-276 la palabra *zampoña* por *cornamusa*, ya que *zampoña* designa ora una clase de cornamusa, ora una flauta pastoril o caramillo (Pedrell). Verdad es que *cornamusa* tampoco es un término unívoco. El diccionario de la Academia indica: 1.º trompeta larga de metal que en medio de su longitud hace una rosca muy grande, 2.º instrumento rústico compuesto de un odre y varios cañutos. En este estudio nos valemos de la segunda acepción del término *cornamusa*: un odre en el cual el aire insuflado por un tubo alimenta varios tubos provistos de lengüetas (alem.: *Sackpfeide*, *Dudelsack*; ingl.: *bagpipe*; franc.: *cornemuse*). Excluimos conscientemente la expresión *gaita gallega*, porque se presta a confusión con la gaita propiamente dicha.

III. Un estudio sobre la tarantela y la danza de espadas se publicará en el *Anuario musical del Instituto Español de Musicología*, 1947. [Marius Schneider, *La danza de las espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, C.S.I.C., Barcelona 1948.]

Nota a esta edición

Se ha respetado el texto, a excepción de erratas evidentes, tal y como fue publicado en 1946, y se han mantenido los esquemas que Marius Schneider consideraba fundamentales para la comprensión de las correspondencias místicas y que se presentan en facsímil debido a su valor autográfico.

El origen musical
de los animales-símbolos
en la mitología y
la escultura antiguas

Introducción

Cada libro tiene su historia. Al principio de esta Historia figura el nombre de mi ilustre y venerado amigo don Higinio Anglés, merced al cual pude reanudar en 1944 mis investigaciones musicológicas. A él tengo que expresar a la cabeza de este libro mi gratitud cordial.

Después de que en el invierno de 1943-1944 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a propuesta de Mn. Higinio Anglés, me hubo hecho el honor de llamarme para emprender investigaciones folklóricas en España, un día de verano de 1944, el Dr. C. E. Dubler me llevó de excursión a Ripoll. Al ver los animales esculpidos en los capiteles del claustro de esta ciudad y las huellas de influencia iránica y bizantina de la fachada de la catedral, mi atención y mis recuerdos se dirigieron una vez más hacia el Oriente. El ritmo de sucesión tan extraño que formaban estos animales me hizo recordar una teoría de la India del siglo XIII, que identificaba ciertos animales con determinados sonidos musicales. Cuando apunté estos pensamientos, C. E. Dubler, apasionado por todos los problemas orientales, me llevó a Gerona y a San Cugat del Vallés para poder estudiar los respectivos monumentos más completos (por estar menos mutilados o renovados) bajo la hipótesis enunciada.

Así nacieron, primeramente, el segundo y tercer capítulos de este libro. No habría podido estudiar de cerca tantas veces estos claustros sin el socorro amable de C. E. Dubler, al cual celebro poder ofrecer ahora el agradecimiento cordial, no sólo de un colega de estudios, sino de un reconocido amigo.

No quiero dejar de citar los nombres de los Sres. F. Mateu, S. Alcobé, M. Almagro y E. Martínez por las delicadas atenciones que han tenido conmigo y por las grandes facilidades que me han dado para consultar los fondos de la Biblioteca Central, de las Bibliotecas de los Institutos de Antropología, de Arqueología y del Archivo de la Corona de Aragón. También me complazco en expresar mi agradecimiento profundo

al Reverendo P. José Antonio Donostia y a D. José Subirá por haberse dignado revisar el texto castellano de mi manuscrito.

El mecanismo psicológico de la identificación simbólica de sonidos con animales me preocupaba desde mucho tiempo. Hace años pude aclarar un poco el problema trabajando con unos negros, que todavía vivían estas ideas. Me parecía indispensable comunicar en este libro algo del conjunto de estas ideas místicas para evitar al lector una imposición apriorística de tal identificación de animales con sonidos musicales. Así nacieron los capítulos sobre los animales, los planetas y los elementos. El primer capítulo, que trata del origen totemístico de los animales-símbolos, sólo puede dar una idea preliminar de un trabajo mucho más extenso, en el cual se presentará la documentación necesaria, si algún día logro salvar mis materiales manuscritos, suponiendo que aún se conserven en Alemania. El ciclo de las altas culturas estudiadas comprende especialmente unos datos de China, Indonesia, India, Persia, Bizancio, Grecia antigua y de la Europa medieval, que hacen suponer un parentesco cultural antiquísimo entre estas áreas tan distantes. Dado el arraigo de estos datos en las tradiciones de los pueblos de civilización media o primitiva, hubiéramos preferido basar el primer capítulo en la tradición de un pueblo primitivo, en un área geográfica más contigua a las altas culturas tratadas aquí. La falta de nuestros materiales no lo permitió. Sólo pude ejemplificar el primer capítulo con tradiciones totemísticas africanas, que permanecían claras en mi memoria por haber hecho las investigaciones, no por vía de interpretación de textos, sino personalmente hablando con los hombres y observándolos. Si este capítulo no entra geográficamente en el dominio de las altas culturas tratadas en los capítulos siguientes, tiene, en cambio, la ventaja de encerrar, no interpretaciones, sino sólo hechos explicados atestiguados por los indígenas mismos. Además, todas las regiones africanas negras mencionadas en el curso de este libro acusan un antiguo contacto cultural con las altas civilizaciones euroasiáticas, que se verificó a través de las culturas del NE de África.

Intentaré en el sexto capítulo ofrecer una síntesis de esta doctrina esotérica cuya primera sistematización parece haber sido obra de las culturas megalíticas. Temo que el lector, al leer este capítulo, me crea víctima de una obsesión. Contra tal sospecha sólo puedo alegar que me formé por el trato con los indígenas (lo cual me permitió aprender a pensar y a vivir

estas ideas sin ninguna clase de «contorsión intelectual»), y que todos los eslabones lógicos que necesitaba intercalar al principio de manera hipotética al intentar la síntesis se confirmaron posteriormente por los textos consultados aún durante la elaboración del último capítulo. Nadie puede servir a la ciencia de manera útil sino siguiendo la dirección hacia la cual está llevado naturalmente por la índole de su inteligencia. Confiando en cierta facultad de atinar cuando los documentos se presentan oscuros, sigo mi pensamiento hasta el fin de un modo consecuente.

Las antiquísimas ideas expuestas en este libro quedarán comprendidas de verdad o solamente «explicadas» según el concepto que tenga el lector de la noción *símbolo*. Si lo acepta como una realidad, la vía está libre; de lo contrario, siempre quedará superficial la verdadera comprensión de estas ideas. El símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico.

