

LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y EL TRANCE EXTÁTICO

Josep M^a Fericgla

Nuestro gran filósofo Bertrand Russell a menudo apuntaba que uno de los errores más frecuentes en la práctica científica consiste en mezclar dos lenguajes que, para bien de todos, deberían mantenerse estrictamente separados. Más tarde, el renovador de la antropología y uno de los padres de las modernas teorías de la comunicación, Gregory Bateson, insistió en lo mismo. Y todavía más recientemente, ha sido Paul Watzlawick quien ha remachado el mismo clavo desde otro punto de vista. En concreto, es imprescindible diferenciar entre: a) al lenguaje que hace referencia a los objetos; y b) el que hace referencia a las relaciones entre los objetos (WATZLAWICK, 1995:32). Un ejemplo extraído del tema que nos ocupa aquí: si digo "esta música es lírica" o "este ritmo es rápido" he designado alguna cualidad de la música en el lenguaje de los objetos. Pero si, por el contrario, digo: "aquella música es mejor que ésta para el trance extático", entonces estoy haciendo una declaración sobre relaciones que deja de ser reducible a una u otra música. A pesar de nuestra incipiente comprensión —especialmente en ciencias humanas— de la naturaleza de las propiedades de las relaciones, podemos darnos cuenta de lo rudimentario de nuestros conocimientos en este sentido y de que, a menudo, ello nos crea más enigmas y desconcierto que aclaraciones, pero también debemos reconocer el gran campo de comprensión que se abre a partir de aquí. Trataré, pues, de no caer en este error de categorías lógicas del conocimiento a lo largo de la exposición que sigue, discerniendo con la máxima claridad cuando hago una afirmación sobre los objetos (la música o el trance) o sobre la relación que hay entre ellos.

Para aprehender el vínculo existente entre la música —de momento en general— y los estados de trance extático empecemos por aclarar que en todo ello tiene, naturalmente, más peso la dimensión *relaciones* que la dimensión *objetos*, ya que lo básico no es que exista una música poderosa, alegre o grave, sino que existen *sistemas musicales* que están relacionados de una u otra forma con esta capacidad afectivo-cognitiva del ser humano. Así, y como veremos más adelante, hablar de un sistema musical extático no implica hablar de un objeto musical específico, de una escala de preferencias estéticas o de una estructura sonora única, sino que el estado de trance se halla totalmente relacionado con: a) el estilo cultural dominante; b) con ciertos entrenamientos individuales o lo que Richard Noll llama "el cultivo de la imaginaria mental"(NOLL, 1985); c) con ciertas predisposiciones innatas individuales; y d) también con determinadas estructuras sonoras físicas, que parecen tener alguna función en tales experiencias extáticas.

Hecha esta previa, vamos a empezar por acotar, en el lenguaje de los objetos, los términos centrales sobre los que trabajaremos: ¿qué es el trance? ¿es lo mismo que el éxtasis? ¿se trata de un fenómeno religioso y, por tanto, cultural? ¿es de carácter básicamente fisiológico? ¿qué es la música? y finalmente ¿qué relación hay entre ambos fenómenos que tan a menudo parece no existir lo uno sin lo otro?

A la larga, estas cuestiones devienen universales porque se refieren a la constante búsqueda humana en pos de una realidad con mayor sentido y trascendencia. La causa de tal amplitud de marcos de interés radica principalmente en la gran dificultad de acceder a la forma de actuación de la música y a la esencia de los estados cognitivos alternativos (el trance) que exige al antropólogo usar todos sus recursos de campo y más, mucho más, ya que en este objeto de estudio se evoca una dimensión

integradora del fenómeno humano, una dimensión práctica y simbólica, una dimensión psicológica y otra fisiológica, y a la vez el investigador se encuentra con que nuestro objeto de análisis de hoy desafía todos los sistemas explicativos e interpretativos clásicos, y se abre a una transdisciplinariedad y a un dialogismo difíciles de clasificar.

