

El Logos Musical dentro del Logos Teológico: una «Semiótica» de Frontera

MAEVE LOUISE HEANEY, FMVD*

El título y la temática de este artículo se sitúa dentro del tema de la belleza o Estética Teológica¹, específicamente en el campo de la música. Es una pequeña parte de un proyecto mas amplio de reflexión teológica sobre el tema de la música como medio de mediación de la fe y como praxis teológica que al menos potencialmente podría enriquecer cómo hacemos y enseñamos teología. Se centra específicamente en la necesidad de entender la forma simbólica de la música dentro de nuestra comprensión de la Palabra en la reflexión teológica. Este acercamiento se basa en la convicción que la teología no podrá nunca hablar de una manera autorizada sobre la música si no se esfuerza primero en entenderla 'on its own terms'; es decir, en sí misma y como una forma simbólica con sus propios 'leyes' y efectos.

El contexto o trasfondo de esta investigación sería la estructura teológica de Bernard Lonergan², y en concreto se podría llamar un ejercicio de Comunicaciones

* Enseñante (Lecturer) de teología en la Australian Catholic University, Brisbane.

¹ Tema que en los últimos años ha vuelto con fuerza a la reflexión teológica, Como continuación del tema de las jornadas en Barcelona en el 2007.

² Lonergan divide el trabajo de la teología en ocho tareas diferentes pero interrelacionadas: Investigación, Interpretación, Historia, Dialécticas, Fundaciones, Doctrinas, Sistemas y Comunicaciones. La última tarea sería donde la teología ofrece a la cultura las conclusiones a las que ha llegado, para su asimilación, y a la vez acoge las preguntas que la cultura hace a la teología, para mejor mediar entre Religión y Cultura.

en el área de la música como medio de evangelización. Comunicaciones, la última de las ocho Especialidades Funcionales del trabajo de la Teología, según Lonergan, es donde «la reflexión teológica da fruto» para el mundo y sin el cual, «las primeras siete son en vano»³. Lo describe así:

El mensaje cristiano debe ser comunicado a todas las naciones. Una comunicación así supone que predicadores y maestros alarguen sus horizontes para incluir una comprensión exacta e íntima de la cultura y del lenguaje de la gente a la que se dirigen. Deben captar los recursos virtuales de esa cultura y lengua, e deben usarlos creativamente para que el mensaje cristiano llegue a ser, no una disrupción de la cultura, ni un parche extraño sobrepuesto, sino una línea de continuidad dentro la cultura misma.⁴

En otros términos, este trabajo teológico se identifica, con la parte de la teología fundamental que nosotros llamamos «de frontera». Robert Doran, discípulo e intérprete de Lonergan, enfatiza que el movimiento descrito por Lonergan va «en dos sentidos»: uno recibe de la cultura las preguntas que necesitan ser respondidas, reflexiona sobre ellas, y «devuelve» respuestas que a su vez crean nuevas preguntas. Habla de la «situación» como una fuente para la teología, un «requisito esencial» para poder pasar a otros lo que nos parece auténtico en la Tradición.⁵ Entonces, en este contexto, se trata de estudiar y entender qué es la música, qué función tiene en este momento en nuestra cultura, qué preguntas nos pone además de los recursos que la música nos ofrece para la teología y la comunicación de la fe en general.

La preocupación o pregunta que está a la base del tema nace del trabajo pastoral en la cultura occidental contemporánea: cómo comunicar la fe a las generaciones presentes y futuras, a la luz de los cambios culturales en los que nos encontramos inmersos. Es una pregunta que se encuadra dentro del reciente interés Magisterial y teológico en la Palabra y el impulso hacia una nueva evangelización de culturas post-cristianas, y que exige respuestas creativas.