M. S.

I. Cantan los animales (Tradición primitiva)

En las culturas primitivas son innumerables los cuentos que nos relatan la superioridad moral de los animales sobre los hombres. Dicen que los rasgos morales sobresalientes del animal son un juicio exacto de las cosas y una gran fidelidad. Además —y esto también se considera como un argumento de superioridad moral— es muy aficionado a la música. Verdad es que pueden ser terribles los animales cuando están hambrientos, pero nunca son malos por naturaleza. Sólo el hombre piensa conscientemente en hacer el mal, mientras sonrío al vecino al que quiere matar. El animal no piensa, ni habla, ni siquiera sonrío. Ni vive para matar, ni mata para imperar. Ataca solamente cuando no le queda otra solución para conservar la vida. Por lo demás, el animal es muy pacífico e incluso temeroso. No cabe duda de que la guerra contra las bestias es un fenómeno terrible. Sin embargo, el animal, incluso en este momento, conserva toda su dignidad, pues desconoce los compromisos simulados y las anfibologías hipócritas, que caracterizan a la guerra del hombre. El animal se conduce siempre de manera fija y *unívoca*, mientras que el ser humano es un ser esencialmente *equivoco*. El animal se recrea jugando; el hombre aprovecha la mayor parte del tiempo libre para inventar mentiras, molestar a los demás y componer cantos de escarnio. Así pensaban muchos de los negros que hemos podido estudiar.

Los hombres de las culturas totemísticas y pretotemísticas consideran, además, a muchos animales como seres místicos y portadores de un gran saber intuitivo. Estos animales son encarnaciones de los antepasados humanos o de dioses protectores, que poseen un lenguaje propio, si difícil de entender para nosotros, en cambio muy expresivo y muy claro para ellos y los hombres primitivos.

Culturas pretotemísticas y totemísticas

Muchas y variadas son las ideas que los hombres han imaginado en

torno a una filosofía primitiva de la Naturaleza. Ya en la penumbra intelectual de las más primitivas culturas humanas se esbozan unas ideas generales, que reflejan una concepción muy ordenada del cosmos. Estas ideas se fundan en una combinación muy peculiar de representaciones sensoriales o imágenes que se desprenden de la observación diaria del dualismo de la vida, tan acusado en la existencia de los dos sexos, y en el cambio perpetuo de la luz y de la obscuridad. Dado este dualismo permanente de la Naturaleza, ningún fenómeno determinado puede constituir una «realidad entera», sino tan sólo la mitad de una totalidad. A cada fenómeno (por ejemplo a una mujer o a la noche) tiene que corresponder un fenómeno análogo (un hombre, el día), con el cual forme una totalidad, esto es, una «realidad entera». Sólo la unión de tesis y antítesis puede llegar a formar un conjunto total. El conjunto más general está formado por el macrocosmos (el cielo masculino y la tierra femenina), cuya configuración se repite (por analogía) continuamente en el microcosmos. Cada tesis se perfila y se deslinda e incluso se crea por su antítesis, porque cada parte de la totalidad es el complemento o el reflejo de la parte vecina. Esta manera de pensar y de coordinar los fenómenos está penetrada además por un factor emocional considerable. Si los pueblos del ciclo cultural de los cazadores eurafrikanos piensan que el elefante o el oso¹ sostienen el cielo con sus espaldas, es porque estos animales poseen una altura imponente y una fuerza extraordinaria. Por otra parte los pequeños insectos no tienen menor importancia. Como encarnaciones de los espíritus del agua y de la tierra, el cocodrilo o (en otras culturas) el buey y la vaca forman la antítesis del elefante celeste. Todos poseen una estatura considerable; pero al paso que los animales de la tierra, con estatura alta, tienen una voz profunda, el grito del elefante celeste es muy agudo. Asimismo el grillo constituye la antítesis de la abeja. Ambos insectos son muy pequeños, pero el ruido del grillo es agudo, mientras que el zumbido de la abeja es obscuro y grave. Parece que en su origen, tesis y antítesis, o sea el cielo y la tierra, eran simbolizados por el varón y la hembra (voz o color diferentes, pero estaturas semejantes) de cada especie animal, o por la oposición de animales que pertenecen a la misma familia zoológica sin ser por esto semejantes. Tesis y antítesis se dan también en animales de diversas clases, cuando presentan ciertas semejanzas en su patrón geométrico. Así, por ejemplo, el huso es un patrón común tanto al pez como al ave. En el caso del buey y del elefante, la estatura grande es el patrón común sobre

el cual se establece la relación *general de analogía* entre estos animales. La diferencia de altura de voz determina la relación *específica de tesis y antítesis* entre los mismos, porque sus voces parecen estar invertidas una con respecto a otra. Tanto el buey como el elefante tienen una gran estatura; pero mientras la voz del buey es profunda, la del elefante es aguda. Entre los animales propiamente terrestres, los seres de alta estatura se caracterizan por una voz profunda y los pequeños por una voz aguda. Por el contrario, los animales que simbolizan el cielo tienen una voz aguda, si son grandes, y una voz grave, si su estatura es pequeña.

Este dualismo inicial tiene dos aspectos. Puede ser interpretado como una actividad de dos fuerzas en oposición (dualismo propiamente dicho) o como una actividad de fuerzas en compensación (monismo dinámico). En la lógica de los indígenas los fenómenos observados suelen relacionarse según el orden causal o según el orden de analogía. Los fenómenos más sencillos y evidentes parecen ordenarse rápidamente siguiendo una línea causal. Por el contrario, los fenómenos más complejos o abstraídos a la observación directa (todos los fenómenos periódicos, psicológicos, objetos parecidos por tener algunos rasgos comunes) se piensan más bien en el orden de analogía. La relación entre choque y caída se concibe claramente como un orden causal; pero las relaciones más complejas que no se pueden comprender de manera tan elemental como, por ejemplo, la influencia de ciertos sonidos en determinados animales, se explican mediante el razonamiento por analogía. Este género de razonamiento, que sigue desarrollándose en las altas civilizaciones, forma la base del pensar místico. Cada vez que dos fenómenos ofrecen un rasgo común y que este rasgo parece ser esencial en la estructuración de ambos fenómenos, se establece tal relación de analogía. Un fenómeno $a b c S$ se emparenta esencialmente con el fenómeno $d e f S$ por el elemento S , a condición de que este factor S constituya o parezca constituir un elemento fundamental en la estructuración de ambos fenómenos. Pero este elemento S no es factor aislable, antes al contrario, todos los elementos de cada fenómeno constituyen un conjunto rítmico indisoluble. A los factores S que relacionan los diferentes fenómenos, denominaremos el «ritmo común».

