

***HOMO MODULANS* (III): DE LA NATURALEZA DE LA MÚSICA**

Modesto García Jiménez

UCAM

Hace unos años presenté en forma de capítulo para un libro un manojito de consideraciones desprendidas de varios años de preocupación/investigación sobre la música que llamamos popular o folclórica y que, precisamente en esos años, comenzó a denominarse también música oral (o música de tradición oral y/o de transmisión oral) por impulso de ésta y de otras propuestas. En este escrito –de manera muy resumida– preconizaba que en la naturaleza humana anidaba un impulso inherente a la emisión de sonidos modulados, armónicos, musicales al fin y al cabo. Me guiaba para ello, o al menos lo intentaba, en las tesis generativistas o innatistas de Noam Chomsky, aunque no exclusivamente en ellas. Sigo creyendo que es innata en el hombre la capacidad de modular la voz y, como consecuencia de esta capacidad innata, el desarrollo después de aparatos o prótesis para culminar, perfeccionar o complementar los frutos de esa capacidad: los instrumentos musicales. No hay ningún pueblo sobre la tierra que desconozca el canto o la modulación del sonido (el hecho musical), ya sea con efectos rituales, sentimentales, simbólicos, comunicativos, etc. Podemos considerarlo por tanto como un universal, y también por tanto, que

trasciende la dimensión pura de comportamiento social para ubicarse en la propia substancia comunicativa, en lo escrito genéticamente en el alma humana.

La pregunta que propicia el debate, aun a riesgo de sobrevolar los pilares del sentido común, sería formulada de la siguiente manera: supongamos que un individuo humano ha crecido y se ha formado sin oír nunca una nota musical, ni el más ligero murmullo en forma de canto ni nada que pudiera parecerse a una modulación de la voz sugiriendo entonación ¿sería capaz de emitir sonidos musicales con su voz; sería capaz de cantar, de modular? Y, lo que es más importante aún, ¿disfrutaría con la emisión de su sonido, se despertaría en él una emoción distinta? ¿Se extrañaría felizmente, o se sentiría por un instante mago, músico? Sobre esta serie de preguntas, de algún modo retóricas, quiero reflexionar a lo largo de estas páginas.

Pero además, en otro grado de análisis: el que se sumerge en las formas, modalidades, variables, etc., y analiza factores tem-

porales, espaciales, históricos, culturales, es decir, la música como objeto de conocimiento más que como fuente, me surgen dos reflexiones que tienen que ver directamente con las mecánicas de percepción y de transmisión que esta facultad humana despliega, pero, en cierta medida, subyugadas a las formas en que se presenta: 1) hay una serie de formas musicales, cantos y danzas que se repiten a lo largo de casi toda la geografía española –peninsular e insular– que, a pesar de su enorme variedad interpretativa, son fácilmente reconocibles como partidores de una estructura común, son lo que yo he llamado formas comunes de la tradición musical oral (fandangos, seguidillas y jotas fundamentalmente, aunque hay otras), para distinguirlas de las formas singulares. Soy consciente de que esa circunstancia histórica, la de que lugares muy alejados entre sí compartan formas musicales comunes, no tiene mucho que ver –en principio– con lo que se ha hablado anteriormente acerca del innatismo. Son –en principio, otra vez– dos cosas distintas. Mi reflexión gravita en torno a la cuestión de cómo se produjo una estructura que al final ‘colonizaría’ la forma expresiva musical casi por completo (el viejo problema tratado en la lírica primitiva de un autor creativo individual o una autoría colectiva); y más aún ¿qué mecanismos de transmisión/ adquisición hicieron posible la desbordante extensión de esas formas musicales que he llamado comunes? ¿Por qué se conoce y se comparte una estructura musical? ¿Por qué es común?

Por otra parte, siempre se ha insinuado una diferencia entre folclore y flamenco, argumentando que éste es de carácter creativo, artístico, de invención y genio personal; y que aquél es gregario, reiterativo, ritual, colectivo o social... algo así como las

diferencias que suelen esgrimirse al hablar de arte y de artesanía. Ambos fenómenos musicales comparten una naturaleza muy parecida, por no hablar de los débitos que entre ambos hay en las formas y los géneros; sin embargo, se constata una realidad de la que puede volver a surgir la reflexión: el flamenco parece proyectarse sin límites (algo parecido a lo que ha sucedido con el jazz), es proteico, polimorfo, dinámico... se extiende; en cambio, lo que llamamos folclore parece enquistado, atrapado por el sentido ritual, preso de su dimensión social, como sin posibilidades de proyectar una evolución.

Madrigal

Partamos de la premisa inicial: se dice, con razón, que no hay ningún pueblo sobre la tierra que desconozca el canto o la modulación del sonido (el hecho musical), ya sea con efectos rituales, sentimentales, simbólicos, comunicativos, etc. O, en las palabras mucho más poéticas de John Blacking, “hay tanta música en el mundo que es razonable suponer que la música, como el lenguaje y posiblemente la religión, es un rasgo específico de nuestra especie. Es posible incluso que procesos fisiológicos y cognitivos [relacionados con la creación y la recepción de la música] se hereden genéticamente” (Blacking 2006). Podemos considerarlo por tanto como un universal, y también por tanto, que trasciende la dimensión pura de comportamiento social para ubicarse en la propia substancia comunicativa, en lo escrito genéticamente en el alma humana. Puede pensarse que es innata en el hombre la capacidad de modular la voz y, como consecuencia de esta capacidad innata, el desarrollo después de aparatos o prótesis para culminar, perfeccionar o complementar los frutos de esa capacidad: los instrumentos musicales.

La música es un prodigio¹, como gustaban decir los tratadistas clásicos, porque más allá de la domesticación del ruido o de la versión estética de éste, es un verdadero reto de los hombres frente a inexplicabilidad de la existencia, o lo que es lo mismo, un pulso con los dioses; en tanto que expresión de su naturaleza profunda, un mano a mano con dios. Ahora, en nuestro mundo manoseado y en venta, ha venido a convertirse en uno de esos juguetes que se dan a los niños porque ya a nadie preocupa que se rompa. No hay acritud en estas palabras, pues para esos niños, nosotros mismos, no hay mayor disfrute que lo que se da sin límites. Puede decirse, apoyados en la historia del pensamiento, que se trata de un trascendente, como lo es la capacidad artística plástica, otro de los insustituibles espejos de la dimensión espiritual en el hombre. O como lo es la poesía, cuando trasciende el plano netamente semántico y opera directamente como sensación.

