

CARTHAGINENSIA

Revista de Estudios e Investigación
Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
ISSN: 0213-4381 e-ISSN: 2605-3012

Volumen XL
Julio-Diciembre 2024
Número 78

SUMARIO

ARTÍCULOS

José Martínez Hernández <i>El legado de Sócrates. La fidelidad al pensamiento</i>	369-388
José Joaquín Castellón Martín <i>Intuiciones éticas en la moral del Papa Francisco: Una mirada de conjunto</i>	389-410
José Luis Caballero Bono <i>Las islas y el continente. Aproximación a la obra dramática de Karol Wojtyła y Edith Stein</i>	411-428
João Manuel Duque <i>¿Qué libertad y qué religión? Consideraciones Antropo-teológicas sobre la libertad religiosa</i>	429-443
Carmen Romero Sánchez-Palencia - Vicente Lozano Díaz <i>Intersubjetividad y existencia: La hermenéutica del rostro levinasiana</i>	445-464
Anita Cadavid Calle <i>Una aproximación a la reflexión de Robert Spaemann sobre la anatomía de la felicidad. La antinomia de la felicidad y el amor benevolente</i>	465-479
Jean Paul Martínez Zepeda <i>El concepto como hábito semántico en Guillermo de Ockham. La Lógica Nominalista Franciscana en la teoría del signo natural del S. XIV.</i>	481-503
Manuel A. Serra Pérez <i>¿Es necesario un acto de ser? La raíz del tomismo en cuestión</i>	505-524
José Luis Meza-Rueda <i>Meditación teológica acerca de la promesa transhumanista del mejoramiento humano.</i>	525-544
Carmen Ramírez Hurtado <i>La performatividad artística como instrumento de cambio: una visión de la musicalidad en la Buena Nueva</i>	545-570
Joan Tahull Fort <i>La irrupción de las mascotas en los hogares. ¿Por qué las familias tienen animales domésticos?</i>	571-596
Antonio Sánchez Román <i>La poética del compromiso en Antonio López Baeza: estética, ética y mística</i>	597-616
NOTAS Y COMENTARIOS	
Pedro García Casas <i>¿Por qué seguir aún en la Iglesia Católica tras la crisis de los abusos? Desde el pensamiento teológico de Joseph Ratzinger</i>	617-630
BIBLIOGRAFÍA	631-660
LIBROS RECIBIDOS	661-662
ÍNDICE DEL NÚMERO XL	663-666

CARTHAGINENSIA

ISSN 0213-4381 e-ISSN 2605-3012
<http://www.revistacarthaginensia.com>
e-mail: carthaginensia@itmfranciscano.org



Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
Pza. Beato Andrés Hibernón, 3
E-30001 MURCIA

CARTHAGINENSIA fue fundada en 1985 como órgano de expresión cultural y científica del Instituto Teológico de Murcia O.F.M., Centro Agregado a la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Antonianum (Roma). El contenido de la Revista abarca las diversas áreas de conocimiento que se imparten en este Centro: Teología, Filosofía, Historia eclesiástica y franciscana de España y América, Franciscanismo, humanismo y pensamiento cristiano, y cuestiones actuales en el campo del ecumenismo, ética, moral, derecho, antropología, etc.

Director / Editor

Bernardo Pérez Andreo (Instituto Teológico de Murcia, España)
Correo-e: carthaginensia@itmfranciscano.org

Secretario / Secretary

Miguel Ángel Escribano Arráez (Instituto Teológico de Murcia, España)
Correo-e: carthaginensia@itmfranciscano.org

Staff técnico / Technical Staff

Juan Diego Ortín García (corrección de estilo), Domingo Martínez Quiles (gestión de intercambios), Diego Camacho Jiménez (envíos postales).

Consejo Editorial / Editorial Board

Carmen Bernabé Ubieta (Universidad de Deusto, Bilbao, España), Mary Beth Ingham (Franciscan School of Theology, USA), Jorge Costadoat (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Emmanuel Falque (Institut Catholique de Paris, France), Marta María Garre Garre (Instituto Teológico de Murcia, España), Cristina Inogés Sanz (Facultad de Teología SEUT Madrid, España), Ivan Macut (Universidad de Split, Croacia), Francisco Martínez Fresneda (Instituto Teológico de Murcia, España), Martín Gelabert Ballester (Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia, España), Gertraud Ladner (Institut für Systematische Theologie, Universität Innsbruck, Deutschland), Rafael Luciani (Boston College, Boston, Massachusetts, USA), Carmen Márquez Beunza (Universidad Pontificia Comillas, Madrid, España), Mary Melone (Pontificia Università Antonianu, Roma, Italia), Simona Paolini (Pontificia Università Antonianu, Roma, Italia), Pedro Riquelme Oliva (Instituto Teológico de Murcia, España), Thomas Ruster (Fakultät Humanwissenschaften und Theologie, Technische Universität Dormund, Deutschland), Teresa Toldy (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Manuel A. Serra Pérez (ISEN, Murcia, España), Jesús A. Valero Matas (Universidad de Valladolid, España), Olga Consuelo Vélez Caro (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia), Antonina María Wozna (Asociación de Teólogos Españolas, Madrid, España).

Comité Científico / Scientific Committee

Nancy. E. Bedford (Evangelical Theological Seminary, Evanston, USA); Jaime Laurence Bonilla Morales (Universidad San Buenaventura, Bogotá, Colombia); David B. Couturier (St. Bonaventure University, NY, USA); Mauricio Correa Casanova (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile); Mary E. Hunt (Women's Alliance for Theology Ethics and Ritual, USA); Lisa Isherwood (University of Wonchester, UK); Francisco José García Lozano (Universidad Loyola, Granada, España); Hans Josef Klauck (Facultad de Teología, Universidad de Chicago, USA); Mary J. Rees (San Francisco Theological School, USA); Cristina Simonelli (Facoltà teologica dell'Italia Settentrionale, Milano, Italia); Susana Vilas Boas (Universidad Loyola, Granada, España).

Secretaría y Administración

M. A. Escribano Arráez. Pl. Beato Andrés Hibernón, 3. E-30001 MURCIA.

La suscripción para 2024 es de 40 € para España y Portugal, y 60\$ para el extranjero, incluidos portes. El número suelto o atrasado vale 20 € o 30 \$. Artículos sueltos en PDF 3 € o \$ 5.

Any manuscripts and papers intended for publication in the magazine should be addressed to the Editor at the following address: Cl. Dr. Fleming, 1. E-30003 MURCIA. Single or back issues: 20 € or \$ 30. Single article in PDF 3 € or \$ 5.

Antiguos directores

Fr. Francisco Víctor Sánchez Gil (+2019) 1985-1989. Fr. Francisco Martínez Fresneda, 1990-2016.

D.L.: MU-17/1986

Impresión: Compobell, S.L.

LA PERFORMATIVIDAD ARTÍSTICA COMO INSTRUMENTO DE CAMBIO: UNA VISIÓN DE LA MUSICALIDAD EN LA BUENA NUEVA

**ARTISTIC PERFORMATIVITY AS A TOOL FOR CHANGE: A VIEW OF THE
MUSICALNESS IN THE GOOD NEWS.**

CARMEN RAMÍREZ HURTADO

Facultad de Ciencias de la Educación
Instituto de investigación de la Paz y los Conflictos
Universidad de Granada
cramih@ugr.es
Orcid: 0000-0003-4744-3442
ResearchID: F-4308-2016

Recibido 6 de junio de 2022 / Aceptado 30 de enero de 2023

Resumen: El mensaje de la salvación requiere una ruptura de los esquemas racionales, convencionales y culturales que implica, además, cambios en las dinámicas sociales. Desde el punto de vista del método, una de las formas de llevar a cabo este cambio es mediante la performatividad de las palabras y la significación de los hechos. La propuesta que aquí se realiza es, por un lado, mostrar los puntos en común con la performatividad de las artes, en cuanto actividades a-rationales en lo cognitivo. Por otro lado, siguiendo las últimas investigaciones sobre la performatividad de las artes, se subraya su capacidad para la transformación social, con fines que se hallan explícitos también en el mensaje de salvación. Esto se ejemplifica a través del prisma musical aplicado a la estructura de las parábolas y el *paisaje sonoro* de los milagros. Se expone así una visión de cómo el evangelio puede ser artísticamente performativo y a su vez, las artes performativas que producen un cambio social son ya de por sí evangélicas.

