
La Música y lo sagrado. Perplejidades de un monaguillo

Benjamín Juárez Echenique

El hecho de haber tenido un tío Misionero del Espíritu Santo, provocó una invitación, para que allá por 1957 y por algo más de un año, yo fuera acólito en el Templo de San Felipe en la calle de Madero. El corazón de la ciudad de México era entonces un lugar maravilloso, lleno de sorpresas y misterios: como los tesoros del viejo Museo de Antropología, que entonces estaba en la calle de Moneda, con sus vetustas vitrinas y salas llenas de objetos arcanos, entre los que recuerdo con particular interés los cuchillos de obsidiana y las máscaras funerarias, hasta las grandes piezas arqueológicas como el Calendario Azteca y la impresionante Coatlicue.

Pero llegar a San Felipe era apartarse del mundo terrenal, de las tiendas y los pregones, para entrar en el terreno de lo sagrado, otro mundo y otro aire dominaban la construcción decimonónica con sus mosaicos y pinturas y hasta se oía un idioma secreto y venerado. Por más que el hermano Palomino se esforzaba por explicarnos lo que significaba cada palabra de la misa en latín, los monaguillos nos aprendíamos el texto como periquitos y no fue sino hasta muchos años después que pude separar correctamente las palabras que repetía cotidianamente de corrido. Todavía más años después pude corroborar que mi caso no fue el único, varios maestros de capilla novohispanos arremetían contra la lengua de Julio César con la misma alegre ignorancia en sus composiciones sacras.

Me maravillaban las ceremonias, los ornamentos bordados con hilos de oro y con sus colores específicos según el calendario, el olor del incienso y la certeza de la liturgia que no admitía vacilaciones, ni improvisación. Misas de difuntos, bodas, primeras comuniones o las misas cotidianas para muchos o pocos feligreses de todas las edades y todos los contextos sociales

que se encontraban en ese territorio callado que era otro, el otro del Mercado de San Juan o del Zócalo.

Un lugar muy importante tenía la música, el organista, escondido detrás de las bóvedas en la azotea de la iglesia desde donde, previa señal de un timbre, hacía descender sonidos que me transportaban, más que ningún otro elemento, a una dimensión totalmente distinta del tiempo. Mi música favorita era el *Pange Lingua*, que puntualmente se entonaba, acompañado por el órgano, cuando se daba la solemne bendición con el santísimo. Por supuesto, ignoraba que este himno había sido escrito por Santo Tomás de Aquino para la fiesta de Corpus Christi y que estaba en un modo musical que los conocedores llaman *frigio*, un modo cercano a la escala de los gitanos españoles, la música flamenca y que podemos reconocer con mucha facilidad si recordamos algunas canciones italianas, como las de la película *El Padrino* o la canción *Hunter* de Björk.

Seguramente estos lejanos recuerdos y sensaciones de cuando tenía entre seis y siete años, despertaron una curiosidad que me llevó décadas después a investigar el repertorio de los archivos musicales catedralicios de México. A lo largo de la vida, esa curiosidad me ha invitado a divagar sobre una gran variedad de temas que quisiera esbozar en estas torpes líneas. ¿Dónde sucede la música? ¿En qué lugar del alma, de la memoria, del cerebro, del oído? ¿Cómo es posible que la música de la liturgia una con tanta eficacia y fervor a una grey de tal variedad social, a quienes, a pesar de compartir mi profunda ignorancia del latín, podían llegar a emociones místicas de enorme sinceridad e intensidad? ¿Cómo es posible que la música despierte y apague pasiones y sirva como engrudo de construcción comunitaria, ya sea entre feligreses, manifestantes, los amantes del rock, del jazz, de la ópera o del Hip hop? ¿Es dicha experiencia comunitaria distinta en el territorio de lo sacro?