Un prodigio como el arte, y la palabra, que son los hilos que (¿aún?) mantienen un vínculo que no necesita explicitarse. Yo creo que por encima del estupor que puede causarles la verborrea y el griterío babélico o la incredulidad del manejo del diseño y los colores inventados o arrancados de la tierra, de la savia o de la sangre, o de los rocambolescos artilugios con que nos rodeamos, a los animales lo que verdaderamente les desconcierta y asombra del proceder humano es la música, producida orgánica o instrumentalmente. En sus miradas atónitas me parece advertir que ‘comprenden’

que hayamos tenido que suplir tanta pérdida con nuestra creación más afortunada. Lo otro, las otras cosas, expresiones humanas, son también dignos intentos de rescatar un estado primario: la razón, la sabiduría, la explicación matemática, las máquinas... Pero nada que asombre tanto a las demás criaturas como la música. Porque la música no amansa a las fieras, sino que nos aproxima a su naturaleza, nos resucita atávicos nexos compartidos.

De la naturaleza musical, el rasgo principal es su carácter efímero, por más que hoy tengamos quizá una idea desdibujada por influjo de los medios técnicos de reproducción y registro de sonido y de imagen. Su realización significa, a la vez, evanescencia; no tiene naturaleza perdurable, se diluye, desaparece de forma etérea. Por otro lado, a veces se ha ensayado la denominación ‘imagen sonora’ para identificar el efecto del sonido musical por carencia de otro paralelismo tan exacto, lo cierto es que no son propiamente imágenes, en el sentido etimológico del término, sino un especial estado anímico que, eso sí, tiene dimensiones muy parecidas a las provocadas por la imagen en sus mecanismos de reificación interior.

Entre estas dos bandas –lo efímero y lo imaginario–: etéreo, volátil y fugaz, por un lado; y por otro, la imagen que es una idea con representación –puede decirse, con reproducción– mental de la cosa (que se piensa), se dirime esa naturaleza de la música. Pero, presumiblemente la imagen tiene que tener un referente, aunque sea onírico, y en ese sentido, ‘real’, algo así como con forma definida, aunque ésta haya sido elucubrada.

¹ Ver, aunque sea como ejemplo, *El prodigiós món de la música*, de Manuel Valls. También para la definición inmediatamente anterior

Por eso 'imitar' e <imago> comparten la misma raíz léxica² aunque sus semantemas se hayan distanciado. Las imágenes se crean pues desde un referente, excepto en el mundo sublime de la música -que lo es por eso mismo-. La imagen derivada del efecto auditivo de la música (de la modulación) no es imitativa, no tiene un referente 'real/formal', o no tiene por qué tenerlo. Es por el contrario -o, quizás, complementariamente- envolvente, atmosférica, no visual, cerebral más que mental. ¿Pero de verdad la música suscita imágenes mentales? ¿O las trasciende y difumina? ¿Es un lenguaje ulterior y posterior a la imagen que no se basa en ella?

En esta dimensión, que bien pudiera ser denominada de generación del indispensable arsenal imaginario en el hombre, las imágenes que el sonido modulado -aquí podríamos decir con toda contundencia, la música-, produce y reifica constantemente en la mente humana, digamos en el subconsciente para diferenciar mínimamente el campo de influencia de la voluntad, son de una contundencia y de una 'calidad' quizá sin parangón entre el resto de generadores de imágenes. La historia de las imágenes mentales generadas por el sonido modulado es la misma de las generadas por la imagen plástica o por la réplica plástica de la naturaleza (o de la fantasía). Ambas producen de la nunca acabada de definir imaginación.

Este extremo lo entendieron muy bien las religiones antiguas, y las modernas. En ambas ha funcionado la música -el canto

² Imitar tiene la misma raíz que <imago-inis>. Remedar viene del latín vulgar <reimitari> derivado a su vez de <imitari>.

modulado, en mayor medida- con las mismas características que la imagen³. Esto es, para construir -reificar- una respuesta emotiva paralela a la voluntad pero que se rija por mecanismos fuera de su control. Las diferencia, no obstante, algo esencial: la naturaleza efímera del canto -y podríamos añadir aquí que de la palabra- en contra de la no finita o perdurable de la imagen plástica. Al final, muy posiblemente, podríamos pensar que la imagen plástica, figurativa, no fue más que un refuerzo de la cualidad ciertamente efímera de la palabra y del canto; un sustituto tangible de lo volátil; una expresión de la necesidad humana de perdurar.

Hacia estas consideraciones apuntadas, se dirigen, desde mi punto de vista, algunas propuestas como la que esgrime, por ejemplo, Jaume Ayats (1992), naturalmente entre otros muchos musicólogos y tratadistas, al analizar el efecto de los himnos y las consignas voceadas en una manifestación o en otras formas sociales públicas y privadas en las que la voz modulada, repetitiva, cadenciosa, rítmica, acompañada o cualquier otra de las características que definen la musicalidad consigue crear ciertos estados anímicos conducentes a un determinado comportamiento que no ha sido necesario explicitar con anterioridad. Los ejemplos relativos a esto son incontables: la voz de arrullo de una madre, el canturreo distraído y relajante, el rapto sensorial de un canto extraño...

³ El estudio de los mecanismos de reificación de la imagen es un campo en franca evolución, también en España. Puede verse casi toda la obra de Fernando Bouza, en particular *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual...*, además de los ya clásicos E. Gombrich, D. Freedberg, D. Morgan, M. Wintle, etc.

En el sugerente mundo del estudio e interpretación de las pinturas rupestres, las primeras imágenes plásticas conocidas – convenientemente matizadas las diferencias entre el arte figurativo y el esquemático (tan sorprendentemente próximo al arte abstracto moderno)-, se han producido en los últimos años algunas novedades de hondo alcance, a saber: la incorporación de tesis de la antropología cultural clásica, en torno a las estructuras de parentesco o la organización de la vida social tribal, por ejemplo, como también de resultados de investigaciones posteriores acerca de la percepción del medio y la metabolización social de esta percepción. A lo que hay que añadir la recepción de los avances en el campo científico de la paleoantropología y, con mayor trascendencia aún, de la neurobiología. Hasta entonces, las interpretaciones de los magníficos paneles rupestres se basaba en una lectura consecutiva, en una interpretación de la escenografía que el experto era capaz de advertir en una maraña de planos y escenas superpuestas. Ejemplo sublime de esta forma fueron los escritos de Manuel Laza sobre la aplicación de la leyenda de Gargoris y Habidis –el mito fundacional tartésico- a la interpretación de las pinturas rupestres de la cueva del Tajo de las Figuras, en el Campo de Gibraltar, lo que él llamó ‘un poema rupestre’. La ciencia paleoantropológica, desde descubrimientos como los realizados en Atapuerca, ha logrado transformar la idea anquilosada y temerosa sobre los remotos orígenes del hombre, la fórmula mágica ha sido la profundización en estudios sobre el lenguaje, el pensamiento y la representación simbólicos. Los primeros resultados pueden resumirse en una nueva datación sobre aspectos de prácticas simbólicas infinitamente más antigua de lo que hasta ahora estaba establecido. Es muy posible que homínidos muy lejanos en el árbol genealógico humano ya mantuvieran

primitivas ceremonias de carácter simbólico. En torno a este extremo, las investigaciones sobre el hacha de piedra bifaz que los expertos de Atapuerca han llamado ‘Excalibur’ son estremecedoramente alentadoras. Sus resultados anticipan la práctica simbólica en el hombre nada menos que varios cientos de miles de años antes de los primitivos que pintaban en Altamira o en el Levante español. Los descubrimientos neurobiológicos que se han marcado como reto descubrir dónde radican en el cerebro los resortes del lenguaje y el pensamiento simbólicos son sin duda los más sugerentes de cuantos se llevan a cabo en la actualidad.

