

## **La canción del verano o el baile de la araña. Análisis mediacional del tarantismo. Un caso histórico para la psicología de la música**

*Iván Sánchez Moreno\**

*Norma Ramos Díaz*

Universidad de Barcelona

### **Resumen**

Partiendo de la teoría mediacional de Antoine Hennion, el presente artículo pretende contribuir con una genealogía de la musicoterapia como práctica en el caso histórico del tarantismo, cuya performatividad generaría asimismo una particular ecología de acción. Las aportaciones teóricas de Hennion nos permiten hacer una descripción genealógica sobre el papel de la música en situaciones terapéuticas como prácticas de subjetivación y desarrollo de una tecnología del yo a través de la experiencia musical. Aunque surgida del campo de la sociología del arte, la propuesta de Hennion plantea una alternativa a las teorías constructivistas de la psicología concibiendo la música como una relación entre actores y objetos en acción. A través del estudio de las prácticas de curación del tarantismo en múltiples tratados médicos de los s. XV a XVIII se pretende establecer un puente entre el pasado y las actuales teorías de la subjetivación y de paso reivindicar la necesidad de redefinir las funciones del arte y la música en el campo psicológico.

*Palabras clave:* Mediadores, tarantismo, constructivismo, musicoterapia, estética, éxtasis.

### **Abstract**

Starting with the mediational theory of Antoine Hennion, this article offers an exhaustive analysis of those mediators implicated in tarantism disorder, as well as its music therapeutic solution. In spite of its sociological origin, Hennion's proposal brings an interesting alternative to psychological constructivism due to its comprehension of music as a relation between players and performing elements. Through the analysis of medical treatises on ancient tarantism treatments—from XV to XVIII century—, this article expects to show this theory's validity and complementarity to psychology procedures, while reflecting the need to review arts principles taking the ascesis approach into consideration—and its effects among people—.

*Keywords:* Mediators, tarantism, constructivism, music therapy, aesthetics, ecstasy.

\* Correspondencia: E-mail: <ivan.samo@gmail.com>.

PRELUDIO<sup>1</sup>

En los orígenes de la psicología la música presumió de un papel destacado en sus estudios que hoy sin embargo ha quedado condenado a un silencio que tan sólo las neurociencias, la psicodinámica y, en un plano más discreto, el campo cognitivista han quebrado con un hilo de voz. Relegada a conformarse –en el mejor de los casos– con un breve apartado en manuales de historia de la psicología, la psicología de la música (que antaño bebió mieles algo más dulces que ahora) se ha desligado con el tiempo hasta separarse en tantas tendencias como gotas de mercurio en el agua.

El presente trabajo parte de los planteamientos de Antoine Hennion (2002; 2000), quien incide en la necesidad de contemplar las relaciones mediadas entre el sujeto y el objeto musical, estableciendo un modelo de construcción de la experiencia estética en cuanto a los dispositivos y las prácticas que componen su articulación. La postura teórica de Hennion se ofrece para subsanar la falta de cohesión entre las disciplinas preocupadas por el estudio del arte: mientras unas sólo vierten su interés en la producción de la obra o en el resultado fenomenológico sin tener en cuenta la intervención del usuario en la configuración de la misma, en otras se omite la atención sobre el espacio entremedias. Entendiendo la música no como objeto cerrado ni tomando al sujeto participante de manera aislada, Hennion propone por tanto un análisis de la música *en situación*, focalizando su mirada tanto en los productores materiales y en los actores como en las técnicas que desarrollan (y se desarrollan en) el propio proceso de la escucha musical.