Quién haya trabajado recientemente con jóvenes puede simpatizar con una experiencia que se podría describir así: el dilema de sentir que tienes algo que decir que no se entiende, junto con el hecho que uno mismo escucha u oye realidades y modos de percibir las cosas que te son igualmente extraños: es decir, ellos no nos entienden a nosotros, y nosotros no les entendemos a ellos. Hablamos dos lenguajes diferentes. Y este no es un problema superficial, de tipos de vocabulario o formas de trabajo pastoral. Es problema de cómo pensamos, nos entendemos y comprendemos nuestra fe, y entonces es un problema teológico.

³ B. LONERGAN, *Method in Theology*, p. 355. Traducción mía.

⁴ B. LONERGAN, *Method in Theology*, p. 362.

⁵ Cf. R.M. DORAN, *Theology and the Dialectics of History*, (Canada, 1990), p. 8.

George Steiner, pensador Franco-Americano, analizando la situación cultural del Occidente, en un libro llamado *Presencias Reales*, dice que estamos en un tiempo de cambio tanto o más profundo que la revolución industrial; una revolución de espíritu que tiene que ver con cómo nos relacionamos con la realidad y el lenguaje. El lo llama «el tiempo del Epílogo» [*Epi-logos*]. En sus palabras:

«Es mi creencia que en la cultura europea, centro Europea y Rusa el contrato, [entre la palabra y el mundo] por primera vez en un sentido pleno y consecuente, está roto... la ruptura de la alianza o contrato entre la palabra y el mundo es una de las pocas verdaderas revoluciones de espíritu en la historia occidental y que define la Modernidad misma.» Y hace la pregunta: «¿Cual es el sentido del significado, de la forma comunicativa, en el tiempo del “después-de-la-palabra”?»⁶

Su punto es que hasta ahora el lazo entre el mundo y su «decibilidad» (*sayability*), el poderlo expresar en palabras, se podía tomar por supuesto, pero ahora ya no. En el tiempo del Epílogo, las palabras ya no «dicen» la realidad como antes. Las consecuencias, para una fe como la nuestra, en la que la palabra verbal tiene tanta fuerza, no son difíciles de imaginar.

El discurso teológico es fundamentalmente verbal, y quizás haya sido necesariamente así, dado el proceso histórico y filosófico que lo ha constituido, pero la centralidad hoy del desafío de Balthasar a la teología a recuperar el trascendental de la belleza muestra que no basta.⁷ La teología está llamada a recuperar el significado de la belleza y del arte en su reflexión, y yo diría que esta llamada apela a su contenido y a su forma. El desafío de Rahner en este sentido, es elocuente:

¿Qué ha pasado con los tiempos en los que los grandes teólogos también escribían himnos? ¿O es que la teología ha llegado a ser más perfecta debido a que los teólogos se han vuelto más prosaicos?⁸

Mientras tanto, la centralidad de la música en la cultura contemporánea, (y en la vida diaria de las Iglesias), crece cada vez más y se presenta como un «signo de los tiempos», sobre el cual la teología necesita reflexionar, discernir y de alguna manera integrar en su discurso. En la teología Católica, los debates se manifiestan sobre todo en el ámbito de la teología litúrgica, pero falta una reflexión espe-

⁶ Cf. G. STEINER, *Real Presences*, pp. 93-94. Traducción mía.

⁷ Cf. Los siete volúmenes de Balthasar sobre la Belleza: H.U. VON BALTHASAR, *La Gloria del Señor: Una Estética Teológica* (Ediciones Encuentro, Madrid).

⁸ K. RAHNER, «Priest and Poet» in *Theological Investigations III*, (Darton, Longman & Todd, London, 1974), p. 316. Traducción mía.

cífica sobre la música, para evitar confusión posterior. La liturgia es un lugar de encuentro de varias áreas diferentes, como son la teología de los ministerios, la eclesiología y los sacramentos, los estudios culturales y sobre la ritualidad en las mismas, además de la música litúrgica. Querer hablar sobre música litúrgica sin tener un estudio fundacional sobre la simbología propiamente musical corre el peligro de la banalidad. Por esto una mayor comprensión del simbolismo y semiótica musical es un campo de estudio necesario de la teología fundamental.