La determinación del «ritmo común» varía mucho según las culturas. Los seres primitivos consideran como un ritmo de parentesco S , ante todo, el timbre de la voz, el ritmo ambulatorio, la forma del movimiento,

el color y el material. Las altas culturas mantienen estos criterios, pero dan más importancia a la forma y al material que no a los criterios de la voz y del ritmo ambulatorio. En vez de concebir estos ritmos de parentesco dinámica y artísticamente como lo hacen los pueblos primitivos, las altas culturas los consideran como valores abstractos y los ordenan siguiendo una clasificación razonada de carácter estático y geométrico. Mientras el primitivo percibe como esencial el *movimiento* en las formas y el carácter fluctuante de los fenómenos, las altas civilizaciones ponen en el primer plano el aspecto *estático* de las formas y el perfil puro y estrictamente geométrico de la forma. Consideran el movimiento dentro de una forma como un aspecto accidental de la idea pura o del signo geométrico correspondiente. Para un primitivo un león sentado es un triángulo ardiente, una llama cuya forma no tiene la menor rigidez y sólo esboza un triángulo. Este triángulo ardiente, cuyos lados varían con cada soplo del viento que los anima, es la imagen emocional del león y de la cualidad mística que éste simboliza. En las altas civilizaciones esta misma cualidad se encarna primeramente en un triángulo fijo, esto es, una forma geométrica estática. El aspecto triangular, vivo e irregular, que forman el fuego o el león sentado, sólo es una variación accidental, una función del tiempo, una imagen imperfecta de la idea que el fuego o el león intentan realizar, a saber, un triángulo geométrico fijo, el signo alquímico del fuego. La concepción primitiva de lo esencial es realista, artística e intuitiva; su carácter, dinámico: en las altas culturas la concepción de la última realidad es geométrica, científica y abstracta. Para ella la última verdad se verifica sólo en el reposo (y no en el movimiento), en las formas o ideas puras y en los números-ideas, mientras que las formas accidentales o fluctuantes sólo son exteriorizaciones imperfectas de las ideas. Al paso que las altas civilizaciones «piensan» y sistematizan conscientemente sus ideas por medio de una serie de signos abstractos (símbolos), los primitivos «bailan» y cantan sus ideas, que en su mayoría viven en las capas inferiores de la conciencia. La transición entre estas dos concepciones se observa en las representaciones artísticas (esculturas, pinturas) de animales fabulosos, de objetos o personas reducidas idealmente a figuras geométricas fundamentales. La posición histórica y cultural de este compromiso entre dos estilos permite suponer que estas creaciones artísticas nacían de un intento de carácter religioso para conciliar las dos concepciones místicas opuestas.

Estas diferencias de concepción se acusan, incluso en las formas co-

munes, por la discrepancia de su estructura interior. Cuando intenta establecer una relación mística con la abeja, el hombre primitivo se transforma con toda su alma en abeja, al imitar el zumbido, el aspecto exterior (caretas) y los movimientos angulosos del vuelo de este insecto. Por el contrario, en las altas culturas el ritmo común que establece la relación con la abeja se obtiene sin participación física directa (baile), únicamente por medio de un gong metálico: por ser amarillo el color de este instrumento y su sonido muy parecido al zumbido de la abeja, basta tocar el gong, esto es, imitar el ritmo de las abejas, para dominarlas². La participación activa del cuerpo está reemplazada por un instrumento. El hombre primitivo se vuelve abeja poniéndose al nivel de la misma, mientras que el hombre mago de las altas culturas ordena a las abejas. En las altas civilizaciones el baile de las abejas es considerado tan sólo como un molde artístico, un ballet, una forma estilizada que aún no ha perdido del todo su valor de analogía mística y de eficiencia ritual, pero que carece del realismo primitivo y, por tanto, de acción directa sobre las abejas.

En la mayoría de los casos las «leyes» de esta ciencia natural tienen un aspecto antropomórfico. Simpatía y antipatía, calma e ira, nacimiento y muerte, avaricia y largueza, en fin, los valores psicológicos, regulan la sucesión de todos los fenómenos del cosmos. Siendo el cosmos una unidad indisoluble, estas leyes de la Naturaleza no pueden dejar indiferente al ser humano, pues el hombre no sólo forma una parte integral de esa unidad, sino que él solo en la tierra posee la facultad de poder imitar directa o indirectamente un gran número de ritmos ajenos y de ritmos fundamentales de la Naturaleza. Ahora bien, imitar es identificarse, en el mayor grado posible, con el objeto imitado y hasta cierto punto conocer sus leyes íntimas, es decir, dominar el objeto copiado. Por eso tal concepción dinámica del cosmos es forzosamente a la vez filosofía, religión y ciencia aplicada. Con esto se llega a la magia. Si la lluvia cae después de que ésta ha oído la voz airada del trueno, basta hacer sonar la voz airada del «roncador» (zumbadera)³, cuyo sonido es tan parecido al trueno, para poner la lluvia bajo sus órdenes (razonamiento por analogía). El mismo razonamiento se nota en relación con los animales. Para apoderarse de su objeto de caza el cazador puede hacer oír al animal un bramido o la voz quejumbrosa de algún otro animal que ha caído en una trampa (y que podría ser una presa fácil), o el grito de su peor enemigo. Con esto el

cazador atrae a su presa, disminuye su prudencia o la asusta.

Según decía un negro agni, llamado Qasi, «el medio más seguro, pero también más “peligroso”, es arriesgarse a imitar la voz del espíritu del animal. Entonces éste se ve a sí mismo, especialmente su *nariz*, como si estuviera cerca del agua y no puede resistirse...». Después Qasi se explicó con más detalles: esto ocurre porque cada alma viva se compone de dos partes, una mortal, otra inmortal. El espíritu de un hombre vivo es una *sombra* que cambia de lugar y de tamaño según la posición del cuerpo en relación con la luz del sol. Este espíritu también puede ser una *imagen* que sale del agua cantando tristemente, cuando uno se sienta muy cerca de un río... «Hay que tener mucho cuidado porque con su cantar este espíritu, en el agua, atrae siempre a tu cuerpo hacia sí. Pero tampoco se puede prescindir del agua, porque sin ella no podríamos vivir. Es menester oír la voz del espíritu del agua, de vez en cuando, para que no se enfade, pues, de lo contrario, su retumbo nos torturaría de día y de noche. Pero quien lo oye demasiado se vuelve triste y se muere.» En el curso de estas y otras conversaciones, cuyos detalles no podemos reproducir aquí por falta de nuestros manuscritos, se esbozó la representación siguiente: hay que distinguir en el hombre dos o tres partes, un cuerpo mortal y un alma que encierra una parte mortal y una parte inmortal⁴. En cuanto es visible en este mundo, el alma humana se presenta a la luz del sol como una sombra y se percibe en el agua como la imagen sonora del cuerpo. Esta alma vive a veces en una relación muy tensa con el cuerpo del cual parece emanar durante la vida terrestre. El agua y el sol (la imagen sonora y la sombra) son indispensables para vivir, pero ambos en su forma extrema conducen también a la muerte, merced a la fuerza de atracción que ejercen estos elementos sobre los hombres. Por ser indispensables, agua y sol atraen al ser humano y, según la misma ley, lo alimentan y lo matan. Por eso la imagen sonora en el agua, que es una autovisión difusa del alma, «canta siempre una melodía del otro mundo». Cuanto más se oyen los acentos tristes de esta melodía y la imagen del alma se precisa más en el espejo del agua, tanto más aumenta la fuerza atractiva de esta imagen en el agua.