En este sentido, cabe también destacar otros elementos constitutivos de la propia praxis extática que por su complejidad escapan incluso a un texto antropológico, tales como el carácter prelógico del proceso cognitivo que se desarrolla en los estados de trance, un cierto entrenamiento en la dirección de lo que llamaríamos la omnipotencia del pensamiento infantil, la inefable experiencia plena de beatitud y belleza que acompaña el trance extático y que, en cierta forma, es su propia esencia; incluso el límite hermenéutico de si la teoría es capaz de darnos un modelo válido y comprensible de esta realidad humana, teniendo en cuenta su doble valencia subjetiva y objetivable solo en cierta medida.

Así pues, me voy a adentrar ya en la definición de cada uno de esos dos parámetros cuya relación es nuestro objeto de reflexión y análisis en este texto. Ello nos ayudará a centrar el fenómeno extático y musical en su justo lugar, tratando de evitar que, como suele suceder, al lado de lo claramente misterioso o todavía in formulable de la naturaleza humana se cuelel anhelos, inexactitudes y deseos personales sin relación alguna con el resultado de los datos y conclusiones a realizar.

I

Por *trance extático* voy a referirme, en primer lugar, a lo que ha sido admitido dentro de los parámetros de la investigación psicológica, más allá de las puras descripciones fenoménicas. Para la psicología, el trance extático es una salida del ego fuera de sus límites ordinarios en virtud de nuestras pulsiones afectivas innatas y más profundas. Se trata de un estado extraordinario de consciencia despierta, determinado por el sentimiento y caracterizado por el arrobamiento interior y por la rotura parcial o total con el mundo exógeno, dirigiendo la consciencia despierta —entendida como "capacidad para conocer"— hacia las dimensiones subjetivas del mundo mental.

Por otro lado, desde el punto de vista de las ciencias cognitivas cabe distinguir entre *trance* y *éxtasis*, en el sentido de que *trance* significaría un *proceso cognitivo*, literalmente de tránsito, y que *éxtasis* vendría a referirse a un *estado cognitivo* (aún no está totalmente establecida la diferencia entre lo que es un "estado mental" y lo que es un "proceso mental", no obstante la hay, y hay investigadores puestos en ello, por ejemplo ANDLER, 1992:9-46); de aquí que la expresión completa más adecuada sea la de "trance extático" ya que así se indica un proceso mental que acaba desembocando en un estado cognitivo alternativo, una de cuyas características es la de presentar una cierta estabilidad. Esta forma de consciencia extraordinaria ha sido, y es, vivida por el ser humano como máxima manifestación de la unión con su divinidad o con el mundo animista culturalmente definido. Son conocidos y han sido bien descritos por la historia de las religiones comparadas, por ejemplo, los estados de éxtasis de los *berserkers*, aquellos temibles guerreros que pueblan la mitología escandinava; también lo han sido las celebraciones extáticas de las *bacantes* y *ménades* dionisiacas, así como los estados de arrobamiento pasional que despertaba la música del fauno Marsias. Gracias a la etnografía han sido estudiados en vivo los estados de trance extático de los actuales derviches sufíes giróvagos de Konya, de los chamanes amerindios y siberianos, de los yoguis de la India, etc. y ahora aparece un interés especial por estudiar las nuevas religiones sincréticas y extáticas americanas

(el *Sto. Daime* de origen brasileño, la *Iglesia Nativa Norteamericana* con raíces en los cultos indígenas consumidores de peyote) y africanas (especialmente el *Buiti*), en las que la música juega un papel central (FERICGLA, 1994 y 1997).