El «Significado» de la Música

En los últimos años, ha habido muchos impulsos hacia una más amplia comprensión de la Palabra, tanto al nivel universal, con el Sínodo sobre la Palabra de Dios a la publicación de *Verbum Domino*, como local, con el tema de la conferencia del 2009 de los Teólogos Fundamentales de España y Portugal en la cual este artículo tuvo su origen, «**In principio erat Verbum**» – **Para una Teología Fundamental de la Palabra**». Se nos invita a pensar el Logos, con un significado más amplio que el de una comprensión verbal de la misma. Lonergan, hablando de la Palabra, incluye en su entendimiento de la misma

cualquier expresión de significado religioso o valor religioso. Su portador podría ser la intersubjetividad, o el arte, o el símbolo, o el lenguaje, o las vidas, las obras o los logros de individuos, clases, o grupos.⁹

Es decir, la Palabra es mucho más que la palabra verbal, y hace falta abrirnos a otros modos de comunicación y significado. Música es uno de ellos, que necesita ser entendida en su especificidad.

En muchos de los discursos filosóficos y teológicos sobre la música, se usan palabras para referirse a la música como «transcendente», «sublime» o «transcendental», sin clarificar exactamente lo que queremos decir con estas palabras. El peligro de esta falta de precisión es el de mezclar gusto con discernimiento. Tampoco sería preciso hablar de la música como un «lenguaje universal», porque el «lenguaje» evoca la dinámica de una semiótica verbal, cuando la música es una forma simbólica diferente: tiene un sistema semiótico, con sus propias dinámicas y modo de funcionar, que es distinto del verbal, y que es importante comprender, antes de llegar a conclusiones generales sobre su capacidad expresiva. Por esto, es importante buscar entender la música por lo que es, y quizás empezar por darnos cuenta de que no sabemos como hablar de ella. Este problema es el primero con el que se encontraron los estudios de musicología, cuando empezaron a tratar de la música:

⁹ Cf. B. LONERGAN, *Method in Theology*, p. 112.

La explicación verbal del valor de la música no puede ser confundida con el valor de la música como lo reconoce el músico – no podemos confundir la palabra con lo que representa.¹⁰

El saber musical y el sentir *en* música se deben distinguir del saber discursivo *de* y el sentir *acerca de* la música...la música se comunica como hecho y valor, pero no lo «dice».¹¹

Quizás hay algo inevitable en este hecho, y la única manera que tenemos de acercarnos es a través de la palabra verbal, pero al menos hemos de ser conscientes de los límites que nos impone.

Donde intentamos hablar de música, hablar música, el lenguaje nos tiene, con resentimiento, por el cuello.¹²

Con respecto al tema de la «universalidad» de la música, es algo que los estudios musicológicos y étnico-musicológicos han tratado mucho. Las diferencias que han encontrado entre culturas diversas en como entienden lo que es música son varias. Por ejemplo, estas diferencias incluyen:

- Lo que se puede llamar o no música. (En ciertas culturas la palabra como la usamos nosotros ni siquiera existe.)
- Los sistemas «tonales» usados y los conteos en los que se usan. Mucho de nuestra expresión musical espontánea es «aprendida».
- El significado o significados que damos a la música que oímos.

La tendencia actual de los estudiosos del tema es de reconocer que aunque el fenómeno de hacer música está tan extendido por el mundo que se la puede considerar una característica del ser humano, las diferencias nos llevan a pensar que muchos de los «significados» que damos a las diferentes expresiones musicales son aprendidos y culturalmente condicionados. Parece ser que hay más posibilidad de encontrar universales en los procesos de componer y hacer música que en los sonidos mismos. Esto nos lleva al campo de la musicología y de la semiótica musical.