Contrario a las teorías universalistas que tratan de hallar leyes fijas y naturales en el arte, Hennion aboga por el contrario por un sistema que integre tanto el carácter cultural del asunto (representado por la materialización de la experiencia musical en sí: escenario, instrumentos, códigos) como el dominio «naturalizado» e incorporado del objeto musical (su *ascesis* o practicidad, las habilidades concretas, la tecnología que implica y construye *históricamente* la realidad musical en cada caso particular: significación, usos, funciones, etc.). En el marco teórico de Hennion el arte se presenta como un analógico laboratorio de la vida, donde se experimenta activamente con la naturaleza artificiosa del hombre, poniéndose en relación con su medio sensible a través de la (re)producción de su propia cultura performativa. En dicho horizonte, el oyente no se adscribe a un mero rol pasivo en la escucha musical sino que la experiencia en sí

1. Quede expresada nuestra deuda con los amigos Tomás Sánchez-Criado y Rubén Gómez-Soriano, cuyos consejos contribuyeron enormemente a dar forma a este texto.

co-transforma, reelabora y conforma la definición de la música misma como proceso tecno-lógico del ser-en-el-mundo.<sup>2</sup>

Hennion concibe la experiencia musical como resultado de unas prácticas relacionales, y por ello reclama un análisis de los elementos constitutivos de la música para redefinirla no como objeto fijo sino por la propia acción de sus mediadores. Al respecto, se ha optado por revisar los productores tanto materiales (instrumentos, actores, lugares para su puesta en escena...) como rituales que fundamentan y construyen la transmisión de códigos y formas. A tenor de la descripción de las escenas de tratamiento social del tarantismo, se expondrán los dispositivos que significan y *tecnifican* la experiencia musical concreta en este marco. Para ello convendría hablar de la materialización de los símbolos puestos en juego durante la práctica musical y el dominio de los objetos mediadores que lo desarrollan. El análisis de dichos mediadores, partiendo de su uso o ascesis se estructurará en tres pilares básicos: a nivel físico (instrumentos, materiales, escenario), social (código compartido, institucionalización de unas normas, preservación del ritual) e individual (habilidad y sensibilización de los actores). La intención es hacer evidente el carácter de artificio que contiene la experiencia musical, pues depende en todo momento de un apoyo social, de un lenguaje común entre sus actores, de un gusto o percepción o significado predefinido o en constante definición, etc. Este estudio del tarantismo plantea un proceso de transubstanciación de la música *a través del cuerpo*, incorporada aquélla por medio de los síntomas y efectos que desencadenan los dispositivos de cura musical y su resolución, una disciplina del cuerpo expresada mediante el baile, un gusto por un género y una ejecución determinados que han ido evolucionando a la par que las prácticas.

Sobre esa incorporación de la música y la instrucción del cuerpo en los efectos de la misma versa el estudio. Tomando como base la teoría mediacional de Hennion, se realizará un análisis sobre los casos de tarantismo relatados en varios textos antiguos. Como apuntan estos tratados, la misma praxis de la escucha musical pone en entredicho la separación entre cultura y naturaleza que presuponen las ciencias humanas. Como se verá en la propia construcción de la performatividad musical se crea también una

2. Desde este punto de vista, la psicología de la música puede formularse como un análisis a cuatro niveles, siguiendo la clasificación sugerida por Blanco (2006): por un lado permite destacar una filogénesis de los instrumentos, reflejada en la relación orgánica con los materiales que predisponen la escucha musical; por otro, una ontogénesis del intérprete y la morfogénesis de las formas musicales, dadas en función de ajustes al uso (música para bailar, música para *disfrutar* en soledad, músicas de fondo, etc.); y por último la microgénesis de la obra musical por medio de los abordajes posibles (composición, ejecución y recepción). Adaptada a las áreas de la psicología de la música, la teoría de Hennion sirve para dar respuesta a cuestiones sobre la complejización del lenguaje musical, la configuración del gusto personal, los rituales de consumo, la evolución de los instrumentos, soportes y técnicas, así como otros factores asociados a la sensibilidad y habilidad musicales.

identidad de los actores y una significación de los actos. En el tarantismo, la enfermedad en sí y su curación reafirman el supuesto valor de la música y del baile que las secundan. Por ende, esos desórdenes de tipo neurótico que se describen se explicarían por el contagio social legitimado en el ritual del tarantismo. La práctica acabaría por «naturalizar» un compendio de síntomas derivados de una causa exógena.