Palabras clave: Artes; Música; Performatividad; Transformación social; Buena Nueva.

Abstract: The message of salvation requires a break with rational, conventional, and cultural constructs, which also involves changes in social dynamics. From the point of view of method, one of the ways to effect this change is through the performativity of words and the meaning of facts. The present proposal, on one hand, draws out the points in common with the performativity of the arts, as a-rational activities from the cognitive viewpoint. On the other hand, and according to the latest research on the performativity of the arts, we stress its capacity for social transformation, linking it in this way with goals that are explicit in the message of salvation. This is exemplified by applying the musical view to the structure of the parables and the soundscape of the miracles. It can be seen that the gospel is artistically performative and, in turn, the performative arts that produce social change share these evangelical values and even could be said that are already evangelical in themselves.

Keywords: Arts; Music; Performativity; Social transformation; Good News.

Introducción

Este estudio se basa en dos preguntas de investigación que en realidad son dos vertientes de la misma, por lo que se plantean como caminos paralelos que convergen. En primer lugar, ¿podría considerarse el mensaje evangélico como artísticamente performativo? Y si es así, ¿como sería, bajo esta óptica, su capacidad de transformación social? En segundo lugar, o más bien como una forma de abordar la cuestión desde otro ángulo, ¿qué valores evangélicos desarrollan —implícita o explícitamente— las artes performativas al ejecutar su capacidad de transformación social?

La metodología seguida para tratar de dar respuesta a estos interrogantes ha sido la siguiente: en primer lugar, se han analizado las artes desde el punto de vista epistemológico y performativo. Respecto al primer punto, veremos cómo suponen un modo alternativo y disruptivo de conocimiento (que denominamos a-racional). En cuanto al segundo, se exponen las últimas investigaciones en la dimensión social de las artes y particularmente de la música que las consideran como performativas: al modo de la performatividad de las palabras, los actos de arte y en particular las interpretaciones musicales también hacen cosas fuera de sí mismas y por tanto, tienen un inmenso potencial de transformación social. Esto se encuentra recogido en el primer título del texto.

En paralelo, estudiamos con estas herramientas el mensaje evangélico como acto artístico performativo centrándonos en primer lugar en los rasgos artísticos de las parábolas (con especial incidencia en la musicalidad de la voz hablada y la estructura formal); también se exponen algunos milagros entendidos como *performances* e insertos en lo que se denomina “paisaje sonoro”; en este sentido, suponen lo que se considera razonamiento religioso, similar en todo al conocimiento a-racional. A esto se dedica el segundo epígrafe.

Finalmente, en la última parte se llega a la convergencia de las dos ramas del estudio: la capacidad de transformación social de la performatividad artística incide precisamente en los colectivos y valores que también subyacen al mensaje evangélico: la justicia social, la inclusión, la salud, el crecimiento personal y la amplificación de las capacidades que redefinen los límites de la pobreza. Se ofrecen ejemplos, particularmente de la música, al tiempo que estos mismos ejemplos abren vías para futuras investigaciones.

1. Lo artístico como camino para la novedad

a) La a-racionalidad como premisa

La instauración del Reino puede tener múltiples dimensiones e interpretaciones, tanto en el objetivo como en el / los procedimientos a seguir. Pero si algo hay claro que parece común a todos ellos es la necesidad de transformación y, con ella, la ruptura de lo común, de lo establecido, de lo conocido y aceptado. Dicha ruptura encaminada a transformar lo que hay e instaurar lo nuevo, la absoluta novedad que supone establecer la categoría divina en lo humano presenta igualmente diversidad de facetas, pues puede proyectarse en la moral, en la política, en la antropología, en la ecología —por poner algunos ejemplos— o integrarlas todas ellas: en definitiva, se trata de una *weltanschauung*, una nueva visión del mundo.

Pero la premisa inicial de esta ruptura es, ante todo, cognitiva: se necesita una redimensión gnoseológica como propedéutica para cualquier otra transformación. Como dice Pérez Andreo: “Lo primero que hay que hacer para construir una realidad alternativa es hacerlo con la mente de los que tienen que vivirla. Será imposible que estos la construyan si no tienen en mente que puede ser posible, pero primero hay que destruir la mentalidad precedente”¹

La paradoja que subyace de algún modo a toda la teología es que esta mentalidad —la establecida— suele estar fundada en el modo racional de conocimiento. Romperla requiere acudir a otros modos de conocer, a formas alternativas de acceder a la realidad. Estas formas están en los evangelios, pero se suelen analizar e interpretar con esquemas racionales —cuando no racionalistas—. Se sustituye entonces un sistema de ideas, una estructura de pensamiento por otra, pero sin salir de la plataforma del modo racional, sin romper verdaderamente la inercia de un modo unívoco de acceder a lo real y, por tanto, empequeñeciendo enormemente nuestra visión del mundo. Ocurre *a fortiori* si se aplica a la radical novedad que supone el Reino de Dios. La palabra del evangelio no es filosófica ni científica. En realidad, sabemos que gran parte de la teología es contradictoria, porque hablamos del misterio: de lo que no se puede hablar.

En el citado texto de Pérez Andreo, esta necesidad de ruptura se ejemplifica con la película *Matrix*, que, según el autor, puede interpretarse en clave neoplatónica.

¹ Bernardo Pérez Andreo, *La revolución de Jesús* (Madrid: PPC, 2018), 137.

Y es que precisamente Platón ya nos ofrecía una muy clara exposición de los diversos modos de acceso a lo real, aunque ha sido objeto de diversas y aun contradictorias interpretaciones.

Particularmente relevantes son las que se hallan en el símil de la línea dividida² (*República* 510 a-511 e) que ha sido leído principalmente en dos vertientes: una metafísica³ y otra epistemológica⁴. Incluso hay distintas opiniones sobre si la visualización de la línea debería ser horizontal o vertical, y sobre las diferentes dimensiones que debería tener cada uno de los segmentos descritos por Platón.

Pero lo que nos interesa para los objetivos de esta investigación es la ilustradora explicación de las distintas formas de conocimiento, que se sintetiza aquí⁵:

<i>Opinión (Doxa)</i>		<i>Ciencia (Episteme)</i>	
<i>Imaginación</i>	<i>Creencia</i>	<i>Pensamiento</i>	<i>Inteligencia</i>
Eikasía	Pistis	Dianoia	Nóesis
<i>a-racional</i>	<i>infra-racional</i>	<i>racional</i>	<i>supra-racional</i>

Tabla 1. Interpretación de la *línea dividida*

Según esta tabla, que recoge las traducciones/interpretaciones más admitidas, la *eikasía* se corresponde con el mundo de la creación, de la imaginación y del arte; la *pistis* sería lo que comúnmente entendemos por opinión: creencia no demostrada científicamente. La *dianoia* es el pensamiento proposicional, racional, lógico-matemático: el que sostienen los saberes científicos y académicos. La *nóesis* sería entonces algo así como un conocimiento indexical: el índice que señala el misterio (la luz en la terminología platónica), el camino a lo sobrenatural. Para que las divisiones de la tabla

² Platón, *Diálogos. Tomo IV: República*; Ed. a cargo de Conrado Eggers Lan, (Madrid: Gredos, 1992)

³ Conrado Eggers Lan, *El sol, la línea y la caverna*, (Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2000)

⁴ John E. Raven, *Plato's thought in the making*, (Westport, Conn: Greenwood Press, 1985); Fernando Pascual, "Una lectura de la 'Línea dividida' presentada en la República de Platón", *Alpha Omega* VII, n° 1 (2004): 61-90. <https://riviste.upra.org/index.php/ao/article/view/1496>

⁵ Carmen Ramírez Hurtado, *Música, lenguaje y educación: la comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*, (Valencia: Tirant lo Blanch, 2006), 349.

no llamen a error, hay que subrayar que en realidad no se trata de compartimentos estancos, sino que estos modos de conocer están interconectados. Particularmente, el progreso de la ciencia podría verse como el movimiento de lo infra-racional a lo racional, o la transformación de hipótesis (opiniones, al fin y al cabo) en saber consolidado y científicamente validado.

Nótese también que ninguno de los segmentos se ha interpretado como “i-rracional”: acceder a lo real de maneras alternativas a la razón no significa que sean contradictorias a ella.