¹⁰ SEEGER, «Toward a Unitary Field Theory» en *Studies in Musicology 1935 - 1975*, (University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1977), p. 119. Traducción mía.

¹¹ Cf. SPEELMAN, *The Generation of Meaning in Songs*, p. 55, refiriéndose al libro de Seeger, *Studies in Musicology*, 1977, p. 47.

¹² G. STEINER, *Real Presences*, (Chicago 1989), p. 197. Traducción mía.

Semiótica Musical: Un Acercamiento

Un autor que ha hecho un estudio interesante de la música en comparación con la comunicación verbal es un semiólogo, musicólogo y teólogo de los Países Bajos llamado Willem Marie Speelman.¹³ Él tiene como fuente la escuela semiótica (o de semiología) Francesa de París, sobre todo Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev e Algiras Julien Greimas, aplicándola a la música para crear lo que llama una semiótica musical que está a medio camino entre la musicología clásica (música como aire que se mueve) y étnico-musicología (música como actividad social), con una preocupación por «la competencia musical de la comunicación»¹⁴ Hace falta decir que es un campo en el que todavía no hay uniformidad de terminología: de Saussure se refiere a su estudio hablando de semiología: «el estudio de los signos», o «la teoría de los signos» que los estudia como parte de la vida social, mientras Pierce y la tradición que le siguió habla de Semiótica. Hoy por hoy, Semiótica, en general, es la palabra que integra todo el campo.

Una de los escritos de Speelman analiza las diferencias estructurales entre el lenguaje y la música, no como diferencias absolutas y contrapuestas, sino como principios (*arché*) o dinámicas que gobiernan los dos. Presentaré algunos de los aspectos que El menciona, que se pueden ver en la figura 1. El análisis de Speelman es mucho más comprensivo de lo que la extensión de este artículo permite desarrollar.

<i>Dinámica Verbal</i>	<i>Dinámica Musical</i>
1. Enviar y recibir	1. Compartir [y escuchar]
2. Desvinculación [<i>débrayage</i>]	2. Vinculación [<i>embrayage</i>]
3. Para entender	3. Para seguir
4. Oposiciones	4. Intervalos
5. Refiriéndose a la realidad (cubriéndola)	9. Recibiendo realidad

Figura 1¹⁵

¹³ Cf. W.M. SPEELMAN, *The Generation of Meaning in Liturgical Songs*, (Kok Pharos Publishing House, The Netherlands, 1995); W.M. SPEELMAN, «Words can be understood, but music must be followed. Language and music as fundamental categories of liturgy», dada en una conferencia llamada : *Singing God's Love Faithfully* in Notre Dame, Illinois, in April 12th – 14th, 2007, y publicado en holandés 'Woorden kunnen worden verstaan, muziek moet worden gevolgd. Taal en muziek als fundamentele categorieën van de liturgie', in M. Hoondert et al. (ed), *Elke muziek heeft haar hemel. De religieuze betekenis van muziek*. Budel: Damon, 2009), pp. 161-183; una versión más corta fue publicada en el *GIA Quarterly* Vol 19, num. 4 (Summer 2008) pp. 14-15 and 44-45.

¹⁴ Cf. W.M. SPEELMAN, *The Generation of Meaning in Liturgical Songs*, p. 47.

¹⁵ W. M. SPEELMAN, «Words can be understood, but music must be followed», p. 2. Traducción mía.

1. Enviar y recibir vs Compartir [y escuchar]

Aunque el modelo de comunicación entendido como enviar y recibir un mensaje ha sido cuestionado y enriquecido, sigue siendo la manera más básica y común de comprender la comunicación verbal.

“Emisor” → Mensaje → “Receptor”

Figura 2

En música, sin embargo, la dinámica es diferente: se trata de un compartir en el que el acento está mucho más en la escucha que en el entender un mensaje.