Si la música tiene esa capacidad de cohesión social, ¿Cuál era el carácter y la fuerza de la música que acompañaba los sacrificios de los que daban cuenta los brillantes cuchillos de obsidiana que veía a unas cuantas cuerdas de esta iglesia católica, porfiriana y opulenta? ¿Cómo fue posible que la música ayudara a ese doloroso cambio de dioses y de orden social en un pueblo tan ajeno a las costumbres occidentales europeas? Y pensar que todo ocurrió a unos pasos de la misma calle... Finalmente, dentro de una

tradición musical religiosa que llegó a tener tanto realce en México ¿Cómo fue que la misma cayó en tan profunda decadencia y por qué ha sido ignorada tanto por las autoridades civiles como las religiosas?

La psicología social, la historia y sobre todo la historia cultural, la antropología y las nuevas ciencias del cerebro, la diversidad de disciplinas y herramientas que ofrecen los estudios culturales me han ayudado, no a encontrar las respuestas a esas ilusas preguntas, sino más bien a formular muchas otras nuevas, una verdadera invitación al viaje acompañado de la música.

Sobran las historias, principalmente durante el siglo XVI, que narran los prodigios musicales de los naturales: los coros de las iglesias recibían a más músicos y cantantes que feligreses. En pocos meses los indígenas construían rudimentarios instrumentos musicales europeos o aprendían a componer siguiendo las reglas de la polifonía con una fluidez que llevaría años a un europeo, de modo que hasta se pensó en llevar a la corte española a un músico indígena, como muestra del prodigio musical de los mexicanos, y sólo el naufragio del navío que habría de conducirlo a España pudo estropear los planes. Es lógico inferir de estas anécdotas que la música dentro de las religiones prehispánicas debió haber logrado un enorme grado de complejidad y que los sacerdotes-músicos jugaban un papel de enorme relevancia social dentro de su comunidad.

Los siglos XVII y XVIII son la primera época de oro de la música mexicana, con grandes sumas invertidas en los mejores maestros, cantantes y ministriles, la educación de los niños de coro, la copia de libros de facistol y nombres ilustres como los de Gutiérrez de Padilla, Gaspar Fernandes, Manuel de Sumaya o Ignacio Jerusalem y Stella. Todos ellos compartieron su talento entre la organización de los músicos y cantantes de las catedrales, la educación de los niños del coro y la composición de obras sacras litúrgicas, es decir que acompañaban una ceremonia: principalmente misas pero también vísperas, y todo tipo de himnos y obras para otros oficios divinos, con la composición de villancicos donde encontramos un refrescante asomo de la música popular, callejera o rural de aquellos días y donde el latín se olvida para dar espacios al castellano, el gallego, el náhuatl y el curiosísimo casi español que balbuceaban los negros. Son estos villancicos nichos que dieron cabida a todas las minorías étnicas que se unían al jolgorio como iguales

ante el pesebre de Belén o en las fiestas del jueves de Corpus Christi y otras festividades. Las catedrales de los siglos XVI a XVIII eran los únicos lugares donde toda la sociedad tenía acceso a escuchar a músicos profesionales en forma gratuita y varios textos señalan que era precisamente la música el motivo de la presencia de más de un feligrés.

Pero poco después de la llegada del siglo XIX, con la independencia y las dificultades de mantener unida y bien administrada una enorme nación, que buscaba orden e identidad, la música religiosa y la religión misma pasaron por una serie de frecuentes descabros: si antes, año tras año, se componía una nueva misa para cada festividad, ahora se emplea una mismísima ñoña melodía secular con distinta letra y velocidad para acompañar las más distintas funciones sacras, desde una misa luctuosa hasta la ocasión más festiva. *Las Siete Palabras de Cristo* se reducen a cuatro, los oboes dejan su lugar a los modernos clarinetes, las trompas (cornos franceses) han sido remplazadas por inadecuados trombones y los cantantes pierden su virtuosismo y su celo.