Pero el segmento más relevante para el objetivo de este estudio es precisamente el a-racional. Lo que pertenece a la creación, la imaginación y el arte no es solo ni exclusivamente sensible: está conectado con los demás segmentos; su característica principal es la de no poder ser explicado, porque cuando se explica, deja de ser lo que es. De algún modo, el sentido del humor también cae bajo el paraguas de la a-racionalidad (si te tienen que explicar un chiste, deja de tener gracia) y manifiesta con claridad las contradicciones de la crítica de las artes (cinematográfica, musical, etc.). Como explica claramente Bergson, la a-racionalidad es un modo privilegiado de conocimiento:

Creo que si la realidad viniese a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiésemos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería nulo, o más bien, todos seríamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la Naturaleza. [...] Entre la Naturaleza y nosotros, ¿qué digo?, entre nosotros y nuestra propia conciencia viene a interponerse un velo que es muy tupido para el común de los mortales y casi transparente para el artista y el poeta⁶.

No sólo Bergson, sino muchos otros autores a lo largo de los siglos conectan con esta visión platónica, pues como señalara el filósofo y matemático Alfred North Whitehead, prácticamente toda la filosofía occidental se podría decir que se construye como citas a pie de página de los diálogos de Platón.

Pero por poner otro ejemplo contemporáneo: la “razón poética” de María Zambrano alude a esta conexión integral de los segmentos que aquí hemos dibujado, de tal manera que lo que aquí llamamos a-racional ella también lo considera un verdadero modo de conocimiento. Más aún, este concepto

⁶ Henri Bergson, *La risa*, (Barcelona: Marge Books, 2019), 37.

de la filósofa malagueña ha sido estudiado precisamente desde el punto de vista musical —el arte performativo que trabajamos específicamente en este estudio—, subrayando su concepción del pensamiento como música interior, la particular relación (también de raíz platónica) entre el alma y la música así como la música como metáfora de la vida social⁷

Este modo diferente de acceder a lo real concuerda plenamente con la necesidad de romper las estructuras mentales que requiere el anuncio de la buena nueva y la instauración del Reino. Parece, pues, bastante conveniente que un modo de conocimiento tan disruptivo y amplio se introduzca plenamente a la hora de interpretar la palabra del evangelio. Y no solo interpretarla, conocerla desde esta visión artística, sino también ejecutarla artísticamente.

b) Performatividad lingüística y performatividad artística

La influencia de la obra de Austin *Hacer cosas con palabras*⁸ ha sido muy amplia desde su publicación en 1962. Una de las aplicaciones más certeras ha sido, precisamente, la de atribuir el carácter de ilocutivos a los actos de habla de Jesús, que son entonces performativos, puesto que, efectivamente, hacen cosas: transforman, convierten, ejecutan y cambian, con una dimensión factual y con un impacto en la realidad que le rodea.

Más reciente ha sido la aplicación de la dimensión performativa a las artes, que ha tenido lugar en el análisis e investigación sobre las artes escénicas y particularmente de la música. Parece lógico que se haya aplicado la dimensión performativa a las artes que “se hacen en tanto se están haciendo”, que tienen un componente más *práxico* que *poético*. Con independencia de las re-producciones, está ya bien asentada la idea de que lo que se realiza en una representación musical y/o dramática no es un producto, sino un proceso. Un proceso transformador del individuo —esto ha estado más claro desde hace más tiempo—, pero también de la sociedad.

La posición que entiende las artes en su dimensión performativa —que en su hacer y hacerse impactan y transforman al individuo y también a la comunidad— se sustrae a tres visiones tradicionales del arte que han evidenciado bastantes lagunas:

La interpretación racionalista (o científicista). Según el cierre categorial que produjo la modernidad divinizando la ciencia, las artes no tienen valor alguno en cuanto a modo de conocimiento. Como afirma Estrada:

⁷ Francisco Martínez González, “El pensamiento musical de María Zambrano”. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1998/17612858.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁸ John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, (Barcelona: Paidós, 1990)

La razón científica se ha convertido en Occidente en el modelo fundamental del saber, en la razón sin más. Es un nuevo régimen o forma de conocimiento, que determina incluso lo que podamos pensar y cómo podemos enfocar la realidad. Para afirmar coloquialmente que algo es verdadero, decimos que es científico. Y esto equivale a afirmar que todo conocimiento tiene que tener una base empírica para ser cierto. Solo podemos afirmar aquello que es comprobable y experimentable, aquello que puede ser testificado por la realidad, probado o, por lo menos, capaz de ser cuestionado⁹.

Esta visión de “inutilidad” de las artes ha tenido diversas consecuencias en diferentes ámbitos, como el estar relegadas endémicamente de los currículos de la educación obligatoria o incluso —como veremos más adelante— en el papel no esencial que desempeñan en la liturgia.

La interpretación esteticista. Esta visión coloca a las artes escénicas en una especie de museo efímero: es efímero porque la obra desaparece cuando termina el concierto o representación, pero sólo importa la obra en sí misma, sus características formales, si la interpretación ha sido lo suficientemente solvente en la técnica, respetuosa con la partitura, brillante en la ejecución y con un eficaz sentido histórico (o historicista) de la época en la que fue compuesta. El papel del público se limita a escuchar y aplaudir. En esta visión museística se incluyen los conciertos tradicionales de las grandes obras de la música universal. Que son, por supuesto, grandes obras de incontestable belleza, pero que admiten otras formas de interacción. En esta línea se incluye el formalismo o absolutismo de las artes: considerarlas “inútiles” en realidad es desgajarlas de toda realidad humana, tanto a nivel individual como social.

La interpretación mercantilista. No hay duda de que los productos culturales pueden ser vistos antes como productos que como cultura. Como ocurre con casi cualquier sector de la actividad humana, es evidente que los artistas tienen que poder vivir de su trabajo (la mayoría encuentran grandes dificultades para esto): han de cobrar por sus actuaciones y composiciones de manera que puedan llevar una vida humana digna (básicamente, tienen que pagar sus facturas como cualquier trabajador). Pero desde que los medios de comunicación de masas irrumpieran en la sociedad en la primera mitad del siglo XX, y su efecto se amplificara exponencialmente en el XXI con las redes sociales, las artes escénicas y la música sufren las mismas mediaciones comerciales no productivas que cualquier otro sector económico y social,

⁹ Juan Antonio Estrada, *¿Qué decimos cuando hablamos de Dios?: la fe en una cultura escéptica* (Madrid: Trotta, 2015), 42

como podrían ser el agrícola y de la alimentación, el sector financiero, el de la moda, etc. Con el advenimiento del *star system*, lo que importa no es ya la creación artística en sí, sino el rendimiento económico que proporcione a los mediadores (representantes, productores, discográficas, cadenas de televisión, plataformas de *streaming* o redes sociales con contenido audiovisual). El artista —y con frecuencia hasta su vida privada— se convierte en un producto más del mercado, y su éxito o fracaso, el mayor o menor impacto que tenga en el público y sus ingresos estarán muy poco relacionados con su capacidad artística real, de modo parecido a como los productos financieros se han alejado enormemente de la economía productiva.

Como cualquier clasificación de las realidades humanas y sociales, hay excepciones, conexiones y una cierta simplificación en la descripción anterior. Pero el propósito ha sido abundar más claramente en qué se entiende por performatividad en las artes, como contraposición a las interpretaciones anteriores.

Y es que se trata de una corriente que no ignora “las conexiones de una obra musical con sus circunstancias de creación (sociales, políticas, sexuales, económicas...), transmisión (directo, diferido, en privado, para un público reducido o como fenómeno de masas...) y apropiación de la misma (*performances*, modos de participación del oyente...), poniendo en relación unas obras con otras como parte de una concepción holística de la música”¹⁰.

Se trata de ver la creación artística con heterogeneidad y descentramiento: fuera de las aulas y las salas de conciertos. O con una visión diferente aun en estas mismas. Así, si nos encontramos ante un concierto tradicional en un auditorio consagrado de la música culta, sería verlo desde la perspectiva de lo que Small denomina *musicking*¹¹ y que tiene una difícil traducción: por explicarlo mejor con un ejemplo, en un concierto aun de la más épica de las sinfonías de Beethoven, también forman parte de la performatividad el lugar, el día y la hora; el atuendo del público y sus interrelaciones a la entrada y a la salida, que son tan importantes como su silente y atenta escucha; se tiene en cuenta al empleado que recoge los tickets a la entrada, la persona que limpia la sala y el electricista que se encarga de que las luces estén a punto; todos estos factores, entre otros, son parte de la *performance* en

¹⁰ José A. Rodríguez-Quiles, “La música como rizoma. Bases para una educación musical performativa” *Revista musical chilena* LXXII, n° 229 (2018), 144. doi:10.4067/s0716-27902018000100139

¹¹ Christopher Small, *Musicking: The meanings of performing and listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011)

cuanto participan en ella. La representación es entendida como una creación comunitaria plagada de interacciones, incluyéndose también los comentarios que se generan varios días después en la oficina de cualquier asistente.