## TEMA

Durante la Edad Moderna fueron muchos los trabajos de corte médico que hacían referencia al tarantismo o «baile de San Vito» y que resultan ejemplares para trazar un análisis de los mediadores implicados en el rito de curación y el dominio musical de las pasiones. Dichos textos tratan de aunar conocimientos de música y fisiología desproviniendo las explicaciones psicopatológicas del aura metafísica que hasta entonces impregnó los saberes sobre el ser humano.

Pero este científicismo del Renacimiento no podía evitar mezclarse aún con viejas creencias y supersticiones populares sobre la salud y la enfermedad, y más aún cuando se trataban los trastornos de la mente. Las explicaciones más recurrentes hacían en principio apología de las posesiones del alma, así que la ciencia, azuzada por la Iglesia, condenaba al insano mental y se rendía a argumentaciones pseudomísticas que, no obstante, reclamaban un tratamiento terapéutico. Los atarantados, sin ir más lejos, eran clasificados como enfermos, aunque la causa de su mal tuviera un origen tan diabólico en el referente cultural como la picadura venenosa de una araña, emisaria del demonio, y la música y el baile derivado se asociaran al único remedio posible.

Esa etiología quedó representada en la picadura de una araña autóctona de Apulia (Italia), antigua colonia griega que conservaba en el s.XVII algunas tradiciones ancestrales que, por sus rasgos paganos, no eran bien aceptadas por la Iglesia. Por eso, muchas de las canciones que se usaban como exordio contra el veneno de la tarántula hacen referencia a la divina protección de los santos –como San Sebastián para proteger de las plagas, o la Virgen María para revertir los efectos de la ponzoña (Sigerist, 1971)–. El topónimo de Taranto da nombre tanto a la araña (tarántula o «araña lobo») como al baile *folklórico* (tarantela), así como al ritual y los afectados derivados de ello (tarantismo y *tarantati*, respectivamente). No obstante, estudios posteriores demostraron que la araña no era originariamente la tarántula sino una «vecina de hábitat» de aspecto similar, la *latrodectus tredecimguttatus* (también llamada *latrodectus lugubris* o «viuda negra mediterránea»), que inyecta a la víctima una sustancia química

–la *alfa-latrotoxina*– causante de los males asociados a la tarántula, según Hecker (en Carapetyan, 1971)<sup>3</sup>.

Son innumerables los estudios que se han localizado en fuentes secundarias<sup>4</sup>. Todos comparten la descripción de los mismos síntomas en los pacientes de tarantismo –algunos médicos, como Robert Bayfield (1630-1690), comparan con la *lascivia chorea*, el coribantismo y la sífilis, que provocaba una conducta histérica (ver Sigerist, 1971 y Alvin, 1997)–. El cuadro clínico era tan variado como intenso: alta fiebre, pleuresía, delirios, cefaleas, sequedad de boca, pérdida de apetito, taquicardia, desmayos, dolores agudos, temblores, trastornos del sueño (insomnios que duraban semanas alternados con estados de profunda narcolepsia), ataques incontrolados de risa y llanto... Los pacientes a menudo manifestaban comportamientos obscenos e impúdicos, vistiéndose con taparrabos de junco y hojas de vid o bien corriendo y saltando presos de la satiriasis despojados de sus ropas. Los espasmos que sacudían muscularmente su cuerpo se agravaban todavía más durante el verano, estación del año particularmente excesiva por el calor. El clima es dato importante porque indica la predisposición del mal al tarantismo –el veneno de la tarántula es más activo cuando se expone a temperaturas elevadas, por lo que puede permanecer *silente* e inapreciadamente en el organismo del atarantado–. Algunos pacientes sufrían una hipersensibilización de sus huesos, notando que se rompían, pero este síntoma es quizá debido a la violencia del baile y no tanto por los efectos de la picada de la araña.