Los viajeros europeos que visitaron México durante el siglo XIX hablan de una sociedad vanidosa, derrochadora y mal integrada, siempre en pos de un prestigio de oropel; la decadencia del clero y la secularización feroz, encarnada en la Reforma, deshacen la ciudad de los conventos, pero la sociedad no encuentra asideros para su cohesión.

TEMA Y VARIACIONES. TEORÍAS PARA ENTENDER LAS RELIGIONES

Por los mismos años en que Freud fundaba en Viena el psicoanálisis, Émile Durkheim, en París, resaltó la importancia capital de lo social: de las estructuras sociales, las relaciones y las instituciones como una forma de entender la conducta y el pensamiento de los humanos y así contribuyó al nacimiento de la sociología. Su pensamiento original y revolucionario veía casi todas las grandes obras de los seres humanos: leyes, ética, trabajo y ocio, los vínculos familiares, las ciencias, las artes y sobre todo la religión, dentro de la dimensión de lo social.

Los seres humanos somos más que meros individuos, siempre formamos parte de un contexto colectivo: una familia, un pueblo o una ciudad, una raza, una tradición étnica, un partido político o una nación. Durkheim

crítica a Tylor, a Frazer y a otros teóricos que partieron de imaginar cómo pensaba el hombre primitivo y propusieron una teoría evolucionista de la religión, y opta por estudiar de primera mano las religiones dentro de las sociedades más primitivas a las que tenía acceso: los aborígenes australianos. Una de sus observaciones tempranas se refiere a los sentimientos religiosos y las emociones que los acompañan: no surgen en momentos privados sino en las grandes ceremonias grupales del clan. De aquí infiere que las creencias fundadas en el totemismo no son lo más importante. Lo más importante son los ritos. Para el autor francés, el culto, que consiste en una serie de ceremonias grupales emotivas que se llevan a cabo en ocasiones precisas, es el centro mismo de la vida del clan. Donde quiera y cuando sea que aparecen, estos actos de culto y adoración son las tareas más importantes que los miembros del clan pueden realizar en sus vidas. Esto es lo sagrado, todo lo demás es profano. Su propósito es y ha sido promover la conciencia del clan, hacer que la gente se sienta parte de él, y mantener lo sagrado separado de lo profano. Mientras una religión logra ser un aglutinante de la sociedad, la religión es verdadera; cuando deja de convocar a la sociedad, la religión pierde su razón de ser y deja de ser verdadera. Si para Marx la religión era alienación y para Freud la *obsesión neurótica universal de la humanidad*, para Durkheim *la idea de la sociedad es el alma de la religión*.

La música nos llega al centro del alma, al centro de la emoción y al centro de las estructuras neurales: a muchas áreas del cerebro pero fundamentalmente al cerebelo, al pequeño, antiguo cerebro que nos hace seguir irremediablemente el ritmo con los pies; la música es siempre una invitación a la convivencia social, por ende a lo sagrado: a bailar y a cantar. La música no sólo expresa sentimientos, también los provoca. Estas características las comparten tanto las sonajas del chamán como las *Cantatas* y *Pasiones* de Bach, las danzas y músicas de los sufís o la *Pasión según San Marcos* de Golijov.

INTERLUDIO POMPA Y CIRCUNSTANCIA: EDWARD B. TYLOR

Regresemos al otro gran teórico de las religiones, nacido en el seno de una familia cuáquera inglesa en 1832, Edward B. Tylor quedó huérfano muy joven y comenzó a prepararse para manejar los negocios de su familia.

Mas pronto descubrió que su salud mostraba indicios de tuberculosis y sus médicos le recomendaron viajar a climas cálidos, por lo que Tylor decidió visitar México y dejó su casa en 1855, cuando apenas contaba con veintitrés años de edad.