Desde el punto de vista antropológico no creo equivocarme si me refiero a estos estados de trance extático en el sentido de que, tanto el chamán amerindio o siberiano especialista en transitar por tales procesos y estados cognitivos alternativos, como el místico cristiano que lo vive en forma de máxima unión amorosa con la divinidad se mueven dentro de un orden sistémico de relaciones socioculturales que dan sentido, contenido y eficacia a los valores que ellos usan para ordenar tanto la realidad sobrenatural como la natural, intentando desde el trance extático crear nuevas posibilidades y líneas de adaptación por medio de la comprensión y manipulación de la imaginación mental (auditiva, visual, táctil o afectiva) generada a partir de tales estados de disociación mental; estados que, a pesar del dolor inicial que producen, el chamán o místico busca y domina. En este sentido pues, el especialista en moverse dentro de estos estados mentales alternativos es quien cumple ejemplarmente con la función que he llamado *adaptógena* (*ibid*, 1993:167-183) gracias a su entrenada capacidad para decodificar "aquello" que el ritmo musical le ayuda controlar. Todo ello, además, sucede dentro de un contexto ritual que la mayor parte de veces incluye el consumo de sustancias enteógenas (psicótropas) o la práctica de técnicas de respiración muy específicas que provocan una hipoxia cerebral y que vienen reguladas justamente por la música que el sujeto extático canta o baila. Por ello, y bajo el paraguas conceptual que nos ofrece la antropología, prefiero llamar a tales estados de trance como *procesos y estados cognitivos dialógicos*, en el sentido de que la consciencia humana parece ser capaz de discernir cada uno de los personajes que llevamos en nuestra psique, y observar la relación que se da entre ellos, sea proyectándolos fuera del ámbito subjetivo en forma de entidades espirituales refrendadas por la cultura —como sería el caso del éxtasis chamánico o de las religiones daimistas—, o bien viviéndolo en forma de posesión —el caso de los cultos afrobrasileños y afrocaribeños— o de unidad mística con la divinidad del mundo cristiano. Así, la denominación antropológica completa del trance extático sería la de *procesos cognitivos dialógicos con una función adaptógena inespecífica que actúa por medio de la imaginación mental culturalmente decodificada*.

Por otro lado y desde el punto de vista fisiológico, el trance extático se caracteriza por una aparente disminución de la percepción y de la sensibilidad corporal dirigida al mundo exógeno, y por una merma de la movilidad corporal. Además, también puede afirmarse que se trata de una capacidad biológicamente dada ya que no existe una sola sociedad que en mayor o menor grado, y bajo el epígrafe cultural que sea, no conozca tales estados extáticos y no disponga de algún tipo de aprendizaje regulado como camino para cultivar esta capacidad innata: *samadhi* entre los budistas, *wājd* o *jushúa* entre los árabes magrebíes, éxtasis teresiano en el mundo europeo clásico, *nembutsu* en Japón, trance chamánico en Siberia y toda América y un largo etcétera.

II

Una vez definido uno de los elementos de la pareja cuya relación vamos a estudiar, el trance extático, toca precisar el segundo en el lenguaje de los objetos: la música. Tampoco aquí me interesa enzarzarme en barrocas disquisiciones conceptuales y teóricas —en el fondo, casi siempre me saben a demasiado académicas— sobre qué es música y qué no es. Por ello, voy a atenerme a la definición ya clásica de música entendida como *sonido organizado con un orden impuesto por el ser humano de*

acuerdo a sus contingencias históricas y cognitivas, y cuyo contenido es entendido por la colectividad que la compone, la interpreta y la mantiene viva.

Desde el punto de vista biológico, se puede afirmar que el hecho musical es también algo innato en el ser humano, en el sentido de que aunque no se han hallado ningún "neurotransmisor musical", no hay una sola cultura ni un solo colectivo humano que carezca de música. Además de ello, los trabajos derivados de investigaciones actuales han puesto de relieve que muy probablemente existe una zona operacional del cerebro encargada de la producción y la recepción musical, y que no es la misma que se encarga de la elaboración del lenguaje hablado.

En tercer lugar y desde el punto de vista de la antropología, no hay duda alguna que el principal elemento cultural relacionado con la música es la religión y dentro de ella la búsqueda de estados extáticos y de arrebatos emocionales. Y esto se puede afirmar tanto en referencia a la música chamánica, como a los cantos gregorianos medievales, a la moderna música discotequera explícitamente llamada "música trance" o a las denominadas "músicas de la nueva era", de carácter mucho más elaborado, refinado y dirigido hacia esta finalidad. De ahí que en el mercado actual se ofrezcan tantos títulos de grabaciones recientes con una clara alusión al éxtasis —*En trance* de Conrad Praetzel, *The Feeling begins* de Peter Gabriel, *From the Heart of Darkness* y *Desert Solitaire* de S. Roach, K. Braheny y M. Stearns, *Les maîtres du guembrí* del grupo gnaua Al Sur-Karonte, etc.— y que, mezclado con ello muy a menudo aparezcan grabaciones de músicas tradicionalmente usadas para dirigir experiencias religiosas de carácter extático como los cantos de los Lamas tibetanos, los cantos gregorianos más elevados y las músicas chamánicas orientales (dos ejemplos actuales y exitosos de ello son *El canto del Lama*, grabación conjunta del lama tibetano Gyourme y del músico occidental Jean-Philippe Rykiel; y *Officium*, edición de música sacra occidental realizada por el saxofonista Jan Garbarek y The Hilliard Ensemble).