Entre estas novedades cabe señalar también las que apunta un estudio de Julián Martínez sobre la relación de las pinturas esquemáticas del arte rupestre levantino –o del Arco Mediterráneo, según una denominación más acorde con los últimos tratamientos- con la vida familiar y social de los grupos de pobladores prehistóricos de esas latitudes, utilizadas como expresión de lo que pudiéramos llamar el germen de una normativa social que por primera vez traspasa el carácter efímero de la palabra –la transmisión oral- y se plasma en una obra plástica, que viene a funcionar como una protoescritura, más categóricamente como un metalenguaje⁴. En un grado intermedio entre la palabra y la representación plástica como protoescritura se sitúa, según algunos autores, el sonido modulado de la voz, cumpliendo prácticamente la misma función, esto es, como una expresión de

⁴ Se trata de un estudio inédito en torno a la interpretación y tratamiento de las pinturas rupestres. El autor es uno de los redactores del proyecto que consiguió la mención de Patrimonio de la Humanidad para las pinturas rupestres del Arco Mediterráneo.

condensación y proyección simbólica que ejecuta el primer paso en la intención reventiva contra la desazón de lo efímero. Precisamente porque el sonido modulado – la música primaria- crea imágenes al cabo parecidas a la imagen plástica. O concita un grado de vinculación al grupo en comportamiento de proyección de la especificidad humana y de sus expresiones peculiares. La música está, casi indefectiblemente, en la mayoría de estas expresiones. Puede incluso llegar a pensarse que es parte indivisible de ellas: en los rituales de cortejo, en la invocación o en la aceptación de lo sobrenatural, en los momentos de esparcimiento, en la obtención de frutos de la tierra...

Magnificat

Los músicos, como los lingüistas, cartógrafos y filósofos, que han explicado y ordenado el caos con que se presenta en estado puro la visión de la naturaleza para nuestras mentes, que han dispuesto nuestra imagen del mundo físico o que nos han enseñado a pensar secuencialmente, también han impuesto su orden del fenómeno acústico. Hay que decirlo, desde luego, sin la acritud del que descubre la fragilidad de huevo, tan perfecto en su forma y en su contenido, porque nuestra mente es como es y no de otra manera. A la música la hemos encajado en el famoso ‘marco’ del que habló Roland Barthes, yo creo que más por miedo a lo que no tiene explicación racional que por necesidad de orden; más por temor a lo que nos conmueve que por curiosidad. En tanto que la música se las entiende directamente con el alma, descompone el armazón racional que tanto nos conforta a pesar de sus innumerables grietas. La música es un estado anterior a la palabra, si la vemos como razón, y desde luego es un ‘descubrimiento’, casi un desvelamiento, no un invento. Cuando la garganta hubo de reciclar-

se a la mecánica articuladora para suplir las carencias de una comunicación natural, ya ‘conocía’ las posibilidades moduladoras, que son una plasmación acústica del lenguaje del alma, el sonido de la vida. Para R. Barthes ese marco, que él llama ‘muro’, no es un contexto histórico ni ideológico, tampoco, claro está, lo es físico; apunta más bien a la idea de que el muro sólo es una metáfora de las posibilidades humanas de conocimiento y explicación de la existencia. “El muro atrae irresistiblemente la huella de los sueños profundos, de las agresiones o de las caricias íntimas; el muro, incluso (y tal vez sobre todo) en su apariencia más prosaica, más desheredada, estaba ya en la piedra del arte prehistórico, en el bajorrelieve del escultor, en la vidriera del vidriero, en la tela del pintor, en la hoja del escritor, en la pantalla del cineasta y casi en la pared interna de nuestro cráneo, donde se trazan nuestros sueños [...]”. Y, en ese sentido, la música entra en el muro –la dimensión intelectual humana- cuando la domesticamos reduciéndola a un lenguaje signico⁵. De hecho, las definiciones más afortunadas acerca de la naturaleza musical señalan indefectiblemente a esa habilidad humana para ‘enmarcar’ lo que emana del caos a la posibilidad de su entendimiento: “La suma de intuiciones con las cuales el hombre otorga sentido a la efímera vibración sonora que vive unos instantes en el tiempo, que adquiere significación gracias a persistir en su memoria ordenadora” (Valls 1980).

Uno de los logros más pasmosos de la humanidad ha sido sin duda la escritura, que es una aprehensión milagrosa de un ente cuya sustancia se reparte entre el so-

⁵ Cifr. Roland Barthes [1993] 2001, *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós

nido y el significado: la palabra. Como todas las cosas, hoy nos parece carente de mérito, nada hay más fácil y común que plasmar en grafías un sonido lingüístico; pero, a poco que lo pensemos, es fácil caer en la cuenta de su verdadero valor y no digamos de su extraordinaria importancia civilizatoria. La escritura propició –según la idea de Emilio Lledó– la adquisición de “formas más complicadas, más sustanciosas y firmes... facilitó la memoria e inventó un reflejo de la pervivencia, del impulso hacia el amor y la solidaridad, del deseo de inmortalidad”⁶, a partir de la domesticación de aquello que nos hace seres humanos: hablar, entender, comunicar; lo que en un principio era pura y efímera oralidad. La escritura musical es, si cabe, más inexplicablemente asombrosa, pues prescinde de la dimensión de semántica y ‘sujeta’ además un sonido que es modulado, melismático y rítmico.

Pero de manera previa a mi argumentación, sería interesante discurrir sobre un asunto que me parece fundamental. Desde al menos Wittgenstein y Heidegger comprendemos cómo ni siquiera el más intuitivo de los pensamientos tendría existencia fuera de ese campo comunicacional humano sin el que nada sería posible y que llamamos lingüístico. Fuera de la capacidad lingüística es imposible situar el pensamiento, porque éste es una dimensión de esa capacidad. Sin embargo, aunque no podamos decir el significado ni comprender el sentido de una acción fuera del dominio de esa capacidad –lo lingüístico– la acción existe por sí, aunque sea muda y ciega, y su significado y su sentido se pierdan en el campo infuso fuera del orden comunicacional humano.