Los dos factores en los cuales se manifiesta el alma (la melodía en el agua y la imagen-sombra proyectada sobre el suelo) son valores coordinados, pero con términos casi opuestos. La melodía del agua es el análogo acústico de la forma visual (sombra) del alma proyectada sobre la tierra.

Pero estos dos planos —melodía y sombra— tienen una cualidad interior diferente. La melodía no sólo es un plano paralelo a la sombra, sino un plano superior y, además, la vida misma de la sombra. La melodía del agua refleja la parte inmortal; la sombra, la parte mortal del alma (véase fig. 1). Podría suceder también que la melodía y la sombra se relacionasen como tesis y antítesis y que los elementos —agua y sombra— en los cuales se manifiesta el alma correspondieran a la luna y al sol.

Aumenta la fuerza y la intensidad de la melodía a medida que la sombra se hace más delgada. Cuanto más vibra esta melodía, tanto más el cuerpo y la parte mortal del alma (la sombra) llegan a ser solamente reflejos de la melodía de la parte inmortal del alma. Esto se nota ya «en la sombra más delgada que proyecta el cuerpo de un anciano». En consecuencia, la melodía interior del ser humano, a saber, la parte inmortal, que en la floración de la vida sólo se percibe como un débil retumbo (mientras que la sombra es muy fuerte), en las horas místicas del hombre llega a ser el principio dominante. En resumen, la parte inmortal del alma es la forma sonora y el ritmo esencial e imperecedero del hombre. En esta vida la parte mortal del alma es la sombra y, por decirlo así, el «doble» del cuerpo. Por eso, durante la vida terrestre se puede percibir tanto el alma como el cuerpo, mientras que a los muertos, al principio, se puede advertir por la sombra y, más tarde, solamente en el plano acústico que es el plano «más fino».

Al principio, el muerto se separa difícilmente de su cuerpo, porque su sombra «que se extingue solamente poco a poco» sigue atándolo a la vida. Por esto es menester cantar y tamborilear en honor del muerto «para facilitarle» el paso al mundo acústico puro. También se recomienda presentarle a menudo «un cuerpo humano, especialmente el del mago médico, y cantarle sus canciones propias o preferidas, mientras siga siendo una sombra, para que pueda ejecutar sus bailes macabros», hasta que haya pasado a ser un espíritu puro⁵.

Al decir de Qasi, la melodía que murmura la imagen en el agua es un canto muy sencillo, breve, suave, siempre triste y monótono. Se repite constantemente en igual forma, pero siempre aumenta su intensidad. Puede ser esta melodía un «canto individual de medicina; generalmente se limita a un sonido muy prolongado». Este canto varía de timbre, ritmo y altura según el individuo. Puesto que al acercar su rostro al agua se ve primeramente la nariz, el timbre «que establece mejor el puente entre

la parte mortal y la inmortal del hombre es el timbre con voz nasal». Se alcanza el punto culminante cuando una persona oye su melodía propia, es decir, la melodía de su propia alma, pero no cantada por ella misma, sino emitida por algo o alguien «que está fuera del cuerpo físico de esta persona» a quien pertenece esa melodía. Nadie puede escapar al dictado imperioso de esta voz. Cuando un ser vivo se encuentra frente a aquel llamamiento de su propia alma exteriorizada, la atracción es fatal. Es la hora de la muerte. «Por esto es muy peligroso ir de noche cerca del agua», porque durante la noche el agua «canta siempre intensamente nuestra sombra»⁶. Los mismos dioses no pueden resistir a la llamada de su propia voz en el espacio, cuando ésta se encuentra fuera de sus cuerpos. En la Nueva Guinea basta tocar la flauta del dios Brag para que este dios, al oír resonar su propia voz en la tierra, penetre en seguida en esta flauta⁷.

Concebimos esta división del ser humano en tres planos paralelos con intensidad decreciente, como una serie de círculos concéntricos que evolucionan alrededor de un punto central, en el cual se origina el ritmo fundamental del hombre (fig. 7).

Esta misma jerarquía de planos concéntricos o paralelos, cuya intensidad va disminuyendo desde un centro espiritual hacia la periferia material, es también el principio ordenador de una serie de triparticiones místicas que relacionan el alma inmortal, el alma mortal y el cuerpo con la cabeza, el pecho y el vientre, o con el mundo superior intermedio e inferior, o sea con el ave, el león y la vaca. Este último grupo tiene un interés peculiar para el tema tratado aquí, porque presenta a los animales bajo un aspecto nuevo. En vez de ser encarnaciones de los antepasados o de los dioses protectores, estos animales se agrupan ahora siguiendo un orden simbólico determinado. En el África ecuatorial se distinguen tres principales tipos animales:

- a) el tipo animal que vive entre el cielo y la tierra (águila);
- b) el tipo animal que anda sobre la tierra (pantera);
- c) el tipo animal que vive echado sobre el suelo, bajo la tierra o en el agua (cocodrilo, en otras culturas la vaca).

Claro es que estas posiciones solamente son posiciones normativas o características, de las cuales se deducen para cada animal una hora mística determinada y unas cualidades características. El águila, ave del mediodía,

se caracteriza por su vuelo intrépido hacia el sol y llama la atención por su rapidez a través del aire, por su altivez y su familiaridad con el trueno y el fuego. El ritmo elástico y el grito majestuoso y terrible de la pantera o del león reflejan a la luz de la mañana la fuerza y la valentía del jefe de los animales cuadrúpedos. El cocodrilo es el animal nocturno, una encarnación del espíritu del agua y símbolo de la fecundidad. Como todos los fenómenos de este mundo pueden volverse negativos, el buitre puede substituir al águila, la hiena al león, y la serpiente (en cuanto no sea sagrada) al cocodrilo. Tal substitución se designa en la literatura generalmente con el nombre de «inversión» o «antítesis». Advirtamos que esta designación no nos parece adecuada. A esta substitución la consideramos conscientemente como un aspecto negativo tanto de la tesis como de la antítesis. La antítesis es el complemento natural de la tesis, pero no la negación de la referida tesis. Claro es que la elección de los animales varía a través del mundo no sólo según las condiciones de la geografía zoológica, sino también según los criterios que prevalecen en la determinación de los ritmos característicos, a saber, la voz, el ritmo ambulatorio, el color, la forma o el modo de vivir de cada animal. Al pasar a civilizaciones más altas, por ejemplo, en la tradición india⁸, encontraremos una elección de animales muy diferente. Para la mañana se menciona al tigre, para el mediodía y la tarde a la oca, para la noche al pavo real y al kokila (*koil*, llamado cuclillo de India). A la exposición de este orden ternario siguen unas indicaciones de gran valor para la práctica musical. El *Rik-prâtîcâkhyâ* XIII, 10 y 17 menciona 3 *sthâna* diferentes —*mandra*, *mandhyama* y *târa (uttama)*—, es decir, tres timbres vocales o tesituras de voz (baja, media y alta) que los cantores tienen que observar en los cantos religiosos ateniéndose a este horario místico. Por la mañana se debe cantar con voz de pecho, parecida a la voz del tigre; a mediodía con voz de garganta como la oca, y por la noche con voz de cabeza en el estilo del pavo real⁹. De la imitación exacta, es decir, del grado de realismo obtenido en la imitación de estas voces animales, dependía la eficacia de los sacrificios rituales. El himno védico VII, 103, destinado a producir la lluvia, era ineficaz si su recitación no se había efectuado con el timbre de voz adecuado, a saber, croando como las ranas. Originariamente nunca se habla de una melodía o de una sucesión bien determinada de sonidos que tuviese que seguir este canto mágico. Mucho más importante que la línea melódica era la exactitud con la cual se imitaban el timbre de la voz y el ritmo del animal indicado

por el horario místico.