Otra cualidad a tener en cuenta para entender globalmente la relación entre ambas realidades cognitivas, la música y el trance extático, se refiere a la capacidad esencial de codificación y modificación temporal que tiene la música. En este sentido, durante la experiencia de modificación del estado de consciencia cotidiano que se busca por medio el trance, hay un cambio profundo de la vivencia del tiempo: la vida ordinaria transcurre en un mundo entendido y vivido bajo un tiempo que podemos llamar cotidiano, cuya principal característica es que está puntuado y dominado por elementos exógenos —sean máquinas, sean horarios acordados o bien sea un cambio estacional—, en tanto que la cualidad esencial de la música es el poder que tiene para crear otro mundo basado en un tiempo virtual. Recordando lo que escribió Stravinski: "la música nos es dada con el único propósito de establecer un orden en las cosas, incluyendo de manera particular la coordinación entre el ser humano y el tiempo". La música es creación de tiempo con parámetros netamente subjetivos, de ahí la abismal diferencia que hay entre "dejarse bañar" por el concierto para trompa de A. Mozart dirigido por el impetuoso A. von Karajan o por el lírico y delicado Sir Georg Solti. Las notas que leerán los músicos pueden ser las mismas, pero el tiempo virtual que generará cada una de estas interpretaciones será bien distinto.

Finalmente, también cabe añadir que si tanto interés despierta actualmente toda investigación sobre el chamanismo clásico y las consciencias alternativas se debe a que, en términos generales, se sitúa en un ámbito de vivencias probablemente común a toda la humanidad. Se trata de técnicas que, según muchos investigadores entre los que me cuento, favorecen el contacto directo con lo que llamamos sobrenatural, lo nómico, con el oscuro misterio que en último término arrastra consigo el ser humano y de donde puede sacar alguna idea sobre su propio lugar en el mundo, a nivel

individual y social, y al mismo tiempo todo ello se proyecta en estrategias concretas que facilitan la adaptación activa del sujeto a los cambios que se producen en su entorno o que él mismo genera. En este sentido, las prácticas extáticas se resuelven habitualmente como fuente de revelación interior en respuesta a los grandes interrogantes pragmáticos (el origen del ser humano, la causa de la enfermedad y el dolor, cuál será el porvenir) a través de lo que he llamado estados dialógicos de la mente, sean inducidos por el consumo de pócimas enteógenas, por trances rítmicos, por ambos estímulos combinados (como suele suceder) o por causas de otro origen.

III

Una vez definidos los límites de nuestro doble objeto, vayamos a diseccionar la relación que hay entre ambos factores.

La relación entre la música y el trance extático es uno de los fenómenos más variables y contradictorios que pueda observarse. No parece existir ni un solo patrón fijo por ninguno de ambos lados, tan sólo existe la relación. Y aun sobre ella, y en buena ley científica, deberá recaer la duda sistemática ya que se habla también de trances extáticos que se consiguen sin música de ningún tipo (como la famosa liberación de Buda o la iluminación de Jesucristo en el desierto), lo cual pone incluso en entredicho la real existencia de una relación entre ambos factores para obtener el fin extático, que no sea simple coincidencia. Hagamos un rápido repaso al tema.