No voy a entrar aquí en si existen acciones de naturaleza lingüística que sea posible distinguir de otras fuera de ese dominio, aunque supongo que las hay: pensemos en la acción cultural frente al acto instintivo *demens* provocado por el hambre o la ira desencajada. Aunque recuerdo un comentario de Sloterdijk acerca de un declaración en cierto modo airada de Heidegger en el sentido de que ya estaba bien de diseccionar entre los actos y las expresiones humanas calibrando milimétricamente si su esencia correspondía al orden cultural o al orden natural, para advertir que la naturaleza humana es la que es, no puede ser otra y por supuesto no ha lugar a esa disquisición continua entre naturaleza/cultura⁷ (Sloterdijk, 2000). Algo muy parecido, si no idéntico, sucede en la relación entre los sonidos musicales y los sistemas de notación, o escritura musical. Pero en este caso, el sonido no se ha sujetado a la semántica o al sentido verbal, sino que lo ha hecho en otro plano comunicacional más próximo a la intuición que al intelecto. Lo cierto es que en estas páginas yo quiero preguntarme por la naturaleza del acto modulador más allá de la aprehensión retentiva en que consiste su escritura, que concibo perfectamente como lingüística. O lo que es lo mismo, por su dimensión comunicacional, que al no contar con asiento semántico parece instalada fuera de los órdenes lingüísticos.

Cantiga (o de la semánticidad)

El asunto candente en la tarea de pensar la música (o la capacidad primaria de modular armónicamente la voz) como re-

⁶ En Babelia 831, pero antes fue una idea trabajada por el filósofo al menos en su obra *El silencio de la escritura* [Espasa Calpe, 1998]

⁷ Véase también el artículo de Clifford Geertz “The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man”, versionado también en su influyente *The Interpretation of Cultures*

curso comunicacional y en su relación con el lenguaje (verbal y no verbal) es su inexistente semanticidad. Por decirlo en términos del gran Roman Jakobson “[la música] no comprende repartición etimológica de los fonemas”⁸. O lo que es lo mismo, no tiene palabras. Porque, entendámoslo bien, la música es un lenguaje que no se expresa en palabras, por mucho que queramos argumentar esa función en las ‘letras’ con que completamos algunas modalidades musicales, pues éstas no son intrínsecas a su cualidad expresiva/comunicativa. El reto, a partir de esta especie de certeza, estriba en esclarecer si la música ‘escapa’ al *dictum* wittgensteiniano de que no hay nada más allá de la capacidad lingüística; aun manteniendo el criterio de que lo lingüístico es genéricamente entendido como la forma global de comunicación humana y no únicamente la verbalización de mensajes. Es decir, ¿está fuera de la razón lingüística y se subroga como otra forma comunicacional?

Éste de la imposibilidad semántica es el verdadero caballo de batalla de los que no admiten la música como lenguaje y sí como un estímulo sensorial auditivo. El otro gran reto consiste, como se apunta en varios lugares de este texto, en desvelar si la capacidad de emitir sonidos modulados es inherente al ser humano o es una facultad adquirida. Aunque pudiera proponerse una tercera reflexión en este campo siempre provisional y resbaladizo: ¿dónde radica, y por qué inexplicable fuerza, ese poder de la música de ir más allá del lenguaje verbal y su semántica, de operar en zonas y con mecanismos mentales similares a los de la inteligibilidad? Según algunos teóricos de la

neurociencia, las reacciones mentales se producen en dos hemisferios distintos del cerebro. En uno las capacidades más intuitivas y, en el otro, las más determinadas por la capacidad lógica y racional⁹. Dicho así, habría un campo cerebral que gobernaría la ‘voluntad’ de producir o escuchar música (o voz modulada) y aprovecharse del deleite que ello proporciona; y habría otro que se dejaría inundar, sin oponer la más mínima ‘resistencia’ lógica ni racional, que abriría los poros sensoriales que se abandonarían a los ecos armónicos, sin pensar, arrobándose, respirando en la música.

Visto lo expuesto con anterioridad, entiendo que uno de los elementos a debate sería precisar si las posibilidades articulatorias del aparato fonador humano determinan la práctica moduladora, es decir, la facultad genitiva musical. Porque, en tal caso, estaríamos hablando de una capacidad lingüística; o si por el contrario pudiera pensarse en la capacidad de hablar y en la de modular como esferas autónomas y de cierta independencia, dentro, claro está, de las facultades comunicativo/expresivas humanas.

Puede decirse que la modulación de la voz para emitir un sonido musical está por fuerza ligada a la facultad articulatoria del aparato fonador humano; de lo contrario otros mamíferos dispondrían de esa capacidad. Es por tanto algo intrínseco, inherente a la propia naturaleza humana. Pero no por

⁸ Cit. C. Lévi-Strauss en *Mirar escuchar leer* (de la edición citada, pág. 65)

⁹ El conocido método de dibujo de Betty Edwards (*The New Drawing on the Right Side of the Brains*, Putnam, New York, 1999 [Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro, Ed. Urano, Barcelona, 2000]) se basa en esa distinción

su parte estrictamente biológica, pues para emitir sonidos modulados, armónicos, cadenciosos, melismáticos, al fin, musicales, no es —en buena lógica— necesario la capacidad de articulación; tenemos que convenir, entonces, que no se trata específicamente de una relación de cualidad derivada de esa capacidad articuladora de los órganos fonadores humanos, sino más bien de la facultad comunicativa que éstos han generado, que han provocado, o bien que de cuya existencia son efecto. En el inmenso campo del pensamiento y la comunicación lingüística, la modulación de la voz o el germen musical fue la parcela que Wittgenstein y después Heidegger dejaron sin arar.

Motete

Otra formulación de la misma idea puede ser la que sigue. Si decimos que el pensamiento es de exclusiva naturaleza lingüística, tendremos que negar la posibilidad de esa acción a los demás animales, los que llamamos irracionales. El hombre ha resuelto aparentemente ese principio infiriendo que los animales carecen de mente, o al menos —se matizaría después— que no tienen mente desplegada en la capacidad lingüística. Sin embargo, tendremos también por fuerza que pensar que existe una mecánica cerebral, elemental, primaria o irracional que permite ciertas respuestas estimulativas muy cercanas a la naturaleza mental: los animales recuerdan, se entristecen, se alegran, reconocen... Falta en ello precisamente la catalización lingüística, es decir, la consciencia, el saber que se sabe; y toda la serie de facultades específicas que ésta despliega. Todo esto nos lleva a una contradicción flagrante, pues, en apariencia, del juicio anterior se sigue que la posesión de la mente, en el hombre, es evolución de una mente en estado irracional. Y nosotros sabemos que el tiempo humano no ha

sido suficiente, en su trascurso, para lograr —en términos evolutivos— ese ‘perfeccionamiento’. Pero, además de esta argumentación, puede añadirse: que hay impulsos, respuestas sensibles, estados anímicos que entran plenamente en el dominio irracional; entre ellos de manera extraña y principal los que vienen provocados por estímulos que podemos considerar provenientes del campo cultural (en el más genuino sentido, esto es, plenamente humano), por ejemplo la poesía, el arte... y la música. La pregunta es: ¿puede haber un campo de sensaciones compartido en ese espacio irracional entrevisto?