Para aclarar más estas prácticas antiguas escritas en la literatura védica es indispensable examinar del modo más minucioso aquellos fenómenos semejantes, aún vivos hoy en día y, por tanto, asequibles a la observación directa.

En efecto, la costumbre de imitar las voces animales permanece aún viva en muchas partes del mundo. Ya hemos mencionado hace poco la significación mística de los animales en la vida espiritual de las culturas primitivas y medias. Es ocioso apuntar que estas ideas arraigan en la cultura pretotemística y que la facultad de imitar voces animales resulta de la observación diaria y meticulosa de la vida animal; pero importa notar que la razón, que dificultaba tanto a las investigaciones científicas comprender estos fenómenos, reside precisamente en la deficiencia de la observación de los animales por parte de los investigadores. Ofrece un caso clásico de incomprensión, por no haber podido observar las costumbres animales, la interpretación del himno védico VII, 103, donde se habla de dos ranas, de las cuales una grita como una vaca y otra como una cabra. Estas ranas no son creaciones de una fantasía desenfrenada. Todos cuantos han observado de cerca a las ranas pueden atestiguar que la variación del timbre de la voz en la familia de estos animales es un fenómeno observado con la mayor exactitud. Hay ranas cuyos gritos en ciertas horas producen el efecto de voces de cabras e incluso de castañuelas, y ya J. Cardús¹⁰ observó en América del Sur una variedad de ranas cuya voz era semejante a la de los becerros. Siendo las ranas símbolo de la tierra fecundada por el agua (debido al hecho de vivir entre ambos elementos), la imitación del ritmo de su voz y de su timbre por el hombre debe ejercer una acción parecida, es decir, atraer la lluvia hacia la tierra.

Pero para el pensar místico primitivo tal imitación de la voz de la rana por la voz humana no sería posible, si el ser humano no tuviera algún parentesco, algún ritmo común, con esos animales. Un individuo cuya voz posee una facultad sobresaliente de croar como las ranas, tiene que descender de la familia de las ranas, de igual modo que otro con voz de león debe tener un abolengo leonino. Tal parece ser la concepción básica en las culturas pretotemísticas, es decir, en aquellas culturas de cazadores primitivos que consideran a los animales como encarnaciones místicas de los antepasados, o sea como dioses protectores de la tribu. Esta idea perdura también hasta cierto grado en las culturas totemísticas propiamente

dichas (en las cuales toda la organización social está determinada por esta ideología) e incluso en las civilizaciones de los agricultores. Pero poco a poco los animales, en vez de pasar por ser encarnaciones de los antepasados o de dioses protectores, sólo se considerarán como encarnaciones de espíritus con determinadas cualidades (valor guerrero, potencia de fecundación, etc.) para los cuales estos seres gozan de la misma veneración que los antepasados o los dioses protectores. Ambas creencias coexisten en las culturas medias de los agricultores.

Al oír hablar a éstos se recibe muchas veces la impresión de que estos hombres, como individuos, no parecen estar convencidos de que el ser humano debe ser el amo de la tierra y que, en opinión suya, el gobierno de la tierra tal vez tiene que ser repartido con derechos iguales entre los hombres y los animales. Por mucho que la sociedad, en su evolución progresiva huya o combata a los animales, el individuo sigue sosteniendo con ellos otras relaciones más primitivas, relaciones que en rigor pueden estrecharse hasta estar en colisión con la sociedad. Estos hombres parecen experimentar un sentimiento muy íntimo, una relación sumamente biológica de calor maternal con los animales, no obstante saberse separados de ellos por un infranqueable foso. En tanto que individuo, un fuerte cariño parece unir al hombre con su animal-tótem, cuya sangre es la sangre de sus antepasados o de su espíritu protector; pero, como miembro de la sociedad, un sentimiento muy difuso y de orden diferente parece oponerse también a este ritmo común que le une a su animal-tótem. Sea como fuere, es seguro que el animal-tótem forma un ideal para él. Veremos más adelante en qué consiste este ideal¹¹. Transformándose así la cultura no tarda la sociedad en apoderarse del totemismo individual y en imponerle la forma del totemismo de grupos o de tribu (*Gruppen-totemismus*, *Stammestotemismus*). De aquí en adelante importa más la opinión de la comunidad que la volición individual. Ya, al nacer el niño, la comunidad decide acerca de su parentesco animal. Como en la China antigua, así también actualmente en África ecuatorial se observa con extremado cuidado el primer grito del niño, a fin de reconocer por el timbre y el ritmo de su voz la «melodía de su persona» y el antepasado o el tipo animal que se manifiesta en él. Determinado este parentesco, recibe el niño su nombre adecuado, secreto y desconocido incluso para el niño mismo hasta su edad de iniciación. Cuando llega a la pubertad y se verifica la muda de voz, el joven recibe un nombre nuevo, el cual corres-

ponde al animal que mejor parece expresarse en esta «voz nueva». Así es como lo denominarán en la sociedad de los adultos. Para la identificación del parentesco animal también se toman en cuenta como índices el ritmo ambulatorio, las facciones, la disposición de los dientes, la forma de las manos y de los pies, el color y el aspecto general del individuo; y son muchos los casos en que este individuo no sólo manifiesta su abolengo místico por medio de su voz, sino que asimismo imita a su animal-tótem en el andar, comer y en otros rasgos característicos de su modo de vivir.