Los cuáqueros habían dejado de ser una secta extremista dentro del protestantismo inglés, ya para principios del siglo XIX habían abandonado su forma peculiar de vestir y se habían ganado cierto respeto social al mudarse del extremismo social al ámbito de los liberales, si bien siempre permanecieron críticos de las formas tradicionales de la práctica del cristianismo, en especial del catolicismo romano. Los cuáqueros no reconocen ni un credo, ni una jerarquía y en sus orígenes hasta rechazaban los nombres de los meses y los días de la semana por ser vestigios de dioses paganos.

A lo largo de su viaje Tylor tomó notas precisas de las costumbres y las creencias de la gente que vio y publicó en 1861 los resultados de su trabajo en un libro que tituló *Anáhuac: o México y los mexicanos antiguos y modernos*. Hasta donde sé nunca fue publicada una traducción al castellano de la obra, y el libro quizás nos dice más del pensamiento liberal de la Inglaterra de mediados del siglo XIX que de los mexicanos antiguos y modernos, pero muestra ya los intereses que llevarían a Tylor a escribir su gran obra: *Cultura Primitiva*.

Cultura primitiva fue publicada en una Gran Bretaña victoriana que se debatía sobre cómo conciliar el desarrollo de las nuevas ciencias filosóficas, históricas y naturales con su profunda religiosidad anglicana. Los sociólogos confirmaron que la tierra y la vida humana eran mucho más antiguas que los 6,000 años que proclamaban los teólogos después de sus lecturas bíblicas y el joven Tylor discutía y dirigía su pensamiento ante estas nuevas evidencias. En 1859 se editó el libro científico más influyente de todo el siglo XIX: *El origen de las especies*. La tarea de la evolución por la selección natural que presentaba Darwin resultó a un tiempo convincente y repulsiva frente a los dogmas de las escrituras, la controversia sobre la evolución estaba en boca de todos y la obra de Tylor provocó una sacudida similar a la de los libros de Darwin. La sociedad victoriana, que se debatía entre la Biblia y la evolución, recibió en la obra de Tylor un manifiesto que anunciaba una nueva ciencia de la cultura: la etnología. Toda comunidad organizada o cultura debe ser entendida como un todo, como un sistema

complejo hecho de conocimiento y creencias, de arte y moral, de herramientas y técnicas, lenguaje, leyes, costumbres, leyendas, mitos, y otros elementos que se unen para formar un todo. La etnología, es más, requiere que estos sistemas complejos sean explorados en una forma científica: trató de encontrar leyes y modelos que fueran tan precisos como los que gobiernan el crecimiento de las plantas y animales o los movimientos de los mares. Como un químico o un biólogo, el etnólogo recoge hechos, los clasifica, los compara, busca principios constantes que expliquen sus hallazgos. Tylor reconocía que si esos trabajos se hacían con éxito, dos grandes leyes de la cultura se manifestaban: en primer lugar el principio de unidad psíquica, uniformidad dentro de la raza humana y dos el modelo de evolución intelectual o mejora como una constante sobre el tiempo. Argumentos, por cierto, que justificaban y avalaban las creencias y ciencias victorianas y sus colosales ambiciones colonialistas.

Tylor pensaba que si bien existe la difusión de ideas y costumbres, es más frecuente el caso que gentes diferentes discutan y lleguen a ideas similares e inventen costumbres análogas en forma independiente. En otras palabras, las similitudes no son coincidencias, sino demostración de la uniformidad fundamental de la mente humana. Tylor y sus seguidores creen firmemente en que el hombre es uno solo y es el conocimiento que pasa de generación en generación lo que establece la historia de la civilización como una narración del ascenso del hombre.

En *Anáhuac*, Tylor nos muestra desde las primeras páginas una clara aversión por los clérigos católicos: los muestra vanidosos, golosos, lujuriosos y en un caso hasta protagonista de una doble vida: un cura de pueblo es también líder de un grupo de bandoleros, aunque no un *Robin Hood*. Cuando habla de música, nos muestra un pueblo claramente musical, dispuesto a la fiesta, sobre todo en el terreno de los fandangos descaradamente eróticos que molestan su sensibilidad sajona.