Llegados aquí sería conveniente precisar una situación que plantea la relación entre percepción e intelección, o quizá pueda expresarse también como la relación entre percepción sensible y percepción intelectual. La diatriba que quiero exponer parte de una declaración muy justa de Raffaele Simone. Viene a decir el lingüista que con la aparición de la escritura, además de haberse iniciado, como ya se ha dicho, el más fabuloso hito de la existencia de la humanidad, lo que verdaderamente se inaugura es un modo extraordinario y especial en el proceso perceptivo/intelectivo humano. A saber: la escritura se basa en una serie de signos, de grafías que representan, como todo el mundo sabe, sonidos. Sin embargo, el mecanismo intelectual que desencadena la escritura —para ser más exacto, la lectura (de esas grafías)— no es estrictamente perceptivo sensorial, sino que va más allá, trasciende lo sensorial y se ubica y exige respuesta intelectual. Cuando nosotros leemos se produce, fuera de toda duda, un primer mecanismo sensorial, inmediato, visual, pues al fin y al cabo es un conjunto de pequeños trazos conseguidos con pigmentos, tinta, carbón, etc., ese primer im-

pacto sensorial queda inmediatamente subsumido por otro de mayor rango, que traspasa la sensación para convertirse en intelección: en esa tesitura nuestro cerebro no se conforma con la percepción puramente sensorial, pues inmediatamente pone en marcha mecanismos para poder ‘entender’ lo que esas grafías —en principio, trazos visuales— son capaces de significar desde la dimensión lingüística. La escritura viene a reproducir un mecanismo parecido al que se da en el nivel fonético, en el habla, en tanto que un sonido ‘natural’ puede desencadenar entendimiento más allá de lo puramente sensorial. En uno y otro caso, habla y escritura, para funcionar de este modo se da un requisito previo: en el primero, la facultad articuladora del aparato fonador humano; en el segundo, el desvelamiento de la escritura (Simone 2001). La música, en tanto que expresión anterior a la palabra, no se resuelve en la capacidad semántica; pero como expresión genuinamente humana sí opera en el campo donde las sensaciones pueden convertirse en conocimiento. La comunicación, entendida en toda su magnitud, comporta tanto el campo sensorial como el intelectual, y en ambos dominios, el espiritual que concilia a dimensión humana lo sensitivo y lo intelectual para obtener un conocimiento de la existencia.

Hoy, cuando los científicos vuelcan su esfuerzo en encontrar la morada fisiológica de las capacidades, de las ideas o de las pasiones; cuando se ha encumbrado a la categoría de estrella mediática a la famosa área de Broca, no estamos haciendo más que volver sobre una ambición intemporal: encontrar el alma, o al menos la parte cerebral en la que lo sensorial y lo simbólico coinciden. Claro que, ahora, si se quiere tomar en serio esa tentativa hay que cobilarla bajo la luz de una nueva ciencia, que

seguramente estará auxiliada de una nueva técnica de medir o de algún complejo programa cibernético. En realidad, nada nuevo, aunque sí más justificado a los oídos del siglo XXI. Cuando asistimos a la novedad de que actualmente podemos saber más sobre el origen del lenguaje articulado por la disposición de las diminutas partes del oído interno que por la conformación de los propios órganos especializados en la fonación; o por una invisible impronta en la corteza craneal que por cientos de resultados del carbono catorce, no puede parecernos un disparate que Vesalio y después Descartes estimaran la glándula pineal como escenario coincidente del alma y el seso. Los últimos avances en genética parecen una burla del destino, un desengaño cruel de las teorías que más confiaron en la dimensión empírica. Paradójicamente, además, cuanto más capaces somos de definir la naturaleza humana, más podemos chocar con la evidencia de los escasos rasgos genéticos distintivos, no ya sólo entre primates, sino entre cualquier ser vivo. Pero ese escaso margen diferencial tiene que ser suficiente para sostener una larga historia de singularización y de dominio. Es la hora de repensar si lo psicológico no es pura y simplemente mental, y si lo mental es no sólo exclusivo de los humanos, excepto en lo que en el hecho de explicitarlo con palabras reside; lo cual, visto con suficiente luz, no deja de interrogar sobre si en realidad es un grado evolutivo superior o sencillamente la oportuna corrección de una carencia. El hombre, en su edad moderna, se ha arrogado la idea de que nombrar y pronunciar lo convertía en “el ser que todo lo merece”, que es una forma escatológica de considerarse dominador; para que no hubiera dudas ha sembrado distinciones, la intuición frente al instinto, o la psiquis frente a la conducta biológica.

Intuición y psiquis son entonces denominadores de la ‘superioridad’ humana, son rasgos que han trascendido al animal y han dispuesto canales para convertir en humanas las respuestas biológicas. Son estabilizadores entre la generación orgánica de sensaciones y la emisión animal de respuestas. Quizá pueda valorarse como elemento clave de los intensos debates entre empiristas e innatistas calibrar la ‘distancia’ entre las capacidades específicamente humanas y las comúnmente animales, teniendo en cuenta que cada vez es menos considerada como determinante en este campo la racionalidad o la irracionalidad. A nadie escapa que operan en el hombre una serie de respuestas conductuales que ponen continuamente a prueba la idea –que necesariamente en cada época se tiene sobre la propia naturaleza humana y de sus concomitancias con lo que llamamos condición humana: escenario perfecto para dirimir no ya el estado de la relación naturaleza cultura, que tan señaladamente marcó los debates históricos desde al menos la Ilustración, sino entre intuición y psiquis (tenida ésta como posibilidad de orden mental racional). Tomemos por ejemplo las formas de emparejamiento individualizado como resorte civilizatorio en los humanos; en el sentido en que el apartamiento de la forma etiológica ‘natural’, la hegemonía sexual exclusiva del macho dominante, abre las perspectivas de la posibilidad de existencia humana como tal. O de otro lado, la observación de la prohibición que conlleva el tabú del incesto, abordada de forma admirable por Lévi-Strauss, y según él, verdadero desencadenante de los circuitos imperiosos de intercambio o lo que es lo mismo, la verdadera posibilidad civilizatoria. Resulta evidente que ambos ‘resortes’ no dependen del campo deliberativo humano, no se dan en mecanismos conscientes, no opera en ellos –en su observancia– la razón ni la lógica, y tampoco

la voluntad. Hay en ello algo más. Se dice que es el resultado de una reificación, la naturalización de una conducta que anidó en el alma humana por puro ‘convencimiento’ biológico, por adaptación a su medio bio-social que diría un neoevolucionista. Lo racional y lo no racional se dan la mano, se cruzan en el desencadenamiento de los orígenes humanos. La voz modulada y sus émulos sonoros que son los instrumentos, todos los instrumentos capaces de emitir sonido armónico, estaban depositados en la capacidad humana desde su origen, su función civilizatoria –sea por ejemplo su potencia como comunicante (leyes orales, inspiración devocional, representación sagrada, aglutinante social...) universal– no es consciente, razonada, lógica, sino que se reifica con parecidos mecanismos a los dichos con anterioridad.