Las personas aquejadas de este trastorno expresaban su preferencia por los colores chillones (casi siempre rojos, verdes o amarillos), usando vistosos ornamentos como complemento del baile. Ciertos autores han querido ver en ello un mediador que provoca efectos cromatoscópicos agradables para el afectado, aplacando así parte del sufrimiento durante la frenética danza.

3. Aunque mayoritariamente coinciden todos los escritos en demarcar dicha zona geográfica, algunos autores han observado conductas similares en otras regiones de Europa: Sigerist (en Alvin, 1997) localiza también algunos casos aislados en Alemania, Charcot y Richer (2000) establecen un paralelismo con los convulsionarios de San Medardo y los «socorros mayores» de París, mientras Baglivi y Piñera fueron testigos presenciales de tarantismo fuera de Apulia.
4. Ver Sigerist, 1971; Carapetyan, 1971; Alvin, 1997; Poch, 1999; Nieremberg, 2004; Balltandre, 2006; Jauset, 2008. Por citar sólo algunos: Bruni (1601), Kircher (1641), Senguerd (1667), Schöngast (1668), Kirchmaier (1670), Cornelio (1672), Müller (1679), Albinus (1691), Manget (1695), Baglivi (1695), Mead (1702), Valetta (1706), Serao (1742), Kahler (1758), Büsching (1778), Pigonati (1781), Hecker (1844); en España se nombran documentos de Pedro de Mejía (1542), Oliva de Sabuco (1587), Juan Eusebio Nieremberg (1634), Andrés de Laguna (1651), Francisco Javier Cid (1787), Bartolomé Piñera (1787) o José Muñoz (1864), entre otros. También se hallan referencias explícitas en textos precedentes de Teostrato, Alexandro, Petrogilio, Pedro Hispano, Amato Lusitano, Alejandro Napolitano y Mayolo.

En los textos citados también se recalca la profesionalización de los músicos contratados para la ocasión. Especializados en el género, los integrantes de estas bandas ambulantes ofrecían sus servicios terapéuticos como músicos o bien como parejas de baile. Hay que destacar que precisaban de corpulencia y resistencia física, pues el que hacía las veces de compañero de baile tenía que levantar por debajo de las axilas al atarantado y mantener erguida su cabeza para permitirle una mayor libertad de movimientos impidiendo que cayera al suelo. El músico debía tocar cada vez más rápido repitiendo infinitamente las mismas melodías generalmente durante un promedio de 4-6 días, pero en otros escritos se ha cuantificado incluso dos semanas. Los instrumentos que componen dichos grupos de músicos eran sobre todo de registro alto: violines, flautas, cítaras, chirimías, arpas, acompañados de panderetas y timbales (ver Sigerist, 1971; Alvin, 1997 y Nieremberg, 2004), cuya tonalidad predisponía la crisis catártica. La manera de proceder era primero tañendo suavemente el instrumento para incitar al movimiento, e ir aumentando la velocidad hasta provocar un baile furioso que agotara al paciente y que, mediante la sudoración, eliminara la ponzoña de la sangre. Si los músicos cesaban de tocar o alguno de los instrumentos quedaba desafinado, el paciente recaía de nuevo en sus primeros síntomas e incluso, si no se les exponía a la música en varios días podían llegar a morir.<sup>5</sup>

La música adecuada para despertar la apetencia del baile obtuvo su independencia como género propio, aunque no era la única que se usaba para contrarrestar los efectos del tarantismo: además de la tarantela, tienen también la «exclusiva sanadora» otras formas musicales que quedaron en desuso o que se adaptaron al estilo tarantela como la *spallata*, el *panno rosso y verde*, el *cinque tempi*, la *moresca*, la *catena*... (ver Carapepitan, 1971), siguiendo siempre un ritmo de seis por ocho que se iba incrementando progresivamente. La letra, aunque opcional, enmascaraba un rezo mariano, ilustraba un juego erótico o aludía a una invocación contra los males de la tarántula.