Si se observan y analizan los instrumentos usados para inducir el éxtasis no se halla ningún tipo de generalidad aceptable: a veces se trata de grandes y retumbantes tambores los que parecen ser esenciales para el trance (como entre diversos pueblos africanos subsaharianos), pero otras veces el instrumento se reduce a, tan solo, un manojo de hojas atadas y zarandeadas siguiendo un ritmo variable que impone el ejecutante sin más acuerdo social (como es el caso del trance chamánico de pueblos amazónicos como los shuar y achuara, más conocidos como familia lingüística jibaroana o Nación Jíbaro). Hay ocasiones en que los instrumentos, sean de percusión, melódicos o ambos, son la base de la música y cualquier voz humana resulta un estorbo (como en entre los derviches giróvagos y su música sufí), en tanto que otras veces es la propia voz humana la que protagoniza o dirige el trance sin ayuda de ningún instrumento (como es el caso de los cantos de los lamas tibetanos, y de diversos pueblos balineses que entonan el famoso Canto del Mono, *Kejak*). Hay pueblos que buscan el éxtasis de forma apolínea, bailando formal y ordenadamente con un perfecto control corporal (como el caso de los Zuñi estudiados por R. Benedict); en otros casos se trata de un baile dionisiaco en el cual la finalidad es justamente perder el control de los movimientos automáticos del cuerpo (como en diversos ritos afrocaribeños y afrobrasileños); y aun en otros casos el sujeto extático halla su experiencia en el fondo de una solitaria y silenciosa cueva, sin mover ni un solo músculo durante largas horas. En algunos pueblos parece imprescindible el consumo de psicótrpos para obtener la experiencia buscada (según E. Bourguignon, este uso de sustancias enteógenas se da en el 89% de las sociedades estudiadas por la etnografía), en tanto que otros pueblos dicen limitarse al uso de la música como medio inductor.

Esta diferencia, el uso o no de psicótrpos como elemento catártico que acompaña la música en el camino de búsqueda del trance extático, condujo a R. Benedict a hablar de "culturas dionisiacas" y de "culturas apolíneas", justamente a partir de esta única diferencia esencial (ver BENELECT, 1934, y BATESON, 1993; 39 y nota 4). Aunque represente una pequeña circunvalación respecto del objeto que nos ocupa, merece la

pena hablar aquí un poco más de los trabajos de Benedict sobre el tema. Esta antropóloga clásica se interesó por descubrir el patrón cultural dominante en cada sociedad a partir de los tipos de personalidad dominante, y, entre otras variables, atendió al factor "búsqueda del trance" como elemento clave en la formación de las personalidades individuales. R. Benedict recibió la influencia de la escuela de historiadores de Dilthey y Spengler, y trató de aplicar la dicotomía nietzscheana (a pesar de no seguir literalmente la propuesta de F. Nietzsche) entre apolíneos y dionisiacos al contraste existente entre los Zuñi, una etnia apolínea altamente formal perteneciente a los Pueblo del sudoeste, y dos grupos indígenas también norteamericanos, pero violentamente dionisiacos: los indios de los llanos y los Penitentes mexicanos. Benedict consiguió demostrar que los indios de los llanos y los Penitentes mexicanos asignaban un valor cultural muy alto a varias formas de excitación extática. Los indios de los llanos alcanzaban la experiencia mística por medio de severas autotorturas que inducían un estado de hipoxia cerebral y también por medio del consumo de peyote, el famoso cactus psicótrópero, en cambio, la música no parecía jugar un papel demasiado importante. En sentido contrario, entre los Zuñi se desconocían genéricamente tales prácticas violentas, y el trance extático se obtenía por medio de su danza sagrada, dominada por la exactitud de una pauta bien reglada. Así, y al margen de su interés por la búsqueda de patrones culturales coherentes con el tipo de personalidad dominante, Benedict mostró como cada una de estas etnias se había especializado coherentemente en tales formas particulares de expresión en todos sus campos e instituciones culturales a partir de la forma de acceder al estado extático: fuera por medio de enteógenos en el caso de los dionisiacos indios de los llanos y de los Penitentes, fuera por medio de una danza altamente formalizada en el caso de los apolíneos Zuñi.