Organum

Como ha podido comprobarse, a lo largo del texto se establece una paridad entre la noción más genérica de música y la facultad de emitir sonidos modulados por el ser humano. Tanto, que quedan asociadas como una misma realidad. Puede deducirse, pues, de la lectura de estas páginas que la facultad musical en el hombre queda reducida a la capacidad de producir y recepcionar sonidos cadenciados, melismáticos, modulados, o como queramos llamarlos. Lo cierto es que esto no es absolutamente verdad, porque a pesar de poder decirse con toda contundencia que el síntoma preferente de la facultad musical en el hombre es ese de modular la voz, por toda la serie de argumentaciones que se vierten aquí en torno a ello, existe claramente otra dimensión de esta capacidad que pudiéramos llamar exógena, frente a la primera que sería endógena. Puede argumentarse como sigue: el hecho de tratarse de una forma comunicativa

humana sugiere idéntica importancia o justa simetría entre el emisor y el receptor. Esto es, la facultad musical humana reside tanto en la producción como en el disfrute. El oyente es, en este sentido, pleno protagonista comunicativo musical; pues, como especifica Blacking, el reparto de competencia es el mismo entre el que emite y el que recibe, a la vez que ambos son susceptibles de intercambiar sus roles, pues son comunicativos, y lo único que los diferencia, en el más extremo de los casos, es la maestría interpretativa que uno de ellos ha adquirido (Blacking 2006). Desde este punto de vista, es perfectamente sustituible la voz modulada humana por cualquiera de las prótesis —es decir, instrumentos más o menos perfeccionados— capaz de emitir, con todas las garantías comunicativas, sonido modulado.

El sonido modulado es, pues, la esencia musical, a la que hay que añadir de inmediato —aunque estas páginas se hayan demorado en ello— el otro gran elemento de definición del fenómeno: el ritmo. Ambos son dos caras, dos partes insustituibles de la misma realidad. No puede concebirse ni producirse el uno sin el otro, son inseparables, complementarios, necesarios entre sí. Cualquiera de los dos factores puede no obstante presentarse por separado, y cada uno por sí solo producirá los mismos efectos que el otro. El ritmo, que vuelve a ser la conjunción suprema de sonido y tiempo, tiene sin duda destinado un alojamiento específico en el alma humana, en su sentido y en su intelecto. Son operables, voz modulada —o sonido producido por prótesis— y ritmo, indistinta y conjuntamente a la vez, en la parte del cerebro encargada de producir su efecto interior, puesto que ambos se hayan asociados íntimamente para producirlo. Hay una estampa muy humana y muy

conocida que puede servir como ejemplo de esta aseveración. El maestro que en la enseñanza de los rudimentos del lenguaje o de la matemática recurre, entre impaciente, comprensivo y tolerante, al sonsonete, a la retahíla sonora, y para lograr su efecto óptimo lo secuencia en pequeños estallidos de ritmo. Hay un gesto puramente musical en el maestro cuando deletrea el contenido que quiere que el niño asimile ayudándose de una vaga melodía y un elemental compás. No se trata de nada nuevo, evidentemente. Las claves de la tradición y la transmisión oral radican en buena medida en esas estrategias. La repetición cadenciosa —melódica y rítmica— del relato oral, pues ésta funciona con más garantías de retentividad que la pura repetición de palabras. Por eso las grandes epopeyas o las grandes leyendas no escritas de la humanidad, la repetición obsesiva de los mantras, la incansable reiteración de las suras coránicas, la deleitosa memorización de romances, o la cantarina asimilación de la escolar tabla de multiplicar incorporan hábilmente a sus estrategias de transmisión la ‘ayuda’ imponderable pero efectiva del sonsonete musical.

El ritmo y la modulación son también una estrategia mnemotécnica intemporal, porque aprovecha, para ser operativa, la predisposición natural a dejarse inundar por el sonido y a incorporar a sus propios latidos vitales las pulsaciones cadenciosas y pautadas del ritmo.

Ritornello

El fenomenal impulso civilizatorio de ‘traerse’ el sonido musical al campo de la expresión, el haberlo sistematizado como lenguaje; es decir, el prodigioso esfuerzo de poder disponer una aprehensión lógica del

sonido caótico, informe, evanescente, y haberlo aproximado a ese campo comunicacional humano a través de la notación, que pese a todas las torpezas encontradas en él parece ser el único que nos salva del desasosiego de lo inasible, ha terminado por reificar una asunción en cierta forma nefasta de la música, esto es, domesticada, rutinaria, la mayoría de las veces sin posibilidad de existencia si no es auxiliada por las 'letras'. Es el que, como se indica en otro lugar de este texto, prima al intérprete, al ejecutante como portador de la facultad musical, en contra de todos los demás, que, según esta idea, sólo pueden llegar a ser oyentes, en el mejor de los casos a poder deleitarse con el arte de otros. Lo cual no va del todo contra la idea que desarrollan estas páginas, puesto que a imagen de lo que sucede con los receptores pasivos —o silenciosos— en la comunicación lingüística, éstos en su actitud no merman la certeza de que el acto comunicativo es inmanente a ambos, aunque su participación no sea cuantitativamente la misma. No se trata de la cantidad de protagonismo en la comunicación, o en la expresión/recepción musical; no es asunto de pericia o de facultades personales. Sería como confundir al buen escritor o al buen orador con el único de capacidades comunicativas, pues la comunicación significa presencia de ambos oficiantes, receptor y emisor, independientemente de los roles comunicativos de cada cual, si ambos no están, la comunicación no existe. Por debajo de estos avatares circunstanciales, sigue operando en nuestra alma. La diatriba de la música como forma comunicativa inherente viene a ser algo así como hablar de las lagunas comunicativas del lenguaje, pero diciéndolo con él; algo consabido, familiar, acostumbrado, pero necesario, salvífico. Aunque sea sólo en esos momentos en que faltan las palabras, en que queremos apaciguar la fiera que llevamos dentro o que hay

fuera, en que expresamos júbilo¹⁰, o un estado del alma que solemos llamar melancólico... Yo no concibo la música como arte sino como parte (de ahí la indispensabilidad también del participante); no como adquisición (préstamo) sino como sustancia (esencia). Arte, entraña fábrica, significa labor, procedimiento, aun tratándose de una creación sublime; parte, es inherencia, médula. Evidentemente la música es un arte, pero subsumido a una facultad expresiva/comunicativa anterior. De ahí, de esta percepción precipitada y moderna, se sigue la impresión generalizada, en occidente al menos, de que la música se cultiva a partir de unas potencialidades, es entonces una especie de facultad adquirida de manera individual, personal. Lo que a criterio de Blacking supone una de las tergiversaciones más clamorosas respecto a ese fenómeno humano, pues elimina las posibilidades de ser entendida como una facultad inherente y común, es decir, universal, al rechazar la importancia de los oyentes y enfatizar la maestría de unos pocos. O lo que es lo mismo, es una manera comunicativa exclusivamente humana que ha sufrido la derivación moderna al haber agigantado la pericia personal —en mi idea, la preponderancia del emisor— frente al silencio de los receptores.