Hay dos pasajes que vale la pena citar, el primero se refiere a lo que sucedía durante el Jueves Santo y narra lo siguiente:

El jueves, una vez terminada la misa de mediodía, las campanas dejan de sonar, los órganos en las iglesias callan, y todos los carruajes desaparecen de las calles, excepto las polvosas diligencias, que como la ley francesa, “son ateos”, y no tie-

nen ninguna contemplación por fastos o festividades. Y ahora tratamos de entender la maravillosa máquina de madera, parecida a un molino de agua, que se puso ayer en una de las torres de la catedral. Preguntamos a varias personas en la gran plaza qué era eso, pero no nos pudieron dar más respuesta que “es la matraca, para mañana”. Y poco después lo entendimos: una vez incapacitadas las campanas de la iglesia, esta matraca hace las veces de ellas, suena las horas, y ocasionalmente irrumpe en un furioso ataque de ruido, sin razón aparente, por 10 minutos o más, hasta que los dos hombres que la trabajan, o convictos o soldados con paupérrimos uniformes, caían exhaustos. No era esta matraca el único agente que perturbaba la paz pública. Todas las personas caminaban con una matraca y la sonaban con locura, por toda la ciudad había un ruido parecido al de desquiciados pájaros carpinteros en un bosque americano. Esas pequeñas matracas representaban los huesos de Judas, y todos los buenos católicos expresaban de esta curiosa manera el deseo de quebrarlos. Se hace lo mismo en Italia, pero no es una parte tan prominente de la celebración como en México, donde viejos y jóvenes, ricos y pobres, todos toman parte en ello. Tan pronto como nos dimos cuenta de lo que significaba, compramos también unas matracas, y nos unimos al resto del mundo en su ruidosa ocupación.

¡Qué manera de vivir el luto o representar el infierno! Una ciudad entera sin música, órganos, voces y las campanas mudas, pero cientos de decibeles de ruido de matracas por todas partes. ¿No se parece escalofriantemente a la ciudad de México que vivimos en el siglo XXI?

Narra después Tylor su visita a un baile en Chalma, donde lo recibe un joven monje que lee novelas francesas y tiene culpables entendimientos con la guapa hija del molinero. Al día siguiente el inglés es invitado a la gran iglesia del convento, donde presencia un curioso espectáculo:

Una vez que visitamos los jardines y los establos, el joven monje nos llevó de vuelta a la iglesia del convento, ocupamos lugares especiales cerca de los monjes, quienes se agruparon para presenciar el baile. En seguida llegó la música, un viejo con un arpa y una mujer con un violín; después llegaron los danzantes: ocho niños indígenas con túnicas cortas y penachos de plumas y otras tantas niñas con vestidos blancos y coronas de flores en sus cabezas. Los trajes evidentemente trataban de representar la ropa que usaban los indios en los días de Moctezuma,

pero habían sido modernizados por la necesidad de vestir varios artículos que hubieran parecido superfluos en los viejos tiempos. Se colocaron en el medio de la Iglesia del lado opuesto del altar principal, y ante nuestra inenarrable sorpresa, empezaron a bailar una polka. Después vino un vals, luego un chotis, después otro vals y finalmente una cuadrilla, coreografiada sobre conocidas melodías inglesas. Bailaban sorprendentemente bien, y se comportaban como si estuvieran acostumbrados a los salones de baile europeos desde el principio de sus vidas. Los espectadores contemplaban todo esto como si fuera lo más normal del mundo que estos niños y niñas de piel morena hubieran adquirido tan singulares habilidades en este alejado poblado de las montañas. Nosotros lo presenciábamos con las bocas abiertas, cuando a la mitad de la cuadrilla el arpa y el violín empezaron a tocar ni más ni menos que *El rey de las islas caníbales*, [una grosera canción de cantina, muy popular en Inglaterra y Australia en la segunda mitad del siglo XIX] nos costó mucho trabajo no explotar de la risa. Nos controlamos como pudimos mientras el resto de los espectadores no tenían la más pálida idea de que nada raro estuviese pasando. La cuadrilla terminó en perfecto orden, cada bailarín tomó a su pareja de la mano y la llevó adelante para formar una línea justo enfrente del altar principal, todos los niños se arrodillaron y el resto de la congregación siguió su ejemplo, después se hizo un silencio completo en iglesia por el espacio de un avemaría, y luego todos nos levantamos y la ceremonia terminó.