Esta comprensión “comprehensiva”¹² de la interpretación está ya tan asentada que hay publicaciones científicas que recogen el impacto comunitario del hacer música: la más relevante es la *International Journal of Community Music*¹³, pero hay otras: la revista *Music and Arts in Action*¹⁴ o los monográficos colectivos *The Oxford Handbook of Community Music*¹⁵ y *Community Music Today*¹⁶.

Pues bien, si desde la exposición de la a-racionalidad hemos abordado la ruptura cognitiva que supone lo artístico y a continuación su capacidad performativa como acción transformadora, pasamos ahora a explorar el mensaje del Reino desde dentro para estudiar con una perspectiva diferente cuanto comparte con la performatividad artística.

2. Dimensiones artístico-performativas de las palabras y los hechos

a) La voz que predica como instrumento musical

La predicación del Reino por parte de Jesús de Nazaret nos llega a través de los evangelios (canónicos o no). En ellos aparecen con una frecuencia elevada las parábolas y los milagros; se podría decir que sobre ellos pivota todo el mensaje, la buena nueva que rompe con los esquemas establecidos y actúa para transformar lo que hay.

Ambos recursos han sido estudiados desde las diversas ramas de la teología, pero también la literatura (especialmente las parábolas), la antropología,

¹² La expresión no es una redundancia, puesto que comprender no es lo mismo que *comprender*, y con esta aparente reiteración queremos subrayar el hecho de que las nuevas visiones de la interpretación son más holísticas, capaces de entender dicha interpretación como un todo y en su contexto.

¹³ Se publica desde 2008, con tres números por año. Actualmente se edita desde la Universidad de Toronto (Canadá)

¹⁴ También arrancó en 2008, auspiciado por la Universidad de Exeter (Reino Unido). Publica entre uno y tres números al año.

¹⁵ Brydie-Leigh Bartleet y Lee Higgins, *The Oxford Handbook of Community Music*, (Nueva York: Oxford University Press, 2018)

¹⁶ Kari K. Veblen, *Community Music today*, (Lanham: Rowman & Littlefield Education, 2013)

la semiología y semiótica, etc. Pero en esta investigación las abordaremos como obras de arte performativas, según lo explicado hasta aquí.

El primer punto para considerarlas como tales es que el vehículo por el que se transmiten y por el que aun en diferido nos llegan a nosotros es la voz: concretamente, la voz de Jesús. La teología bíblica y la exégesis han abundado en el significado y las implicaciones de esta distancia entre oralidad y escritura. Pero aquí interesa subrayar el hecho de que la voz es el instrumento musical primigenio y que, en primera instancia, la voz hablada es música. Su performatividad no depende —según la perspectiva de este estudio— del significado de las palabras, que también se encuentran en los textos escritos: fundamentalmente nos encontramos ante un instrumento artístico-performativo esencial.

Aunque hay pequeñas divergencias entre los expertos, es comúnmente admitido que la voz hablada es música¹⁷, ya que la voz hablada y la voz cantada tienen más puntos en común que diferencias. La voz hablada desarrolla claramente todos los parámetros propios de la ejecución musical: altura, volumen, timbre, duración, articulación y *tempo*. En el canto se amplifican las diferencias: particularmente de altura, volumen y colocación, así como un mayor apoyo en las vocales que en las consonantes. Pero estas diferencias son cuantitativas, no cualitativas. De hecho, los grandes oradores manejan hábilmente —o mejor, musicalmente— estos parámetros.

No sabemos ni parece que podamos saber si la voz de Jesús era específicamente de tenor, barítono o bajo¹⁸. Pero sí podemos inferir con bastante precisión que era una voz musical altamente eficaz, o verdaderamente performativa. Sin una buena colocación y sin un manejo adecuado del volumen no hubiera sido posible llegar a las muchedumbres que le escuchaban: ni aun teniendo en cuenta las particularidades acústicas de los escenarios naturales en que discurren algunas de sus enseñanzas.

Y es que, además, ni siquiera en una cultura oral como la judía del siglo I hubiera sido posible mantener la atención de tantas personas, tan diversas y durante tanto tiempo —se olvidaban de comer— sin un perfecto manejo de la entonación, el volumen, el ritmo y la articulación. No podemos dejar de añadir que los judíos cantan con frecuencia, pues en su tradición los himnos son siempre cantados. Si lo vemos también bajo la concepción teológica de

¹⁷ Graham F. Welch, David M. Howard y John Nix, Eds., *The Oxford Handbook of singing* (Oxford: Oxford University Press, 2020)

¹⁸ Por hacer una apuesta estadístico-antropológica podríamos decir que barítono, pero esto es casi “ficción cristológica”.

Jesús como el “hombre perfecto”¹⁹, obviamente su voz y su manejo de la misma lo serían igualmente. La predicación de Jesús era musicalmente performativa, en primer lugar, por el uso —musicalmente perfecto— de la voz.

Esta relevancia de la voz no es exclusiva de la predicación de Jesús: como afirma Bettini²⁰, la autoridad del discurso en el mundo antiguo proviene de las características vocales. Según este autor, que analiza un gran número de textos del período arcaico de la cultura romana, la *auctoritas* de una declaración solemne (una profecía, la fórmula pronunciada por un pretor, una *praefatio* religiosa) se basaba principalmente en patrones de sonido específicos: paralelismos, ecos fónicos y repeticiones silábicas que hacían surgir una especie de ‘voz resultante’ —la traducción literal es extraña, pero nosotros podríamos llamarla voz performativa—; esta forma de usar la voz evidenciaba inmediatamente su carácter excepcional. Desde la perspectiva de sus destinatarios, la construcción sonora de estos pronunciamientos tenía la capacidad de despertar lo que los romanos llamaban *delectatio*: es decir, la disposición a creer en la verdad y validez de lo que estaban escuchando. Que los romanos incluyeron todos estos fenómenos acústicos dentro de un único dominio perceptivo lo demuestra el que la música también tenía el poder de producir *delectatio*. Y el hecho de que el verbo *cano* y sus derivados se refieren tanto a lo musical como a lo poético.

b) Parábolas y milagros: obras de arte.

La citada percepción del componente artístico de la predicación sigue presente entre los teólogos actuales. Así, Farley²¹ afirma que predicar el evangelio incluye tres características principales del arte: creatividad, compromiso emocional con el mundo e imaginación. Por tanto, la formación de los agentes pastorales, según el autor, ha de tener en cuenta el talento artístico.

¹⁹ Luis F. Ladaria, “Cristo, ‘perfecto hombre’ y ‘hombre perfecto’”, *Sentire cum Ecclesia. Series Valentina* 49, (2003): 171-185.

²⁰ Maurizio Bettini, “Authority as ‘Resultant Voice’: Towards a Stylistic and Musical Anthropology of Effective Speech in Archaic Rome” *Greek and Roman Musical Studies* 1, n.º. 1 (2020): 175-194. doi:10.1163/22129758-12341242

²¹ Edward W. Farley, “Can preaching be taught?” *Theology Today* 62, n.º. 2 (2005): 171-180. doi:10.1177/004057360506200203

Parábolas

Esto no es de extrañar si estudiamos algunos de los rasgos artísticos de la propia predicación evangélica. Con independencia del significado y el simbolismo, muchas parábolas tienen estructuras similares a las más clásicas formas musicales. La música, como la voz hablada, necesita ser recordada por el oído, interiorizada y aprehendida; el compositor —como el predicador— realiza una cierta pedagogía de repetición y renovación al mismo tiempo. Esa combinación entre lo conocido y lo nuevo, dispuesto en torno a una estructura, permite interiorizar la pieza (o parábola) no solo en cuanto a los conceptos —que no es lo que nos interesa analizar aquí—, sino en cuanto a su más íntima corporeidad: la que se transmite en la performatividad del sonido/palabra hablada.