En cualquier caso, puede constatarse lo que pudiéramos llamar el otro gran olvido

¹⁰ En una de las jornadas del VI International Ontology Congress, en el que fue leído un resumen de este texto como comunicación, el maestro A. Martín Moreno nos enseñó cómo la modalidad musical llamada 'júbilo', de la que San Agustín dijo "[júbilo es] cuando la música va más allá de las palabras", es una voz sin palabra, el momento álgido sólo señalado con la carencia de palabras, por el imperio absoluto del sonido musical.

de la modernidad en su concepción de la música. Se trata, desde mi punto de vista, de haber descoyuntado a la música de su oposición al silencio, en beneficio de la relación oposicional que enfrenta el sonido musical al ruido. Ni el silencio ni el no movimiento son modernos. Hemos preferido, en la edad moderna del hombre, oponer sonido a ruido, y por lo tanto sonido modulado a ruido incontrolado. El silencio intranquiliza al hombre moderno, como lo intranquiliza el vacío y la oscuridad; por eso hemos diseñado una definición parda y engañosa del vacío, que vemos sólo como ausencia de materia, y llenamos ese hueco con juegos cosmológicos inextricables; por eso, sólo entendemos de la oscuridad que provoca un corte eléctrico. Y la música, inexplicable e indómita, apenas nos sirve para explicar el silencio: hay casi siempre mucho ruido. Dice el maestro Daniel Barenboim, en un símil bellísimo y atinado, a guisa de consideración newtoniana sobre la inexplicable fuerza gravitatoria, que “del mismo modo que los objetos son atraídos al suelo, también los sonidos son atraídos hacia el silencio, y viceversa”, lo de su distinción con el ruido es puramente accidental, anecdótico.

Vaudeville

De uno de los epígonos de la modernidad, el que se expresa en las corrientes formalistas y de corte materialista dialéctico histórico, de las que no es necesario apuntar aquí la enorme influencia que han ejercido en varias generaciones que se han formado bajo su hegemonía conceptual, ha derivado una idea trivial del lenguaje, según la cual éste no va más allá de una estructura de juego oposicional adquirido culturalmente por el hombre y que funciona como espejo de los modos de generación y de expresión de las facultades humanas, vistas como claves que, además, guiaban sus lí-

neas teóricas. Al considerarlo como algo adquirido, convencional y arbitrario, ha despojado al lenguaje de esencialidad comunicativa, esto es, lo ha considerado como mero vehículo en los procesos de comunicación, sin tener demasiado en cuenta la idea wittgensteiniana sobre la naturaleza lingüística del pensamiento, y las posteriores de Chomsky sobre la capacidad innata de construir sentido y significado a partir, eso sí, de términos de naturaleza arbitraria. Para esta forma estructuralista de pensar el lenguaje, la intención comunicativa nace *a posteriori* de la adquisición de los instrumentos del habla, esos términos relativos aludidos, de donde se deduce la existencia de una situación más o menos afortunada de definir y transmitir una idea, como si ésta verdaderamente existiera por sí sola, con independencia de aquél. Ésta situación, que en verdad ha sido muy ambigua en la producción teórica estructuralista, con Lévi-Strauss a la cabeza, es la versión más acerada y extrema de la llamada teoría de la *tabula rasa*, y puede considerarse que ha arrastrado otro tipo de cadencias tocantes al desprecio de todo comentario de espiritualidad o de expresión de los sentimientos, constituyendo una de las peores inercias de la modernidad tardía.

Durante una época demasiado larga, que coincide, según mi punto de vista, con la consolidación definitiva de la ciencia como única explicación posible del mundo en la modernidad, se ha producido la extraña y trágica paradoja de que precisamente la crítica social más acerada (los marxismos y todas las corrientes críticas de corte secular, laico y revolucionario, con los ‘ismos’ de la modernidad tardía a la cabeza y la filosofía de inspiración más alejada del pensamiento religioso, y por tanto de la dimensión espiritual —aunque esta asociación es

en su perspectiva histórica absolutamente arbitraria-), con sus constantes negativas a admitir posiciones filantrópicas y con su construcción de una objetividad secular y laica alejada de posturas caritativas y compasivas, ha creado una idea de que el conocimiento –y por tanto también la acción- debe producirse al margen de una aceptación de las desigualdades del mundo, o en todo caso, manteniendo estas desigualdades como un determinismo irreparable. En definitiva, ha hecho posible el posicionamiento displicente de no mezclar las consecuencias trágicas humanas con el análisis más o menos radical de las causas económico políticas, proyectando con ello una mirada miserable, inmisericorde con el resto del mundo.

Se trata de algo así como el temor a reconocer que en la especificidad humana anida una dimensión que inexplicablemente necesita la noción de espiritualidad para ser entendida. Y, desde luego, así las cosas, la música –o la expresión de sonidos modulados- no ha podido ser considerada nunca, en el seno de las teorías empíricas modernas, como una inmanencia de la propia naturaleza humana, entre otras cosas porque a ésta se le ha negado una especificidad más allá de la ‘facilidad’ adquisitiva de expresiones culturales. A todo ello hay que añadir la tergiversación de la propia idea de música, que en aras de su consideración etnocéntrica ha sembrado la idea de tratarse de una habilidad elitista, o la ha diseminado en concepciones arbitrarias e ideológicas como las que se contienen en los pares música culta vs. popular, tradicional/moderna, occidental/étnica, vocal/instrumental, etc.; o la que, a criterio del propio Blacking, es peor: música/no música, en cuya propuesta está la certeza más profunda de que la consideración de qué es y qué no es música nace de un prejuicio

etnocéntrico, eso sí, extraordinariamente alimentado por la exuberante producción y tradición teórica occidental en torno a la música, por eso mismo llamada culta.