No necesitamos los comentarios de un Edward Said para dar una lectura *poscolonial* a esta perla victoriana.

CODA. *SALADE FOLLE À LA FAÇON DE JEAN-LUC NANCY*

El primero que se equivocó fue Platón, al proponer que las emociones provenían de una parte inferior del cerebro y enturbiaban la razón. Este mito ha sido desmentido tanto por las ciencias sociales como por las neurológicas, de él se infiere que la música, como lenguaje de la emoción, está reñida con la razón y por lo tanto tiene escaso significado y poca importancia. Charles Darwin desarrolló estos errores en su libro de 1872 *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, el propósito de Darwin era simplemente usar la forma en que la gente expresa sus emociones como medio para justificar su argumento sobre nuestro origen de los primates, para él,

las expresiones emotivas no eran sino un vestigio de nuestro pasado animal, algo que superamos al desarrollar la razón humana.

Un brillante lingüista evolucionista contemporáneo, Stephen Pinker, en su libro *Cómo funciona la mente*, dedica una docena de páginas al tema, y en ellas señala que la música no tiene ningún lugar central en la mente del hombre, pues para él la música fue inventada por los humanos simplemente como entretenimiento: “en tanto causa y efecto biológico, la música es inútil... la música es muy diferente del lenguaje... es una tecnología, no una adaptación”.

Afortunadamente muchos otros autores como Stephen Mithen y Oliver Sacks exponen con sobradas razones que la música es fundamental para la sobrevivencia y forma parte medular de la naturaleza misma del hombre. La música cura y ha estado vinculada a la medicina desde la época clásica y medieval hasta el Renacimiento y el principio de la edad moderna, tanto en Europa como en las tradiciones judías, islámicas e hindúes. Aunque no haya evidencias históricas, escribe Mithen, “es bastante seguro suponer que las flautas de marfil de mamut y los cantos que se entonaban en las cavernas decoradas con pinturas rupestres de la edad de hielo, tenían funciones mágico-religiosas, porque es precisamente la música la herramienta que nos permite entrar en contacto con ese otro mundo de los hombres-animales, de los antepasados muertos, de las cosas que viven para siempre, como las rocas, de quienes caminan sobre el agua, como las ramas que flotan o de los seres invisibles, como el aire que respiramos y eso desde hace por lo menos 33 mil años”.

Las emociones no son entonces simplemente la decoración del pastel cuya materia es la razón, sino el pastel mismo, el tejido de nuestra más profunda esencia humana. De igual forma, la música y la liturgia no son un adorno de las religiones, sino parte integral de lo religioso y de lo sagrado. Cristianismo, judaísmo e islamismo, las religiones del *libro* lo trascienden, y muchas otras lo obvian.

La creación de comunidad es el *primum mobile* de las religiones, asamblea de los fieles [*fides*, los que creen], comunidad [como comunión]. Y la comunión exige un sacrificio previo. El sacerdote es quien hace sacro [sacrifica] a la víctima, la sangre de los sacrificados era el alimento de los dioses y la razón del orden del cosmos, del nacimiento y renacimiento del sol, pero era también la comunión del clan. Lo mismo que la danza, lo mismo

que la música. El cristianismo es la religión que termina con el sacrificio cruento y Jean-Luc Nancy se pregunta: al sacrificar a su Dios ¿se está sacrificando también a la humanidad? ¿A lo humano?