La práctica de la comunicación musical no es tanto la de uno que envía, delante o en oposición a uno que recibe, como *un acto de compartir*. En la comunicación de música no se trata de nada más que de compartir la música misma.¹⁶

Se habla de la «no-referencialidad» de la música, en el sentido de que el significado de la música se encuentra «*ad intra*», en la música misma sin referencia a algo exterior. Sin embargo, nos acercáramos más al significado del arte musical si entendiéramos la música como una «forma simbólica», dentro de un «web simbólico» más complejo, en el cual comunicación es una de las posibilidades y en la que tanto quien pronuncia como quien recibe afectan el resultado.¹⁷

Proceso “poietico” (poietic)	Proceso “Estésico” (Esthetic)
“Emisor” →	← Receptor
Rastro (Trace)	

Figura 3¹⁸

En relación con este diagrama, Jean-Jacques Nattiez habla de la utopía de la comunicación, que cree que de hecho funciona como muestra el primer diagrama; como si, cuando una persona quiere expresar algo, quien escucha tuviera acceso a todo lo que la persona que habla quisiera decir. Sin embargo, la verdad es que cada persona está tan condicionada por el contexto de vida desde el cual escucha

¹⁶ SPEELMAN, «Language and Music», p. 3.

¹⁷ Cf. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*, (Princeton University Press, Princeton, Oxford, UK, 1990), pp. 16-17.

¹⁸ Figura 3 presenta la teoría de Jean-Jacques Nattiez sobre la forma simbólica musical, basado su la teoría «tri-particional» de Jean Molino. La palabra «esthetic» es un neologismo acuñado de Paul Valéry en una conferencia para el Collège de France en el 1945, que lo prefirió a la palabra estético por su sentido etimológico.

que así no pasa nunca. El significado es un evento más complejo, donde quien habla y quien escucha participan. Si esto es así incluso con la dinámica verbal, mucho más con la música, en la que el acento está en una escucha de diferentes aspectos al mismo tiempo, como tonalidad, ritmo, melodía y armonía.

2. Desvinculación [disengagement] vs Vinculación [engagement]

Aquí el dilema o realidad de fondo es el de la corporalidad y la temporalidad.

Debido a la realidad referencial del lenguaje, la comunicación lingüística presupone una desvinculación (*débrayage*) de la realidad... En el otro lado de la comunicación nos encontramos con un procedimiento opuesto, que es la vinculación (*embrayage*) con lo que está dicho. El proceso de leer implica una vinculación del lector con el "tú" de la letra. Esta vinculación, de todas formas, supone una desvinculación con la realidad diaria.¹⁹

Con esto quiere decir que para expresarnos lingüísticamente, nos separamos / desvinculamos de la realidad que se describe, para entenderla. Se ve claramente cuando leemos por la concentración en el texto que supone, pero también cuando escuchamos a quien habla. Retiramos nuestra mente del «yo – aquí – ahora» en el espacio y el tiempo. Por esto, está relacionado con y afecta nuestra corporalidad. La música, al contrario, tiene el efecto contrario: nos sitúa en el momento presente, situándonos y haciéndonos conscientes de nuestros cuerpos.

Por ejemplo, invito al lector a leer el pasaje siguiente:

**“Silencio... ¡Escucha dentro!
 Todo viene y va – más allá,
 El invierno ya pasó, el sol brilló...
 ¡No llueve ya!
 La primavera está.”²⁰**

Después le invito, si puede, a leer la siguiente pieza de música:

¹⁹ SPEELMAN, «Language and Music», pp. 4-5.

²⁰ Cf. Maeve Louise HEANEY, «Meanwhile» del CD *Nel Frattempo*, © Maeve Louise Heaney, Ed. Merlino Edizioni Musicali, 2012.



Figura 4

Finalmente, de hacer las dos cosas al mismo tiempo:

Figura 5

Por poco que intentemos entender las palabras y seguir la música, nos daremos cuenta que lo que provoca en nosotros la dinámica musical es una interacción con la realidad corporal y temporal en la que estamos.