Por ejemplo, la forma sonata —en torno a la que se estructuran los primeros movimientos de las sonatas propiamente dichas, así como cuartetos y sinfonías— tiene una estructura del tipo “Exposición— Desarrollo— Reexposición”. En la exposición se presentan habitualmente dos temas o “personajes” (A y B), los cuales pueden ser complementarios o contradictorios. El desarrollo hace avanzar la acción, que termina con los mismos temas, pero modificados tras el transcurso de los acontecimientos (Reexposición). Puede llevar una introducción y una Coda²².

En el siguiente cuadro podemos ver cómo se ajustan a esta estructura algunas de las parábolas más relevantes.

Parábola	Introducción	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Las diez vírgenes (Mt 25:1-13)	El Reino es como una boda	Tema A: vírgenes necias Tema B: vírgenes prudentes	El esposo tarda, vuelve en medio de la noche, las necias piden aceite a las prudentes	Tema A: las necias quedan fuera Tema B: las prudentes entran al banquete	Manteneos alerta porque no sabéis el día ni la hora

²² Esta estructura es típica de la composición musical y muy elaborada en este género a lo largo de amplios periodos históricos, incluyendo la música contemporánea. Pero se pueden encontrar paralelismos en el teatro clásico e incluso en el cine. Un ejemplo paradigmático es la obra maestra de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta* (1954).

Parábola	Introducción	Exposición	Desarrollo	Reex- posición	Coda
Los talentos (Mt 25:14-30) (Lc 19,11-37)	Un hombre que se ausenta de su hacienda	Tema A: siervos que negocian Tema B: siervo que entierra el talento	El amo vuelve y pide cuentas del desempeño	Tema A: los siervos diligentes obtienen fruto Tema B: se le quita el talento al que lo enterró	Al que tiene se le dará, y al que no tiene, se le quitará hasta lo que tiene.
El trigo y la cizaña (Mt 13:24-30)	Un hombre que siembra su campo	Tema A: buena semilla Tema B: cizaña (enemigo)	Recolección	Tema A: el trigo va al granero Tema B: la cizaña se quema	(Solo aparece en la interpretación, no en la narración de la parábola en sí)
El rico Epulón y el pobre Lázaro (Lc 16, 19-31)		Tema A: Lázaro Tema B: Epulón	Muerte y destino	Tema A: Lázaro en el seno de Abraham Tema B: Epulón sufriendo los tormentos	Si no oyen a los profetas, tampoco a un muerto resucitado
El hijo pródigo	Un hombre tenía dos hijos	Tema A: hijo menor Tema B: hijo mayor	Herencia dilapidada	Tema A: reencuentro con el padre Tema B: Enfado y celos	Este hermano tuyo estaba muerto, y ha vuelto a la vida

Tabla 2. Parábolas con forma sonata.

La estructura netamente artística subyace en todas ellas y con el mismo fin: transmitir el conocimiento de forma a-racional, que es, además, uno de los vehículos prioritarios de la fe.

Así lo entiende Verbin²³ en un clarificador artículo sobre la justificación de la fe: en él subraya el paralelismo entre apreciar la belleza y ser capaz de “apreciar” o acceder al conocimiento de Dios, según lo que llama el “razonamiento religioso” que no es racional o argumentativo, sino testimonial. Un argumento en religión sería una *performance*: una actuación que da vida a varios hechos o eventos de una manera particular, para que Dios pueda ser visto en ellos y a través de ellos. Cualquier actuación de este tipo a través de la cual se ve a Dios puede llamarse apropiadamente un “milagro”. Así, la realización de milagros, es decir, de actos que están dirigidos a convertirse en los vehículos a través de los cuales se ve a Dios, puede tomarse como paradigma del razonamiento religioso.

Milagros

El milagro no es principalmente algo que escapa a nuestra comprensión científica y racional de las leyes de la naturaleza; probablemente con el avance de la ciencia puedan llegar a explicarse de este modo propiamente *dianoético*, como explicábamos arriba. Puede que sea esto, pero es algo más: es una manifestación admirable, digna de ser contemplada con asombro, corporeizada para que pueda ser apreciada por los sentidos como algo extraordinario. Y en esto coincide plenamente con una manifestación artística performativa.

El primer ejemplo que viene a la mente es el de la tempestad calmada (Mateo 8:23-27, Marcos 4:35-41 y Lucas 8:22-25), pues ya ha sido el germen de composiciones musicales del género operístico. No hace falta un gran conocimiento de las artes escénicas ni demasiada imaginación para ver el “espectáculo”, la escenografía, los personajes, el discurrir de los hechos, la ambigüedad de los sentimientos de los actores —de la tranquilidad al miedo y vuelta a la confianza—; el sonido trepidante de la tempestad y la voz de Jesús que se impone sobre ella. Así fue entendido por Back en la cantata BMW 81 *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* (Jesús duerme, ¿qué puedo esperar?): en ella se desarrolla la acción con una literalidad musical asombrosa en sus siete movimientos para voces solistas (contralto, tenor y bajo), conjunto instrumental (oboes, flautas, violines, viola, bajo continuo) y coro. La obra admirable (milagro-composición) y su impacto performativo

²³ Nehama K. Verbin, “Can faith be justified?” *Faith and Philosophy* 18, no. 4 (2001): 501-522. doi:10.5840/faithphil200118442

es independiente de que la tempestad se calmara como efecto de la orden de Jesús o porque dejara de soplar el viento desde la cumbre del monte Hermón, ya que la pregunta no es ¿por qué ha parado la tempestad? sino ¿por qué tenéis miedo?

Sin entrar en disquisiciones técnicas musicológicas sobre géneros, análisis o interpretaciones, parece claro que esta pieza de Bach pertenece a la música programática y más concretamente, descriptiva. Es ahora cuando debemos recurrir al concepto de otro compositor, en esta ocasión contemporáneo, que ha acuñado un concepto muy adecuado para analizar los milagros: Murray Schafer y el *soundscape* o “paisaje sonoro”²⁴. Según él, cada evento que se produce lo hace en un lugar y con unos sonidos determinados: sonidos que no se pueden separar de su fuente, que acontecen en cada momento y que están ya en este sentido produciendo una obra musical. La máxima expresión de esta “composición” sería el *Silence 4'33"* de J. Cage: durante exactamente ese tiempo, el público solo escucha los sonidos del entorno, mientras el intérprete permanece en absoluto silencio. Así se subraya la necesidad de escucha, la interacción de la audiencia y la performatividad, en el sentido de que cada evento será diferente en función del lugar y el momento, ocurra dentro o fuera de la sala de conciertos. Y la participación de los escuchantes es parte de la obra en sí, puesto que si los sonidos de este lugar y momento tienen un sentido es porque hay alguien que los escucha y los re-interpreta. Estamos de nuevo ante una visión performativa del hecho sonoro que se entiende como artístico pero inserto en una comunidad, en un tiempo y en un espacio.

Esta concepción se ha desarrollado en todo un *Proyecto mundial de paisaje sonoro*²⁵; en él se han ido recogiendo los eventos sonoros de distintos lugares del mundo. La forma de escribirlos y plasmarlos gráficamente tampoco obedece a la escritura musical convencional, sino que, al igual que sucede con otros compositores contemporáneos, se utilizan grafías alternativas (más o menos intuitivas), combinadas en ocasiones con elementos de partituras tradicionales. Así, también tratan de reflejar la duración, intensi-

²⁴ Raymond Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Rochester, Vt: Destiny Books, 1994); Amy Chan y Alistair Noble, *Sounds in translation: intersections of music, technology and society* (Canberra, ACT, Australia: ANU E Press, 2009)

²⁵ The Sonic Research Studio. “The World Soundscape Project”. <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>.

dad, textura y/o altura de un ambiente sonoro, de un suceso que no se puede separar del cuándo y dónde acontece.

También se ha realizado un estudio cronológico de la variación del paisaje sonoro en la historia de la humanidad: concretamente, en “El paisaje sonoro y la afinación del mundo”, donde Schafer subraya que la prioridad de lo visual imperante hoy día no tenía lugar en la antigüedad, que es precisamente donde se sitúan los milagros de Jesús:

No abogaremos por la prioridad del oído. En Occidente el oído cedió ante el ojo como el más importante recopilador de información en la época del Renacimiento, con el desarrollo de la imprenta y la perspectiva en la pintura. Uno de los testimonios más manifiestos de este cambio es la manera en que hemos empezado a imaginar a Dios. No fue hasta el Renacimiento cuando Dios fue retratado. Anteriormente había sido concebido como un sonido o una vibración [...]. Antes de la edad de la escritura, en los tiempos de los profetas y la épica, el sentido del oído era más vital que el de la vista²⁶.