Y la música:

Mientras la pintura, la danza o el cine siempre mantienen un cierto presente, aunque sea fugaz, el movimiento y la apertura que forman su alma (su sentido, su verdad), la música por otro lado nunca deja de exponer el presente a la inminencia de una presencia diferida, algo que es más *a venir* que ningún futuro [avenir]. Una presencia que no es futura, sino simplemente prometida, simplemente presente porque es una anunciación, su profecía en el instante.

Profecía en el instante y *del* instante: anuncio en ese instante de su destino fuera del tiempo, en una eternidad. A cada instante la música promete su desarrollo sólo para poder atrapar y abrir el instante –la nota, la permanencia, el compás– fuera del desarrollo, en una coincidencia singular de movimiento y suspenso. Es una cuestión de esperanza: no una esperanza que promete futuros posibles, más bien una espera, que sin esperar nada, permite tocar la eternidad que viene y viene de nuevo...

La música es el arte de la esperanza por la resonancia: un sentido que no tiene más sentido que su propio resonar. Se llama a sí misma recordándose de sí misma y por sí misma, cada vez, el nacimiento de la música, es decir la apertura de un mundo en resonancia, un mundo alejado de los arreglos de objetos y sujetos, llevado por su propia amplitud a ser sentido o de lo contrario a tener su verdad solamente en la afirmación que modula su amplitud... la música es el arte de hacer que lo exterior del tiempo regrese cada vez, regresando cada momento al principio que se escucha a sí mismo, comenzando y recomenzando nuevamente. En resonancia con el inextinguible regreso de la eternidad que es tocada [*jouée*] y escuchada.

Apéndice: The King of the Cannibal Islands

Oh, have you heard the story of late
About the royal potentate
For if you haven't it's in my pate,
'Bout the King of the Cannibal Islands.

Hokey pokey winkey wong
 Parley magoo gagoo gagong
 Handaree rangaree chingaree chong
 The King of the Cannibal Islands.

His kingdom stretched for miles and miles
 Around about the neighboring isles,
 His subjects sharpened their teeth with files
 Like the King of the Cannibal Islands.

Hokey pokey winkey wong
 Parley magoo gagoo gagong
 Handaree rangaree chingaree chong
 The King of the Cannibal Islands.

His subjects hunted on the coast
 For crocodiles to catch and roast
 And serve to him for tea on toast
 To the King of the Cannibal Islands.

Hokey pokey winkey wong
 Parley magoo gagoo gagong
 Handaree rangaree chingaree chong
 The King of the Cannibal Islands.

One day while waiting for his tea
 A coconut fell from a neighb'ring tree
 And bonked his Cannab'lic majesty
 The King of the Cannibal Islands.

Hokey pokey winkey wong
 Parley magoo gagoo gagong
 Handaree rangaree chingaree chong
 The King of the Cannibal Islands. ♪

BIBLIOGRAFÍA

- Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Nueva York: D. Appleton and Co., 1899.
- Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*. Traducción de Joseph Ward Swain. Nueva York: The Free Press, 1915.
- E. Gardner Rust, *The Music and Dance of the World's Religions. A Comprehensive, Annotated Bibliography of Materials in the English Language*. Connecticut: Greenwood Press Westport, 1996.
- Daniel J. Levitin, *This is your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. Nueva York: Dutton, 2006.
- Steven Mitchen, *The Singing Neanderthals. The origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*. París: Éditions Galilée, París, 2002.
- , *La décloison (Déconstruction du Christianisme I)*. París: Éditions Galilée, 2005.
- Daniel L. Pals, *Eight Theories of Religion* (segunda edición). Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Steven Pinker, *How the Mind Works*. Nueva York: Norton, 1997.
- Oliver Sacks, *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2007.
- Edward Burnett Tylor, *Anahuac or Mexico and The Mexicans, Ancient and Modern*. Londres: Longman, Green, Longman and Roberts, 1861.
- , *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom* (cuarta edición; dos volúmenes). Londres: John Murray, [1871] 1903.