El baile enloquecido solía durar hasta que el paciente caía rendido de puro cansancio, tras incidir en él un estado hipnótico que desplegara toda la conducta histérica hasta llegar a la catarsis. Habitualmente el ritual comenzaba a primeras horas del alba, y se tocaba la música sin parar hasta el mediodía aproximadamente. En ese rato, el atarantado era trasladado a su cama para descansar y continuar sin interrupción la mayor sudoración posible, para luego retomar el frenético baile hasta la noche. Se creía

5. Aunque resulte exagerado, autores como Kircher o Epifanio Ferdinando relatan por propia experiencia la gravedad de dichos ataques: el segundo cuenta cómo su primo Francesco Franco murió tras 24 horas sin oír música (Sigerist, 1971) y Bartolomé Piñera se resentía de que su paciente Ambrosio Silvan, por haberla administrado con un retraso de 20 días y pese a haberle inoculado el veneno, quedó afectado en su sistema nervioso (Poch, 1999).

que, con una traspiración abundante, se conseguía eliminar la máxima toxicidad de la sangre. Sin embargo, el tratamiento sólo era efectivo si la música provocaba el baile.

#### CODA

Que música y danza eran imprescindibles como remedio lo evidenciaron algunos de los autores citados en sendos experimentos y tratamientos clínicos. Giorgio Baglivi, por ejemplo, expone sus observaciones sobre un conejo picado en Nápoles por una tarántula de Apulia, el cual murió a los 5 días sin manifestar tendencia alguna al movimiento pese a haber sido tocadas varias piezas musicales junto a su jaula. Baglivi sospechó que las condiciones sociales de despliegue del baile eran esenciales para desarrollar los efectos de curación. Así lo parecía por las réplicas de este experimento con otros animales que sí bailaron tras ser picados –incluso la propia tarántula al oír la música– en libertad. También un físico escéptico de Nápoles se hizo picar dos veces en un brazo por una tarántula en agosto de 1693 ante la mirada atenta de un notario y seis testigos, pero no notó ningún efecto más allá de la hinchazón de las ronchas (para cada caso, ver Sigerist, 1971:107-109). Se concluyó que el tratamiento musical sólo era efectivo en Apulia porque la tarántula autóctona es más agresiva en esa región durante los meses de intenso calor. De nuevo, el marco social y los mediadores implicados –estilo, músicos, escenografía, baile– eran factores inevitables a tener en cuenta.

El caso clínico tratado personalmente por Bartolomé Piñera y Siles en 1787 (ver Poch, 1999) muestra con sumo detalle todo el proceso de curación del paciente Ambrosio Silvan, un joven de 14 años al que se le habían diagnosticado los males atribuidos a la picada de la tarántula. Cuando todos los remedios conocidos en el ámbito médico se vieron frustrados para el tratamiento de dicha enfermedad –que en principio se barajó como una especie de corea o «baile de San Vito»–, el doctor consultó los textos clásicos de Baglivi como último recurso, observando en el muchacho una especial predilección por los colores encarnados y presentaba los mismos rasgos sintomáticos –«las convulsiones de los ojos y cara, y los retemblidos, encogidas, sorpresas, y espanto» (Poch, 1999:435)–. Finalmente, la Junta de Hospitales de Madrid aprobó finalmente probar los saberes de Baglivi en este caso en particular. Tres practicantes urgieron para sostener en vilo al paciente (dos le mantenían erguido levantándolo por debajo de los brazos, mientras el otro aguantaba su cabeza para que la torsión del cuello no le lastimara), solicitando los servicios de un músico que tocó a tarantela con una vihuela. Al poco rato, el paciente comenzó a mover los pies al compás, cesando los dolores, y a medida que el músico aceleraba el ritmo, el joven danzaba con más ímpetu, contagiando su baile a las extremidades superiores hasta arreglar a danzar por sí solo sin la ayuda de nadie (Poch, 1999:436). Visiblemente sudado al cuarto de hora, el músico interrumpió su son, ocasionando que retornasen de modo inmediato los dolores del joven muchacho