Ahora bien, para hacerse digno de su ascendiente místico y para adquirir su favor y su protección, es preciso, ante todo, saber imitar el timbre y el ritmo de su voz y el mayor número posible de aquellos rasgos característicos del animal correspondiente, a fin de poderle cantar y bailar alabanzas y entablar conversación con él. Naturalmente que su hora de cantar ha de ser la hora mística del animal-tótem, es decir, la hora más propia de su contacto acústico o visual con los hombres: el mediodía para el águila, la mañana para el tigre, la tarde o la noche para el cocodrilo. Los baule suelen empezar estas conversaciones con una canción de alabanza. El contenido de tales alabanzas presenta un fenómeno muy curioso de trasplatación de la psicología humana primitiva al mundo animal. Se habla de la familia del animal de manera muy íntima y confiada, de sus hazañas, de su liberalidad y su magnitud. Por otra parte, el poeta se burla de los enemigos del animal-tótem —la lista de sus injuriados resultaría muy larga— y no falta la poetización humorística de las menudencias cotidianas. Poco después empieza la imitación de los gritos del animal-tótem, las peticiones de auxilio y las plegarias. Hay cantores que, al llamar a los animales, consiguen realmente hacerlos venir hasta las fronteras del pueblo. Otros prefieren encontrarlos en la selva. Pero, normalmente, se limitan a entablar una conversación a través de distancias bastante grandes que hace recordar al europeo los diálogos nocturnos de gallos o de perros en la lejanía. Sigue una «canción de tambor», es decir, un ritmo de tambor que traduce —siempre en lenguaje secreto— una poesía, generalmente de alabanza. Tan importante es el carácter esotérico de esta canción que este texto secreto no solamente se ejecuta en el lenguaje de tambor secreto (bastante diferente del lenguaje de tambor común por causa de la estilización de los ritmos), sino que tan sólo irradian las ideas a través del prisma del proverbio correspondiente. Esta canción de tambor es un ritmo timbrado y tres veces cerrado al entendimiento de las personas no iniciadas,

y con frecuencia le interrumpe un interludio muy expresivo de mímica y de música descriptiva. El tamborilero asignado al tótem del tigre, a la vez que tañe un modelo rítmico característico, imitando el ritmo del grito, del andar, del correr o del saltar de su tigre, también rasca y muerde la piel del tambor, saltando y gritando a la manera de su animal-tótem.

Todas estas pantomimas cantadas son la propiedad intangible de sus creadores. La expresión «canción propia» no significa una melodía determinada sobre la cual el compositor tendría una especie de derecho de autor. De todas nuestras investigaciones a este respecto, resultaba que la canción propia sólo es aquella parte estrictamente individual que se manifiesta en la manera de cantar una melodía, esto es, en un rasgo individual que nadie puede imitar. La melodía de la canción propia puede ser una tonada cualquiera, pero esta melodía llega a ser una canción propia, cuando se la canta de una manera original e impregnada del ritmo del animal-tótem respectivo. Por extensión de esta idea se explica la costumbre de no cantar la melodía preferida de una persona mientras ésta aún vive. Por el contrario, el entonar la melodía de la canción propia después de la muerte de su autor es un deber respecto del muerto. Con toda probabilidad la canción propia era considerada en su origen como un ritmo estrictamente individual, como el nombre secreto del individuo; por eso todo intento de imitar la canción propia de otra persona equivalía a un intento de sujeción de esta persona. La realización más completa de las imitaciones de animales en las canciones propias se efectúa en las conocidísimas danzas con máscaras de animales. Así disfrazados, bailando y cantando, estos hombres primitivos se entusiasman y se enardecen poco a poco, y de tal manera llegan a identificarse con sus animales-tótem que a veces constituyen un verdadero peligro para los otros participantes de la fiesta. Dicen que sólo en este momento logran ser ellos mismos y volverse leones, serpientes, etc. Dicen también que en estos momentos reciben de su animal-tótem algo de un saber místico que en otras horas «sólo se puede entrever».

El animal-tótem representa para el hombre primitivo un espíritu protector y un manantial de grandeza y de valentía. Se impone una actitud de reverencia generosa hacia el tótem, pues el animal sagrado, que quiere ser amado y temido a la vez, es una fuente de fuerza, un amparo poderoso y, en último lugar, una legitimación del individuo. Es una legitimación porque el individuo está en cierto modo sincronizado e identificado por

su nombre y sus ritmos con el animal-tótem. Cuanto más la imitación concienzuda del animal se aproxima a la identificación mística, tanto más equivale esta imitación a una legitimación del individuo «totemizado». Resulta de esto que el animal-tótem nunca puede ser matado ni se permite comer su carne. Juzga el negro tan fuerte la compenetración mutua del hombre y del animal-tótem que la muerte de uno podría acarrear en seguida el fallecimiento del otro.

Ahora bien, la imitación rítmica no se limita a estas prácticas totemísticas religiosas, sino que constituye la base de casi toda la actividad espiritual y material primitiva. La cuidadosa observación de los animales suministra un arma a la vez ofensiva y defensiva. La caza primitiva contra los animales que no encarnan un tótem es una verdadera competencia de las inteligencias de los dos adversarios, pues el cazador primitivo no tiene sobre el animal esta superioridad inicial que proporciona un arma de fuego al cazador moderno. El primitivo debe acercarse al animal, atraerlo con gritos de celo o de peligro. Existen cazadores que con unas palabras místicas logran asustar a los animales hasta reducirlos a la inmovilidad o a la paralización temporal de todas sus fuerzas. Muchas veces la flecha mortal no hace más que ratificar la victoria ya lograda.

Así, la palabra o cualquier ritmo imitativo, adecuadamente timbrado, constituye un factor de poder extraordinario. Si la imitación pudiera ser completa, el individuo imitado estaría completamente a merced del imitador, ya que poseer el ritmo esencial (el factor S) de un individuo es captarlo y dominarlo por conocer su «nombre», esto es la ley íntima de este individuo. De este modo logra el hombre dominar algunas partes de la Naturaleza, observando y captando unos ritmos de ella, lo mismo que un psicólogo logra dominar a una persona, cuando conoce su «lado flaco». Ahora bien, *ex natura* y *ex definitione*, no puede existir la imitación completa de un individuo vivo. Dos palabras iguales pronunciadas o dos metros iguales cantados por dos hombres diferentes nunca pueden ser dos ritmos, es decir, dos fenómenos completamente idénticos, porque cada hombre tiene su ritmo propio, su pronunciación, su timbre de voz y su manera de ser. Hemos llegado aquí al umbral de aquella parte inimitable de todo individuo humano, en la cual se basa también la intangibilidad de la «canción propia». Naturalmente, una imitación puramente exterior de un individuo nunca puede alcanzar un realismo de gran valor, mientras que la imitación basada en una previa adaptación psicológica puede

alcanzar un poder muy grande, aunque cada esfuerzo haya de quebrarse finalmente en el umbral del individuo mismo. A la imitación puramente exterior le es fácil tener mala intención, mientras que la imitación interior sólo puede realizarse a base de simpatía. Estas dos formas de imitación se hallan en la base de la distinción corriente de magia negra y magia blanca. Claro es que un ser humano con poca individualidad será sometido más fácilmente a los efectos de la magia imitativa que un individuo con personalidad propia. Siendo su manera de ser casi totalmente formada por el ritmo de la colectividad, la parte estrictamente individual e inasequible a la imitación será tan exigua que la imitación de un ritmo general ya puede bastar para sujetarlo. Pero sería gran error pensar que esta sujeción del individuo constituya un rasgo característico de las sociedades primitivas. La humanidad moderna, cuya mayoría es una gran masa uniforme de seres no individualizados, sufre esta sujeción con una intensidad extraordinaria. Podría ser que el poder enorme del cazador mago se explique por la misma ausencia de personalidad en los animales; esto, suponiendo que el animal salvaje tiene aún menos originalidad y libertad individual que cualquier ser humano enteramente sujeto al ritmo colectivo, y que todos los individuos de una misma raza animal obedecen a modelos de acción aún más uniformes que los de la sociedad humana «primitiva». De este modo tal timbre ritmado, de susto por ejemplo, experimentado con éxito con cualquier animal de una raza determinada, produciría infaliblemente el mismo efecto en cada individuo de la misma raza animal. Es seguro que el poder del mago emana de un fondo de autoridad y de intuición, mas no de un grado particularmente elevado de inteligencia discursiva.