Cuando habla de “retratar a Dios” se refiere al sentido moderno del retrato: es evidente que existe una iconografía medieval abundante, pero no en el sentido visual de la perspectiva que arranca en la modernidad.

Después continúa con la pregunta sobre cuáles serían los sonidos primigenios, que coinciden con la descripción que aparece en el Génesis sobre la creación del mundo: el mar y las aguas, son, en todas las culturas, el origen de la vida y su sonido es especialmente atractivo precisamente por esta relación.

En cualquier caso, la música es la clave del análisis de la percepción auditiva y de la investigación del paisaje sonoro. La plasmación gráfica del mismo que, como hemos señalado, utiliza códigos alternativos, se realiza mediante una cuidada elaboración de los mismos que, no por ser novedosa es arbitraria. No es lugar para extendernos en la explicación de estos códigos, pero valga como ejemplo la plasmación de un “paseo auditivo” alrededor de una manzana de edificios:

²⁶ De la traducción española: Raymond Murray Schafer y Vanesa García Cazorla (trad.), *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Barcelona: Intermedio, 2013), 29

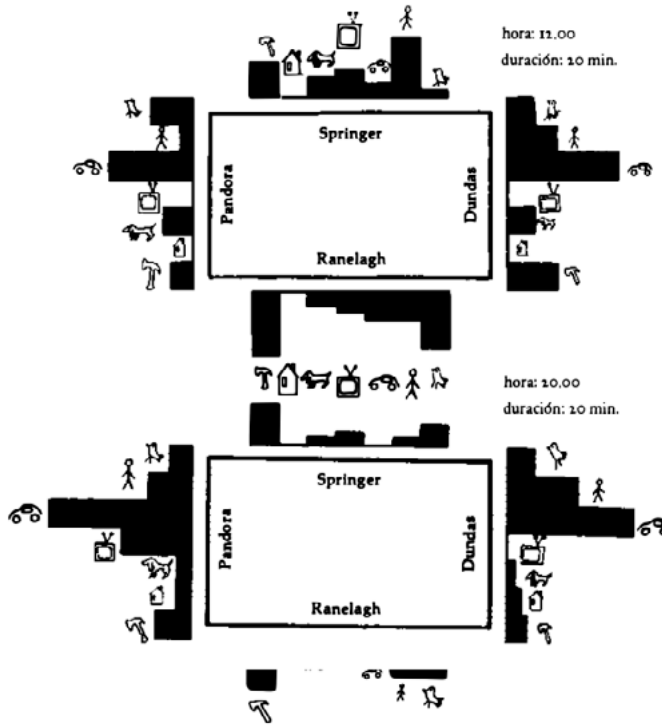


Imagen 1. Sonograma de paseo auditivo ²⁷

O este otro ejemplo, que supone la transcripción de una improvisación vocal:



Imagen 2. Composición para voz solista ²⁸

²⁷ Tomado de Schafer: "El paisaje sonoro...", 362

²⁸ Tomado de Schafer: "Cuando las palabras...", 14

Es llegado ya el momento de preguntarnos por el paisaje sonoro de los milagros e incluso de intentar una plasmación gráfica de los mismos.

Obviamente solo podemos basarnos en la imaginación acústica y las herramientas musicales para tratar de pergeñar el paisaje sonoro de algunos milagros especialmente significativos en este aspecto en función de la narración de los mismos. Pero aportará una nueva visión de estos en cuanto a su dimensión artístico-musical performativa.

El primer ejemplo será el milagro/ exorcismo del endemoniado de Gerasa. Para extraer mejor las cualidades sonoras, manejamos las tres versiones (Mc 5:1-20; Mt:28-34; Lc 8:26-39). No deja de ser significativo el que la llegada de Jesús a la región se hace por mar: un mar que debería estar tranquilo para permitir la navegación y el desembarco. El sonido primigenio trae al Príncipe de la Paz, que llega acompañado del suave rumor de las olas. El contraste aparece con la presentación del endemoniado: un caos sonoro de voces y lamentos, grilletes y cadenas. A continuación, tiene lugar el diálogo entre Jesús y los demonios: con independencia siempre del significado, se da un verdadero intercambio músico-vocal, (en el que la voz clara, firme y con autoridad de Jesús se representa por las franjas rectangulares sostenidas). La caída de la piedra al mar debió suponer una nueva explosión de sonidos descendentes: del *forte* al *piano*, del agudo al grave. Finalmente, se desarrolla un nuevo diálogo, esta vez sereno, entre Jesús y el hombre que ahora ha encontrado la tranquilidad.

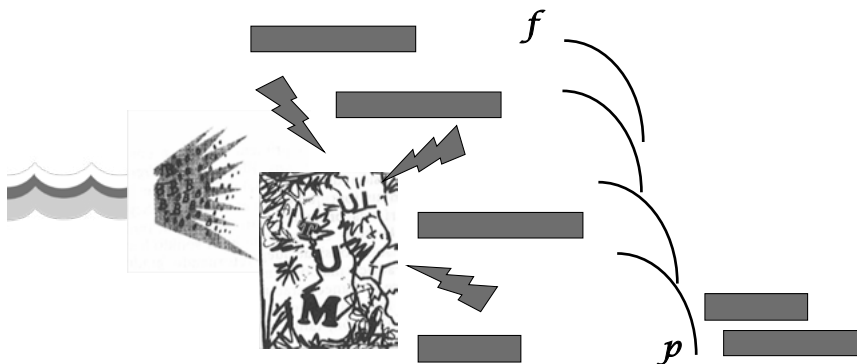


Imagen 3. Paisaje sonoro del endemoniado de Gerasa. (Elaboración propia).

Otro milagro inspirador en cuanto a la peculiaridad de su paisaje sonoro es el de la curación del paralítico de Cafarnaúm (Mt 9:1-8; Mc 2:1-12; Lc 5:17-26). Aunque en la versión de Mateo también se consigna la llegada por

mar, no reflejaremos aquí este extremo. Pero la voz de Jesús, sólida y potente sobre el tumulto de la muchedumbre supone un evento sonoro incontestable; el cuadro cambia cuando aparece el paralítico por el tejado, sostenido por cuatro amigos: como un acorde perfecto, son capaces de transportarlo sin que se caiga, a la vez que las piedras del techo van cayendo con su considerable y peculiar sonido. Se origina entonces el intercambio vocal entre Jesús y los fariseos: el embrollo de sus razonamientos expresado en sus voces solapadas y retorcidas (seguramente se quitarían la palabra unos a otros) frente a la palabra de Jesús, que es firme y nítida (de nuevo los recuadros): tanto que es eficaz, que ordena y ejecuta, hasta el punto de hacer que el paralítico se levante.



Imagen 4. Paisaje sonoro de la curación del paralítico de Cafarnaúm.
(Elaboración propia)

El hecho de que hayamos podido reinterpretar los milagros en clave de *performance* acústico-musical, basándonos en la teoría del paisaje sonoro, significa que son, también en este sentido, obras de arte: pero obras de arte performativas, que implican y hacen participar a todos: a los hombres y mujeres que estaban presentes en el siglo I y a nosotros, que miles de años después, podemos oír y escuchar estos milagros, haciéndolos de otro modo (a-racional) parte de nuestras vidas.

4. La transformación social por el arte y la dimensión comunitaria de la buena nueva: subrayando convergencias.

Las alegrías y las esperanzas, las tristezas y las angustias de los hombres de hoy [...] son también las alegrías y las esperanzas, las tristezas y las angustias de los discípulos de Cristo; no hay realidad alguna verdaderamente

humana que no encuentre eco en su corazón. [...] Por este motivo, la Iglesia se siente real e íntimamente ligada al género humano y a su historia²⁹.

Ciertamente se ha avanzado en la aplicación de estas palabras del documento conciliar. Por una parte —y en muchos modos antes del CVII— los valores evangélicos han empapado las realidades humanas protagonizando un impacto social relevante. Sobre todo, en las áreas de la sanidad y la educación, y más recientemente, en la participación social y política (especialmente del laicado), de forma que se lleve a cabo la transformación social que implica la implantación del Reino.