y perdiese el equilibrio de repente. En vista de la imperiosa necesidad de seguir con el tratamiento musical, se dosificaron dos sesiones diarias que oscilaban entre la media y las dos horas, hasta conseguir la plena restitución del chico. Pese a todo, quedaron algunas secuelas nerviosas, pero al menos pudo salir del hospital por su propio pie.

El fenómeno tan sólo despertó la curiosidad de algunos autores a lo largo del pasado siglo, tratando de darle explicación mediante argumentos de cariz psicodinámico y relacionando los efectos del tarantismo con algunas psicosis exógenas debidas a una intoxicación. Sin embargo, otras versiones apuntan a un estado inducido de histeria colectiva, perpetuado en el propio ritual escénico-musical. Los estudios de Marius Schneider –«*La danza de espadas y la tarentela*» (1948)– y Ernesto De Martino –«*La terra del rimorso*» (1961)– indagan en los factores relacionales ligados al culto del tarantismo que simbólicamente se habrían heredado en la construcción cultural del exorcismo coreográfico-musical, el cual, por ende, se habría acabado independizando de sus posibles orígenes religiosos (citados en Rouget, 1990). En estas teorías de corte etnológico se explica el proceso de asociación entre la araña y la enfermedad, por un lado, y la música y la cura, por el otro, estableciéndose un vínculo de identidad en la propia acción musicoterapéutica: aquí, música y danza no plantean una relación de consecuencia derivada de la curación, como un conflicto en oposición con la patología, sino una alianza.

Basándonos en Hennion ponemos de manifiesto que la disposición de los mediadores implicados en el ritual del tarantismo es un modo de socializar e institucionalizar la histeria en formas estereotípicas de representación y trance. En realidad, da igual que la picadura de la araña constituyera el verdadero mal a exorcizar, lo que importaba era el medio (música, baile y su escenificación social) con que se exorcizaba ese mal. No hay duda de que los síntomas eran reales, si se confía en la sinceridad de los cuadros clínicos que se describen en dichos tratados, pero muchos de ellos –el elevado estado de ebriedad tóxica, los temblores, la excitación sexual, las convulsiones, la necesidad de combatir la rigidez muscular– constituían una evidente predisposición a bailar. Tan sólo había que *invitar* al cuerpo con una pegadiza tonada.

## REFERENCIAS

- Alvin, J. (1997). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós
- Balltandre, M. (2006). La «nueva filosofía de la naturaleza del hombre» de Oliva Sabuco. *Athenea Digital*, 10
- Blanco, F. (2006) «*Miserere mei, Deus*». *La psicología de la música y el debate sobre la naturaleza humana*. Actas de la V Reunión de SACCoM, Buenos Aires

- Carapetyan, A. (1971) Music and Medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th Centuries. En D. M. Schullian, y M. Schoen (eds), *Music and Medicine*. N.Y., Books for Libraries Press
- Charcot, J.M y Richer, P. (2000). *Los endemoniados en el arte*. Jaén: Del Lunar.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A.; Maisonneuve, S. y Gomart, É. (2000) *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. París: La Documentation Française.
- Jauset, J.A (2008). *Música y neurociencia: la musicoterapia. Sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: UOC.
- Nieremberg, J.E. (2004). *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Barcelona: Acantilado.
- Poch, S. (1999). *Compendio de musicoterapia*. Barcelona, Herder.
- Rouget, G. (1999). *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la posesión*. París: Gallimard.
- Sigerist, H.E. (1971). The Story of Tarantism. En D. M. Schullian y M. Schoen (eds), *Music and Medicine*. N.Y.: Books for Libraries Press.