Tras esto, debemos precisar que el hombre «primitivo» no es un ser con poca inteligencia o poca cultura espiritual, sino tan sólo un ser humano que dispone de muy pocos objetos de civilización. El desarrollo de la cultura espiritual humana no depende de la altura de la cultura material, es decir, de la civilización, y el gran número de altas civilizaciones que carecen casi por completo de cultura espiritual propia hace sospechar incluso una cierta enemistad entre estos dos factores.

De entre los ritmos que establecen el parentesco místico del hombre con los animales (voz, color, forma, movimiento), la voz debe de ser el criterio más substancial y probablemente también el más antiguo. El ritmo y el timbre de la *voz* parecen constituir incluso el *ritmo esencial* de todos los fenómenos, pues, como veremos más adelante, no cabe duda

de que para el místico primitivo el plano acústico es el plano más alto de toda la creación. Por eso la manifestación más clara del ritmo, es decir, de la ley interior de un individuo, reside en su voz. Esto parece denunciarse aún en el hecho de que «la mayoría de los hombres se avergüenzan de cantar, en cuanto se saben observados, mientras que no encuentran inconveniente en hablar» en las mismas condiciones (agni). En efecto, se puede observar también que muy a menudo un mismo individuo canta de manera muy diferente según se cree solo en casa o no. Es seguro que el dinamismo fundamental de su carácter se denuncia a menudo muy claramente en la voz no cultivada de un individuo. Los movimientos sonoros de la voz parecen constituir una reunión concentrada y microscópica, pero muy fiel, de los elementos característicos de un ser vivo. Poniendo de relieve los rasgos fundamentales, a saber, la dinámica del ser humano o animal, estos ritmos individuales dejan aparte todos los elementos secundarios. El timbre de la voz, el ataque y la expansión del sonido, la inflexión de cada palabra, las ondulaciones de la frase, la selección e interpretación de ritmos oídos por otra parte, los movimientos estereotipados, las interjecciones, las pausas y sobre todo la *manera* (fina, tosca, vulgar, etc.) innegablemente individual de cantar —en pocas palabras: el ritmo sonoro personal— son los reflejos más fieles de cada individuo. Por eso el estudio del ritmo vocal parece haber sido uno de los modos más antiguos de investigación en la humanidad primitiva. Claro es que no se puede alcanzar por cálculo la percepción de estos ritmos fundamentales, sino sólo por medio de la no aprendida facultad selectiva, que sabe atinar y percibir intuitivamente los rasgos esenciales de un fenómeno. Esta manera de investigar es obra más de artista que de sabio; más un intento de estructuración o de reestructuración (imitación) espontánea que no una labor analítica.

Es natural que en esta clase de investigación rítmica los individuos con dotes musicales deben desempeñar un papel de primer orden. En efecto, la música imitativa, reducida en la cultura nuestra a un papel puramente estético, forma el arte, o, mejor dicho, la ciencia por excelencia en las culturas primitivas.

Todas las investigaciones que pudimos hacer a tal respecto nos inducen a creer que, desde muy antiguo, la humanidad consideró la música imitativa como un instrumento de acción directa y como la más profunda fuente de sabiduría por constituir la expresión más substancial y sucinta

de los fenómenos. La razón más tangible —aunque nunca formulada teóricamente y de un modo claro— de la existencia de un papel tan concreto asignado a un arte tan abstracto como lo es la música, parece residir en la opinión de que las verdaderas sustancias de los fenómenos son los ritmos sonoros y que el espacio y los objetos visibles en él tienen poca monta, en cuanto a la identificación de la naturaleza verdadera de los fenómenos. Los objetos en el espacio tan sólo son recipientes —sin duda con significación, pero de orden secundario— invadidos por uno u otro ritmo que animan, según el lugar y la hora, estas formas repartidas en el espacio, produciendo en ellas la vida y el cambio perpetuo tan característico. La inconstancia de los objetos no permite a la mística primitiva considerarlos como realidades. Sólo el ritmo que los invade los eleva a la realidad, y *la manifestación más alta y esencial de este ritmo es el ritmo sonoro.*

De esta manera el tiempo se considera como un factor esencial por ser función del ritmo creador, mientras que el espacio cuenta muy poco. Partiendo de esta base, la música viene a ser la manifestación terrestre más pura del ritmo creador y se impone como forma suprema del conocer. En esta ciencia natural tan antropomorfológica (para la cual no hay objeto en este mundo que no tenga voz) la esencia de cada fenómeno parece expresarse por el ritmo del son, mientras que la materia del fenómeno se manifiesta por el timbre de este sonido. En cuanto a las dimensiones del espacio, la música también conoce la altura, la anchura y la profundidad, pero su facultad extraordinaria consiste precisamente en poder reducir las dimensiones del espacio en el plano acústico (la altura, el movimiento, la armonía) y expresar, además, todas las propiedades cualitativas, intensivas y extensivas de los fenómenos.

Esta transposición de todas las propiedades de los fenómenos en el plano acústico sólo puede verificarse merced a la unidad de los sentidos. Para documentar esta unidad de los sentidos debemos mencionar unas vivencias propias muy significativas. Un día oímos cantar a algunos negros senegaleses «la canción de la cigüeña». De esta canción no conocíamos sino su título. Además, la letra —y esto es muy significativo— no tenía tampoco para los negros la menor importancia; era una cosa puramente accidental; no llegaba a un comentario al margen. Durante las inacabables repeticiones de la canción anotamos su melodía y designamos en cada pasaje lo que después de algunas repeticiones empezamos a *ver al escuchar* la canción. Hemos de advertir que no hubo aviso previo por parte de los