La gran pregunta a formular, pues, ha de ser tan llana como ¿se trata de una relación fisiológica (vibraciones sonoras, empatía de ritmos endógenos y exógenos, estimulación de alguna desconocida parte del SNC o del cerebro directamente...)? ¿o bien se trata de un puro entrenamiento cultural? Estos interrogantes, formulados aproximadamente en estos mismos términos disyuntivos, han sido ya planteados a menudo durante la historia de la humanidad. Platón atribuía el estado de trance extático a un efecto directamente asociado al sonido del aulos (el famoso instrumento de doble lengüeta, predecesor del actual oboe), en tanto que Aristóteles lo atribuía al modo musical frigio (el primer modo antiguo de la música griega clásica, que consistía en una escala descendente que comenzaba y acababa en re y que se apreciaba por producir una exaltación paroxística antes de los ataques guerreros). Es decir, en tanto que el primero lo atribuía a una causa física, el segundo apostaba por una causa cultural. Pasan las épocas, es muy probable que el tema se siguiera discutiendo y en el siglo XII hallamos al árabe Ghazzâlî quien intentó demostrar que la causa final del trance extático radica en la propia física del sonido, y para ello usaba de argumento el caso de los pastores de dromedarios que, dicen, con sus cánticos conseguían dormir a sus animales de joroba única (citado por ROUGET, 1980). Siguieron pasando los siglos y la pregunta en cuestión seguía abierta y siendo blanco de interés de diversos pensadores y filósofos. Durante la época del Renacimiento, los poetas y músicos de la Pléyade afirmaban con total seguridad que la causa que producía los buscados efectos extáticos era la unión de música y poesía, con lo cual se acercaron básicamente a las propuestas actuales en el sentido de una explicación de carácter sistémico. Más adelante fue el pensador y escritor J.J. Rousseau quien se pronunció categóricamente en contra del poder de los sonidos (después de meditarlo largamente, según apunta G. Rouget). Pasan los siglos y en la década de los mil novecientos sesenta, el investigador norteamericano en neurofisiología Andrew Neher afirma haber demostrado todo lo contrario; es decir, que la causa real de la relación que aparece universalmente entre la música y el trance extático sería de carácter neurofisiológico, por tanto de nuevo una causa física. A. Neher afirma como conclusión de sus trabajos

que la estimulación rítmica afecta directamente la actividad bioeléctrica de: "muchas zonas sensorias y motoras del cerebro, zonas que no están normalmente afectadas debido a sus conexiones con la zona sensorial que es estimulada" (NEHER, 1962;153) y que ello es posible, según este autor, porque los receptores auditivos de baja frecuencia son más resistentes a los daños que los delicados receptores de alta frecuencia (*ibid.*, 1961; 449-451). Esta explicación y trabajos han sido a menudo recurridos por otros autores más humanísticos como "prueba" de sus tesis; no obstante, tal afirmación de Neher tiene, probablemente, parte de verdad —y solo parte— ya que otros trabajos experimentales apoyan parcialmente esta propuesta causal, aunque ninguno de ellos excluye que haya otras explicaciones más integradoras del fenómeno como, de hecho, necesariamente las ha de haber. En este sentido, Wolfgang Jilek, el conocido etnopsiquiatra residente en Canadá, describió como en el sonido de los tambores de piel de ciervo que usan los salish en sus ritos iniciáticos y extáticos, dominan las frecuencias bajas de 4 a 7 ondas por segundo (JILEK, 1974;74-75), que es la misma frecuencia de las llamadas ondas theta (θ) en los electroencefalogramas (EEG). A partir de mis propios trabajos de campo he verificado que, efectivamente, bajo el efecto de la substancia visionaria ayahuasca, de extendidísimo uso en los pueblos indígenas de la Alta Amazonia para inducirse estados extáticos con fines chamánicos, las ondas bioeléctricas que más activadas se observan en el cerebro a partir de registros de EEG son las theta (FERICGLA 1997). No obstante todo ello, el extendido uso de tímpanos y de otros instrumentos que producen sonidos medios y agudos con las mismas finalidades extáticas en otras culturas, contradice y pone en evidencia la, como mínimo parcial, falsedad de la anterior afirmación: las ondas de baja frecuencia pueden tener algún relación física con los tránsitos extáticos, pero no pueden ser la causa.

Por otro lado, el antropólogo M. J. Herskovits defendió una explicación cultural a los trances extáticos. Herskovits propuso la hipótesis de los reflejos condicionados por el proceso de enculturación como causa última. En este sentido y desde el punto de vista de la investigación científica, parece sospechoso que los investigadores del ámbito de la biología defiendan causas biológicas en tanto que los científicos del lado de las humanidades lo hagan arrimando