También hay una cada vez más estrecha relación entre los avances de las ciencias humanas y la interpretación de estos avances a la luz del evangelio. Sin ser un camino fácil, existe un diálogo intenso y a veces muy fecundo entre los progresos de la medicina, la economía, la ecología, etc. y los principios que animan la fe. Que esto es así lo manifiesta el abundante y sólido corpus de doctrina social de la iglesia, preocupada como intérprete del evangelio por el desarrollo humano en sus múltiples facetas, algunas de las cuales acabamos de mencionar.

Establecer un paralelismo minucioso entre los valores evangélicos explicitados en estos documentos de doctrina social de la iglesia y en la praxis pastoral y comunitaria de los mismos con el trabajo que en esta misma línea ejercen las artes performativas sería sin duda objeto de otra investigación, que no es la que se pretende realizar aquí. Lo que sí se ha hecho es establecer el marco de esta convergencia —que en sí mismo es novedoso como planteamiento—, a través del desarrollo teórico de los fundamentos de transformación social de la performatividad artística, señalando algunas áreas donde existe una coincidencia de valores y según los puntos anteriores, pergeñando los pilares del porqué de la misma.

Porque es también cierto que hasta ahora no se ha prestado mucha atención desde la citada doctrina social a los progresos de la investigación musical en sentido amplio (no solo musicológico), muchos de los cuales han avanzado en la línea performativa que hemos estado describiendo y cuyo impacto social va de la mano de sectores y valores que son netamente evangélicos.

Así, esta performatividad artístico-musical, frente a las interpretaciones meramente esteticistas o mercantilistas, redundará en una transformación so-

²⁹ Concilio Vaticano II, *Gaudium et Spes*. Constitución sobre la Iglesia en el mundo actual, n. 1

cial cuya incidencia recorre muchos de los territorios en los que impacta igualmente el anuncio del evangelio y la instauración del Reino.

Si en el punto 1 b) citábamos las publicaciones relacionadas con el modo de hacer comunitario o *Community Music* (cuyo conocimiento sería de gran ayuda en las arduas polémicas sobre la participación del pueblo en la liturgia), no son menos abundantes los trabajos y estudios sobre la música y la justicia social³⁰; el trabajo de la música en los centros penitenciarios³¹, el papel de la performatividad musical en la inclusión y la discapacidad³² o el inmenso campo del acercamiento de la música a la salud. No es difícil encontrar las coincidencias con la preocupación que los evangelios muestran por todos estos que hoy llamamos colectivos desfavorecidos (marginados, débiles, enfermos) y para los que se destinan recursos específicos, pues existe igualmente una pastoral de la salud, penitenciaria, de lo que en algunas diócesis llaman de educación especial, de sordos o de caridad, aunque las organizaciones eclesiales que se ocupan de este extremo tienen ya muy clara la relevancia fundamental de la justicia social. Hay una dimensión profética de la música cuando trabaja en estos terrenos, y una dimensión artística del evangelio que rezuma en este impacto social, como la tiene la propia exposición de las parábolas y los milagros que hemos explicado anteriormente.

En este sentido, un ejemplo paradigmático es el que representan las escolanías o agrupaciones de *Pueri Cantores*, que actualmente se aglutinan en torno a la Federación Internacional (desde 1996 pertenece al Pontificio

³⁰ Stephanie Horsley, "Facing the Music. Pursuing Social Justice Through Music Education in a Neoliberal World," en *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*, ed. por Cathy Benedict, Patrick Schmidt, Gary Spruce y Paul Woodford. (Oxford: Oxford UP, 2015), 62-77; Estelle R. Jorgensen, "Concerning justice and music education", *Music Education Research* 9, n.º 2 (2007): 169-189, doi:10.1080/14613800701411731; Elizabeth Gould, "Social justice in music education: the problematic of democracy", *Music Education Research* 9, n.º 2 (2007): 229-240. doi:10.1080/14613800701384359

³¹ Jeb Aram Middlebrook, "Songs in the Key of Incarceration: Prison Music as Sound, Theory, and Method," *Qualitative Inquiry* 22, n.º 10 (2016): 818-822, doi:10.1177/1077800416667697; Maria Mendona, "Prison, music and the rehabilitation revolution: The case of Good Vibrations", *Journal of Applied Arts & Health* 1, n.º 3 (2010): 295-307, doi:10.1386/jaah.1.3.295_1

³² Alex Lubet, *Music, disability, and society*, (Philadelphia: Temple University Press, 2011), 199; Stefan S. Honisch, "'Re-narrating Disability' through Musical Performance", *Music Theory Online* 15, n.º 3 (2009) doi:10.30535/mt.15.3.7 ; Carmen Ramírez Hurtado y Consuelo Pérez Colodrero, "Escuelas de flamenco y diversidad funcional: una mirada desde la inclusión en la ciudad de Granada," *Revista Electrónica de LEEME*, n.º 45 (2020): 90-110, doi:10.7203/LEEME.45.16928

Consejo para los laicos)³³. Sus orígenes son anteriores al CVII, pero en el capítulo VI de *Sacrosanctum Concilium* se establece: “Fórmense diligentemente las *Scholae Cantorum*”³⁴; y a continuación “sobre todo en las iglesias catedrales”. Es indudable que las catedrales merecen la mayor dignidad del culto. Pero puesto que el culto es a Dios (no a las autoridades eclesásticas) y su ejecución redundará en el bien humano y social de los artistas, ¿no habría que subrayar al menos con la misma intensidad la conveniencia de implantar estas *Scholae* en los barrios periféricos o en los países sin tradición catedralicia? Es evidente, a tenor de todo lo explicado, que una formación musical intensa, seria, participativa y performativa en estas ubicaciones redundará en una mejora personal y social y, por ende, en una sólida instauración de los valores evangélicos. Y curiosamente hay un auge de las formaciones de *Pueri Cantores* en países emergentes (como India, Congo, Ruanda, Sri Lanka), frente a un cierto estancamiento en países europeos de tradición católica (España, sin ir más lejos).

Discernir en qué medida este espíritu (performativamente evangélico) anima a qué *Scholas* concretas y cuales son más autorreferenciales, entendiéndose a sí mismas como un conservatorio paralelo, con una visión esteticista o incluso mercantilista sería un interesante trabajo, indudablemente para otra investigación.

Conclusiones

Hemos encontrado un paralelismo convergente entre la dimensión artístico-performativa que se encuentra en el propio evangelio (a través del uso de la voz, la estructura de las parábolas y el paisaje sonoro de los milagros) y los valores evangélicos de las artes performativas, en tanto que inciden en el desarrollo humano y social en las mismas áreas en que a día de hoy trabajan los mensajeros del evangelio que se preocupan por la instauración del Reino. El desarrollo humano y social no es ajeno a la difusión de la Buena Nueva, y en muchas de estas áreas también trabajan las artes performativas. Y lo llevan a cabo de un modo propio y específico, — diferente a como lo hacen, con distintas herramientas, otras organizaciones humanas—; este modo específico es también convergente con el mensaje de la Buena Nueva por el modo de acceder a lo real: a-racional, con la razón poética y con lo

³³ Federación internacional de *Pueri Cantores*: <https://www.puericantores.org>

³⁴ Pablo VI. Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia, n. 114

que se ha llamado también razonamiento religioso. Convergen las áreas de preocupación humana y social, y convergen también en cierto modo la forma peculiar de acceso a ellas.

No es extraño que sea así, puesto que, si el mensaje del Reino es un don, las artes se entienden fundamentalmente a sí mismas como tales: de ahí la dificultad de encasillarlas en interpretaciones racionalistas, mercantilistas o esteticistas. Tampoco es casualidad que se diga con frecuencia de un artista —especialmente en las artes escénicas— que “se entrega”, que “lo da todo”, porque su hacer verdadero no puede ser de otra manera que como don (aunque no haya más remedio que ponerle un precio).

Las artes performativas han de tener entonces un papel renovado en la difusión del Reino, atendiendo para ello a los progresos que las ciencias humanas y sociales han desarrollado en estas áreas. Y si el mensaje evangélico es transformador y artístico, las artes performativas que producen una mejora social son ya de por sí evangélicas.