El cuerpo humano, siendo el lugar en el que confirmamos quien soy yo, donde está aquí y cuando es ahora, está movido directamente por el movimiento de la música. Escuchando música, podemos confirmar lo que es/ está aquí y ahora.²¹

²¹ SPEELMAN, «Language and Music», p. 5.

Yo creo que esto es una de las áreas de la teología que está más en necesidad de atención: la corporalidad («embodiment»). El dualismo en nuestro modo de pensar hace que la presencia del ritmo y de la música nos es un desafío para la integración del pensar y el sentir de nuestro vivir incorporado. No creo que sea sin importancia que Freud detestaba «todo tipo de música. Lo consideraba solamente como una intrusión!»²² Sequeri nota también el particular modo de operatividad de la simbólica musical, hablando de la naturaleza simbólica de la música como relacional en vez de semántica. Lo llama «operatividad»:

Hay una dimensión de la simbología, en la cual los seres humanos más típicamente viven, en general, que tienen la forma de la acción... no produce objetos, transforma sujetos.²³

3. Para entender vs Para seguir

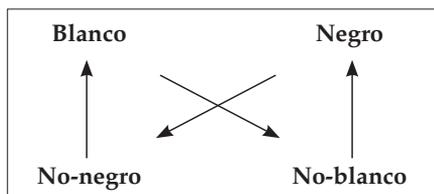
Captar que la música nos sitúa en el tiempo y el espacio presente hace entender otra diferencia entre la comunicación verbal y musical: donde la primera se tiene que entender, la segunda se tiene que seguir. No se puede aprehender o «comprender» una pieza de música sin seguirla, con el oído y muchas veces también con el cuerpo. Y una vez más esto subraya la corporalidad del dinamismo musical: basta mirar una persona cuando lee música, aunque sea en silencio: difícilmente lo hará sin mover el cuerpo.

4. Oposiciones vs Intervalos

Speelman habla de las cualidades lógicas y visuales (eidéticas, de *eidōs* = visión) del lenguaje: el lenguaje consiste en oposiciones lógicas e imágenes. Ferdinand de Saussure, el lingüista Suizo considerado el fundador de la Semiología, enseñó que el lenguaje está construido sobre oposiciones binarias: *Langue* y *Parole*, y Significado y Significante son dos de las categorías binarias que él introdujo. Al centro mismo del lenguaje nos encontramos con oposiciones lógicas. Greimas presentó estas oposiciones (bajo la influencia del «cuadrado lógica» de Aristóteles) en lo que se llegó a llamar el cuadrado semiótica»

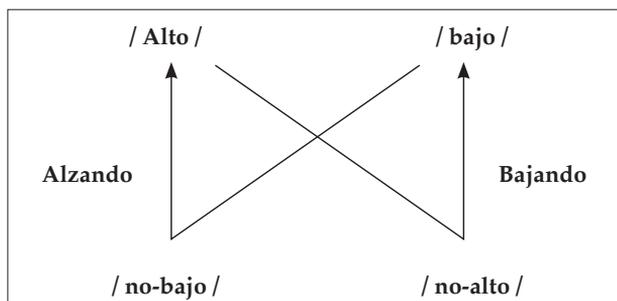
²² Cf. HARRY FREUD, «My Uncle Sigmund» in *Freud As We Knew Him*, editado y introducido por H. M. Ruitenbeek (Wayne State University Press, Detroit, 1971), p. 313. Traducción mía.

²³ P. A. SEQUERI, *Estro di Dio*, pp. 176-177.