indígenas ni sospecha por la nuestra de que se trataba de música descriptiva. Con sorpresa vimos claramente el movimiento preparatorio del cuerpo para volar, los movimientos de las alas y del cuello, el momento de partir, el vuelo y sus giros, el descenso, el querer posarse, el rebotar y el reposo final. Pedimos después a los cantores aclaraciones muy detalladas acerca de cuáles eran los movimientos representados en la canción y su situación exacta en el transcurso de la melodía. La correspondencia que existió entre sus explicaciones y nuestras propias anotaciones, fue en verdad sorprendente, por lo exacta. No hubo un solo error. Debemos añadir que si antes, por casualidad, alguien nos hubiera pedido detalles sobre el vuelo de la cigüeña, nos hubiéramos visto imposibilitados de hacerlo con tanta minuciosidad, ya que nosotros mismos estábamos asombrados de la exactitud y de la multiplicidad de los detalles que —aunque sólo por vía acústica— pudimos ver con extrema claridad. Desgraciadamente, la falta de nuestros manuscritos no nos permite reproducir aquí la música de dicha canción. Los ejemplos 1 y 2 dan melodías que parecen ser del mismo tipo que la canción de la cigüeña. Pero advertimos al lector que cada intento de visualizar una de estas canciones por la lectura de aquellos ejemplos sería un intento vano, pues para realizar la visualización de estas canciones es imprescindible una audición directa, la impresión sensorial inmediata.

Esta visualización inmediata de los fenómenos acústicos que observamos también con unos baule y bereberes es tan fuerte que cuando tocan la flauta o el tambor llegan a explicarse historias muy largas, mezclando siempre palabras tamborileadas (imitadas a menudo por la voz), con ritmos puramente descriptivos.

¿Cómo explicarse estos hechos cuya existencia es indiscutible? La aclaración de estos fenómenos es bastante difícil, porque una comprensión completa —y no solamente lógica y formalista— requiere que el lector esté informado por una audición directa. En su esencia, todos estos fenómenos escapan a la investigación analítica, porque su naturaleza dinámica se substrahe a cada intento de descomposición en elementos parciales. Para estar informado es menester *vivir* estas formas. Para vivir un ritmo de tambor, por ejemplo, es indispensable entregarse sin reserva a este ritmo durante un rato muy largo, descartando toda clase de intervención de la inteligencia discursiva. Si, por el contrario, resistimos intelectualmente

a la vivencia del ritmo, ya para poder ponerlo por escrito, sin haberlo vivido previamente, ya porque lo consideramos solamente como un ruido informe, este ritmo nos comunica un alto grado de nerviosidad. El método intelectual, por el cual se puede establecer exactamente y a plena luz de la conciencia la «división» del tiempo, conduce a *saber* o *conocer* el orden de la sucesión de los valores breves y largos. La forma más rudimentaria de este método consiste en contar los valores como lo hacen los niños al aprender el solfeo. Con tal método sólo se adquiere el conocimiento de un *metro*, esto es, una «división» del tiempo. Pero esta «división», que resulta de una concepción espacial del tiempo, no constituye un ritmo vivido, porque el ritmo, al igual que el tiempo, es un fenómeno indivisible, un movimiento continuo y homogéneo comparable a un manantial. El dinamismo del transcurso rítmico se asemeja a la columna de agua de un surtidor. Su vivencia sólo se alcanza por el método intuitivo o directo, mediante el cual se percibe en seguida toda la forma rítmica como una «forma entera» y un movimiento indivisible. Como este proceso se realiza casi por completo en las capas inferiores de la conciencia, un individuo que únicamente *vive* el ritmo por el método intuitivo, es incapaz de hacer una transcripción razonada del metro de este ritmo. Dicho metro es una creación del espíritu humano, mientras que el ritmo constituye un fenómeno dinámico natural, una forma totalitaria e insoluble que será siempre refractaria a cualquier intento de análisis, pues, al «descomponerlo», el fenómeno mismo se desvanecería.

A pesar de esta dificultad, trataremos de aclarar el problema de la visualización, por lo menos en su aspecto formal, advirtiendo al lector que, cuando se hable de ritmos, siempre se tratará de ritmos vividos. Es seguro que la limitación y la comunidad del mundo representativo son de gran importancia, porque estrechan el círculo de las representaciones posibles. Determinados recuerdos como aquellos de la canción de la cigüeña (el volar o saltar de este animal) podrían explicarse quizá por el hecho de que esas representaciones, que se han retirado a la subconsciencia en el hombre moderno, viven a la luz de la conciencia en el hombre primitivo. Pero esto no es una explicación suficiente.

Para comprender dicho fenómeno de reducción de todas las impresiones sensoriales al plano acústico, hay que aclarar primeramente unos rasgos capitales de la psicología de los pueblos llamados primitivos, cuya cultura material seguramente es muy pobre, mientras que su cultura

mental posee una originalidad y finura sorprendentes.

El hombre primitivo es muy observador. Su don de observación, que ya se manifiesta tan claramente en la vida social, parece formarse y alcanzar su cumbre durante los largos ratos que suele pasar solo en la selva. Mas no observa de la misma manera que nosotros; no capta primeramente lo elemental o las formas estáticas, sino totalidades complejas y dinámicas. Concibe las formas rítmicas como nosotros podemos, en un día de descanso, mirar (pero no observar) el juego de las nubes. Estas impresiones puramente sensoriales se imprimen en su espíritu como imágenes sin otra relación mutua que la del tiempo que pasa. Unos ritmos son uniformes; otros van acelerándose o se esfuman en un juego desarrollado en el tiempo, sin que uno sea la causa del otro.

El hombre primitivo no suele analizar lo que ve; percibe cada fenómeno como una totalidad, es decir, como una forma rítmica indisoluble¹². Esta forma se halla generalmente en un conjunto que podríamos denominar «polifónico». Constituye un «tenor» rodeado de ritmos secundarios (voces acompañantes) que resultan del ambiente sensorial y emocional en el cual se presenta el objeto observado. Merced a la acción simultánea de todas estas voces se forma una «situación entera» (una armonía de diferentes voces), es decir, una totalidad creada por la colaboración de todas las impresiones sensoriales bajo el predominio de una impresión sensorial conductora. Así, por ejemplo, la forma rítmica específica que presenta ante la vista la caída revoloteante de una hoja seca, en la conciencia del observador se impregna también de ritmos sensoriales secundarios más o menos contiguos (la emoción del momento, el color de la hoja, la luz del día en aquel momento, el olor, etc.), que sólo en parte emanan directamente del ritmo específico de la caída observada. En su mayoría, estos ritmos secundarios sólo reflejan el ambiente general, sin que tengan nada que ver con el ritmo específico del «tenor».

Los ritmos que más llaman la atención del primitivo son los ritmos periódicos de la Naturaleza. Frente a este cambio perpetuo que sufren todos los seres vivos y toda la Naturaleza, el pensar místico primitivo se niega a admitir que un objeto, capaz de variar continuamente de aspecto, pueda ser un valor real y constante. La inconstancia de los objetos les hacen dudar de su realidad. Por lo tanto, a dos objetos muy diferentes los declara sin vacilar como emparentados o idénticos, sólo por el hecho de reflejar un movimiento análogo, esto es, un ritmo común (el factor *S*).