Hay una coincidencia de fines si se entiende la instauración del Reino desde la óptica de la comunidad de creyentes, en la que se propicia un fortalecimiento de lazos y redes, un crecimiento participativo y “sinodal” que armoniza la horizontalidad y la verticalidad (algo que la música hace desde que existe) y una continua construcción dinámica de puentes. La dimensión comunitaria de las artes performativas es otro de los aspectos expuestos que merece la pena subrayar: el concepto de *musicking* muy bien podría aplicarse a la liturgia, a la participación en comunión de un acto celebrativo que no es ni pasivo ni meramente vertical: en este hacer que se hace mientras se construye, esta *praxis* que es a la vez *poiesis* donde inmanencia y trascendencia se entrecruzan y retroalimentan hay una expresión participativa del don que se recibe. Es por esto que la visión performativa de las artes escénicas y de la música frente a la concepción esteticista o meramente formalista incide también en esa dimensión de la evangelización y difusión del Reino en la que no hay unos sujetos pasivos frente a algo que les llega de fuera, sino que se hacen partícipes en tanto que son también actores y protagonistas, en la medida en que se abren con esta acción al don que les llega.

Nos encontramos con una serie de piezas de infinito potencial que sería preciso encajar y que están llamadas a encontrarse más tarde o más temprano —aunque con este trabajo pretendemos propiciar que sea pronto—: por un lado, un tesoro artístico-musical de siglos de música compuesta para la alabanza de Dios; por otro, una actualidad ciertamente pobre en la ejecución de la misma, pero que cuenta por otro lado con actores de gran talento, tanto en lo musical como en lo pastoral. Y siempre, la propia fuerza de la perfor-

matividad artística como medio de transformación social, que a la vez que fomenta la alabanza y la glorificación propias de la liturgia, puede efectuar un cambio social que haga avanzar hacia la instauración del Reino.

Bibliografía

Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós: Barcelona, 1990.

Bartleet, Brydie-Leigh y Lee Higgins. *The Oxford Handbook of Community Music*. Nueva York, NY: Oxford University Press, 2018.

Bergson, Henri. *La Risa*. Barcelona: Marge Books, 2019.

Bettini, Maurizio. “Authority as ‘Resultant Voice’: Towards a Stylistic and Musical Anthropology of Effective Speech in Archaic Rome.” *Greek and Roman Musical Studies* 1, n° 1 (2020): 175-194. doi:10.1163/22129758-12341242

Chan, Amy y Alistair Noble. *Sounds in Translation: Intersections of Music, Technology and Society*. Canberra, ACT, Australia: ANU E Press, 2009.

Concilio Vaticano II, *Gaudium et Spes. Constitución sobre la Iglesia en el mundo actual*.

Estrada, Juan Antonio. *¿Qué decimos cuando hablamos de Dios?: la fe en una cultura escéptica*. Madrid: Trotta, 2015.

Farley, W. Edward. “Can Preaching be Taught?” *Theology Today* 62, n° 2 (2005): 171-180. doi:10.1177/004057360506200203

Gould, Elizabeth. “Social Justice in Music Education: The Problematic of Democracy.” *Music Education Research* 9, n° 2 (2007): 229-240. doi:10.1080/14613800701384359

Honisch, Stefan S. “‘Re-Narrating Disability’ through Musical Performance.” *Music Theory Online* 15, n° 3 (2009). doi:10.30535/mt0.15.3.7

Horsley, Stephanie. “Facing the Music. Pursuing Social Justice through Music Education in a Neoliberal World”, en *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*. Ed. por Cathy Benedict, Patrick Schmidt, Gary Spruce y Paul Woodford. Oxford: Oxford UP, 2015, 62-77.

Jorgensen, Estelle R. “Concerning Justice and Music Education.” *Music Education Research* 9, n° 2 (2007): 169-189. doi:10.1080/14613800701411731

Ladaria, Luis F. “Cristo, ‘Perfecto Hombre’ y ‘Hombre Perfecto’”. *Sentire cum Ecclesia. Series Valentina* 49, (2003): 171-185.

Lan, Conrado Eggers. *El sol, la línea y la caverna*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2000.

Lubet, Alex. *Music, Disability, and Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2011.

Martínez González, Francisco. “El pensamiento musical de María Zambrano”. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1998/17612858.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mendona, Maria. “Prison, Music and the Rehabilitation Revolution: The Case of Good Vibrations.” *Journal of Applied Arts & Health* 1, n° 3 (2010): 295-307. doi:10.1386/jaah.1.3.295_1

Middlebrook, Jeb Aram. “Songs in the Key of Incarceration: Prison Music as Sound, Theory, and Method.” *Qualitative Inquiry* 22, n° 10 (2016): 818-822. doi:10.1177/1077800416667697

Pablo VI. Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia (4 de diciembre de 1963)

Pascual, Fernando. “Una lectura de la ‘Línea Dividida’ presentada en ‘La República’ de Platón.” *Alpha Omega* VII, n° 1 (2004): 61-90. <https://riviste.upra.org/index.php/ao/article/view/1496>

Pérez Andreo, Bernardo. *La Revolución de Jesús*. Madrid: PPC, 2018

Platón. *Diálogos. Tomo IV: República*. Ed. a cargo de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1992.

Ramírez Hurtado, Carmen. *Música, lenguaje y educación: la comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.

Ramírez-Hurtado, Carmen y Consuelo Pérez Colodrero. “Escuelas de flamenco y diversidad funcional: una mirada desde la inclusión en la ciudad de Granada.” *Revista Electrónica de LEEME* n° 45 (2020): 90-110. doi:10.7203/LEEME.45.16928

Raven, John E. *Plato’s Thought in the Making*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1985.

Rodríguez-Quiles, José A. “La música como rizoma. Bases para una educación musical performativa.” *Revista musical chilena* LXXII, n° 229 (2018): 139-150. doi:10.4067/s0716-27902018000100139_

Schafer, R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt: Destiny Books, 1994.

Schafer, R. M. *El Paisaje Sonoro y la afinación del mundo*. Trad. de Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio, 2013.

Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

Veblen, Kari K. *Community Music Today*. Lanham: Rowman & Littlefield Education, 2012.

Verbin, Nehama. K. "Can Faith be Justified?" *Faith and Philosophy* 18, n° 4 (2001): 501-522. doi:10.5840/faithphil200118442

Welch, Graham F., David M. Howard y John Nix. *The Oxford Handbook of Singing*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

RESEÑAS

Aldave Medrano, Estela, *La muerte de Jesús en el Evangelio de Juan. Historia y memoria* (FMF) 631-632; **Baura de la Peña, Eduardo - Sol Thierry**, *Iglesia, personas y derechos. Curso introductorio al derecho canónico* (MAEA) 652-654; **Bertazzo, Luciano**, *Colligere fragmenta. Studi e ricerche di storia religiosa* (MAEA) 648-650; **Cano Gómez, Guillermo J.**, *Historia de los padres y doctores de la Iglesia* (DTC) 650-652; **Doyle, Eric**, *The essence of Franciscan Spirituality* (MAEA) 654-656; **Enxing, Julia**, *Culpa y pecado de (en) la Iglesia. Una investigación en perspectiva teológica* (BPA) 640-641; **Guijarro, Santiago**, *La memoria viva de Jesús. Dinámicas de la transmisión oral* (FMF) 632-633; **González de Cardedal, Olegario**, *La pregunta por Dios. Experiencias límite y respuestas de fe* (PSA) 641-643; **Kessler, Hans**, *¿Resurrección? El camino de Jesús hasta la cruz y la pas* (JMSC) 643-647; **Lampe, Peter**, *Los primeros cristianos en Roma. De Pablo a Valentín* (FMF) 633-635; **Lohfink, Gerhard**, *Al final ¿la nada? Sobre la resurrección y la vida eterna* (FMF) 647-648; **Lohfink, Gerhard**, *Entre el cielo y la tierra. Una nueva interpretación de los textos bíblicos fundamentales* (PSA) 635-636; **Noguez, Armando**, *Las grandes controversias de Jesús. Relatos, historia y mensaje descolonizador según Marcos* (FMF) 636-637; **Pikaza, Xabier**, *Enséñanos a orar. El libro de los Salmos. Lectura cristiana* (FMF) 637-638; **Vásquez Pérez, María Nely**, *Lectura postcolonial de Gálatas en Tatha Wiley y Davina López. Claves metodológicas para una espiritualidad bíblica* (MRVA) 638-639; **Yugar, Theresa A. – Robinson, Sarah E. – Dube, Lilian, - Hinga, Teresia Mbari**, *Valuing Lives, Healing Earth: Religion, Gender and Life on Earth* (AMW) 656-660.



INSTITUTO TEOLÓGICO DE MURCIA OFM
Servicio de Publicaciones