Figura 6²⁴

Las expresiones verbales consisten en *imágenes acústicas* y el contenido del lenguaje son *imágenes en nuestro cerebro*, ideas, conceptos... escuchar el discurso verbal no es escuchar, sino *pensar*. Y esto es verdad también para las afirmaciones orales: se refieren a *imágenes*, no la realidad... en otras palabras: el medio es el mensaje.²⁵

La expresión musical tiene una dinámica diferente. En vez de oposiciones, escuchamos y «entendemos» tonalidades en intervalos, o lo que Speelman llama «orientaciones interválicas». Cuando escuchamos un tono musicalmente buscamos la relación en un quinto, o tercero, mayor o menor. La cuadrada semiótica, aplicado a la música, es enriquecido con la categoría de la curva: Las operaciones musicales que actualizan los valores musicales forman la categoría de la curva.»²⁶

Figura 7²⁷

En todas estas distinciones, es importante recordar que Speelman las presenta como principios, o tendencias, no en completa oposición. Obviamente, hay algunas maneras de hablar (comunicación verbal) que tienden más a

²⁴ Cf. SPEELMAN, «Language and Music», p. 5.

²⁵ SPEELMAN, «Language and Music», pp. 6-7.

²⁶ SPEELMAN, *The Generation of Meaning*, p. 49.

²⁷ Cf. *The Generation of Meaning*, p. 48.

compartir que dar un mensaje, y hay expresiones musicales que mandan un mensaje. Pero los acentos permanecen. Comprender estas diferencias nos ayuda a intuir la riqueza que una comprensión mayor de la música puede ofrecer a la espiritualidad y a la teología misma.

La música hace que nuestros oídos resuenen con su armonía. Oír, de hecho, es *armonizar* con el sonido. Así, el ser humano entra en armonía con y se encuentra con la realidad que ella presenta.²⁸

Todos estos aspectos de las diferencias entre la semiótica verbal y aquella musical nos ayudan a percibir y recibir (más que entender) algo de cómo actúa la música en el ser humano, y su potencialidad (y límites) a la hora de integrarla en la comunicación de la fe Cristiana. Un último punto que acentúa Speelman, como resumen y sumario de los otros, es el modo diferente de relación con la realidad que la música nos lleva a tener: de recepción más que comprensión.

5. Refiriéndose a la realidad (cubriéndola) vs Recibiendo realidad

El significado en música tiene que ver con la manera en la que nos hace relacionarnos con la realidad. Donde el lenguaje enfatiza el significado referencial de las palabras, «no-yo», «no aquí», «no-ahora», cubriendo la realidad externa (y así introduciendo los desafíos de la hermenéutica), la música nos mantiene en el aquí y ahora. Cambia la comprensión en espiritualidad, movimiento, no porque nos ayuda a aspirar a una vida mejor «en algún lugar y tiempo futuro», sino porque nos hace darnos cuenta que esta «vida mejor» está a nuestro alcance: está realizándose aquí y ahora...»²⁹ De esta manera, la música tiene una relación diferente con la realidad que la palabra – lo recibe, la acoge y la armoniza, como una continua anunciación.

Si aceptamos como la semiótica musical ‘explica’ la música, no es difícil empezar a imaginar, o a soñar, como la forma simbólica musical puede ayudarnos a percibir un Dios que es compartir (Trinitario), corporal (encarnado) y presente al ser humano (in-habitación de la Trinidad en la persona humana). Y por esto podría ser una semiótica ‘de frontera’; una forma de ‘comunicación o compartir que llega a las personas que no tienen oídos o tiempo para palabras humana, por verdaderas que sean. Creo que esta hilo de reflexión teológica es urgente, para apoyar y ayudar a entender y discernir lo que ya en muchas parte del mundo ya es experiencia comprobada: la música ayuda a las personas que estas a los márgenes de la vivencia Cristiana a acercarse y a experimentar algo del Dios en quien creemos y que anima nuestro canto siempre nuevo.

²⁸ SPEELMAN, «Language and Music», p. 8.

²⁹ Cf. SPEELMAN, «Language and Music», p. 9.