No obstante la idea moderna de la música, el hito fundacional del dominio humano sobre el sonido musical, que según la idea renacentista está ahí, de algún modo difusa, esparcida en vuelo etéreo entre los sonidos ‘naturales’, se contiene subliminalmente en la “Oda a Salinas” de Fray Luis de León (*Salinas, cuando suena / la música extremada por vuestra sabia mano gobernada*). De hecho puede pensarse que quizá las consideraciones más profundas sobre la música y su naturaleza sean las efectuadas en el Renacimiento. Puede establecerse que, frente a la concepción de la música como inmanencia del alma humana compartida con el Todo creacional, contenida en la idea renacentista, se desarrolla otra versión de corte enciclopedista y por tanto inaugural de la concepción científica –o filosófica positiva- del mundo, de la existencia y del ser, deudora de la primera, pero radicalmente distinta de ella. Esta versión última, y sus émulos modernos, ha dado en considerar de inspiración ascética a la más conocida glosa poética acerca de la música. En la obra del magno Fray Luis de León, no obstante, puede leerse una de las más clamorosas expresiones ontológicas vividas y, desde luego, la más asombrosa declaración de la música como única cualidad de la existencia que todavía el hombre comparte con las demás criaturas y la divinidad, que puede entenderse aquí como el orden cósmico o, más aún, como comunicación universal. Dice el sabio poeta, después de reconocer la autoría humana de la música –/por vuestra sabia mano gobernada-, que se trata de una ‘recuperación’ de un renovado acceso a esa armonía universal, pues [la cuyo son

divino! /el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tinol / y memoria perdida! / de su origen primera esclarecida. / Para seguir con una evocación sublime, perfecta, de cómo se establece ese orden cósmico, la comunicación total, [/ hasta llegar a la más alta esfera!] / y oye allí otro modo! / de no perecedera! / música que es la fuente y la primera!; y tiene así el camino resuelto para afirmar la verdadera condición humana: / ¡Oh dulce olvido!. Pues no otra cosa es la clamada naturaleza del hombre: un olvido, una ruptura, una pérdida que ha habido que ir sustituyendo por la más fantástica de las aventuras, la mente y el conocimiento humanos.

Fanfare

Hay también, enredada en la Historia y sus étimos fundacionales, una percepción mítica de la música como perdición y llamada del destino adverso, y algo también hay en el imaginario de la génesis musical que lo emparenta con los misterios de la muerte. Las Sirenas que en la Odisea¹¹ se cruzan en el camino de Ulises son emisoras de un canto bellísimo y horrible a la vez. Pero cómo explicar la paradoja que subyace en esta cuestión que es a su vez una contradicción que impregna el sentido que todavía hoy tiene la música. A saber, unas criaturas a las que supuestamente Afrodita había castigado a una apariencia terrible, precisamente por haberlas considerado despreciativas con los placeres eróticos; poniendo en ellas mitad pájaro y mitad pez, para que así, sin perder su apariencia de

mujeres, fuesen todo lo contrario de la juventud y la belleza. Puede pensarse que la diosa del amor se vengó de su indiferencia e inapetencia, de su desprecio sexual desfigurando su cuerpo al punto de resultar insertible para el juego amoroso, algo que en la idea que ha perdurado en la modernidad de aquellas criaturas mitológicas todavía es la principal característica, la mitad del cuerpo como de pez, desde luego lo que menos puede provocar atracción sexual. Pero si la diosa del amor las trató tan mal y las hizo tan horribles para la atracción erótica cómo explicar el poder irresistible de su canto, por el que todos los humanos que tenían la desgracia de escucharlo estaban irremediablemente condenados a morir, precisamente devorados por esas mismas criaturas.

Los héroes que se enfrentaron a ellas, entre otros Orfeo y Ulises, adoptan diferentes estrategias para sobrevivir a su canto y a su voracidad. La que más nos interesa es la de Orfeo, héroe que viajaba con Jasón en la mítica expedición de los Argonautas en busca del vellocino de oro, que se enfrentó a ellas con la sola arma de su propio canto, y las venció: el canto de Orfeo se impuso al de las Sirenas y los Argonautas pudieron pasar.

¿Qué significa el mito de las Sirenas?, ¿cabe pensar en formas musicales perversas que fueron neutralizadas por las formas humanas?, ¿que significa esa contradicción con el amor de por medio? Traído el asunto a ámbitos mundanos más cercanos, podríamos decir de la naturaleza ambivalente de la música y de cómo persiste su dualidad paradójica: la música es la expresión ideal de la alegría, y es también la más melancólica expresión de la tristeza. Para cerciorarse de ello no es necesario ninguna extraña

¹¹ En el relato homérico Ulises sólo se enfrenta a dos sirenas, pero los tratadistas cuentan hasta cuatro de ellas. Partenopea tocaba la lira, Ligeia la flauta y Leucosia (la “muy blanca”) cantaba con voz melodiosa. Eran acuáticas y volátiles

elucubración; baste en este sentido sorprenderse, por ejemplo, con cómo en la representación más justa de la realidad, que es el cine, se pueden ir guiando los sentimientos provocados de alegría o de tristeza sólo con modalidades distintas de música. El caso es que, ante la evidencia del poder de la música para despertar un sentimiento u otro, no tenemos por más que conceder su categoría como recurso comunicativo; y quizás sea aquí, en este juego capaz de suscitar sentimientos específicos bajo un determinado ‘mensaje’, donde más se parezca la música al lenguaje verbal y a su poder fundamentalmente semántico.

Preludio

W. Benjamin, esa especie de oráculo de la modernidad tardía, cuya apenas alumbrada obra suele valorarse como de una escalofriante intuición más que como una sesuda reflexión, al estilo mismo de los artistas que llamamos ‘de genio’, escribió un opúsculo muy conocido en los ámbitos de estudios sobre arte y sobre pensamiento estético, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1935). Su aportación crítica dejaba de lado consideraciones sobre la función del arte o sobre si éste debería comportarse como una copia de la realidad o ganar su propio espacio de autonomía, que eran las cuestiones más presentes en los debates de su tiempo sobre la temática, para sumergirse directamente en una reflexión de hondo calado, de alguna forma todavía imprevisible en esa época, puesto que venía derivada de fenómenos muy recientes entonces; de modas, descubrimientos y avances en plena efervescencia con lo que ello significa en cuanto a la falta real de perspectiva temporal que hiciera posible su análisis. Otra prueba más de la capacidad pronóstica de nuestro autor. Digamos que su crítica plantea una duda

sobre si la posibilidad desatada por los medios tecnológicos de reproducir la obra de arte cuantas veces se quiera imitando fielmente el motivo original –‘casi superándolo’, como clamaban los más entusiasmados con esta operación técnica- acaba con la magia áurica de la propia obra, lo que a criterio del autor sería despojarla de una parte esencial de su naturaleza. Benjamin habla del aura de la obra de arte, del escalofrío de lo único y exclusivo, y de cómo la reproducción automática, aunque esta sea perfecta, desvirtúa esa dimensión de ‘autenticidad’, banaliza y acaba con el máspreciado rasgo artístico, la originalidad. Una observación que va más allá del planteamiento de asuntos relativos a la propia identidad del arte o de sus muy diversos aspectos formales, y que a mi modo de ver anunciaba, en modo negativo, lo que los tiempos a la postre iban a establecer como uno de los más impensables epígonos de esa modernidad decadente que de forma tan intuitiva anunció el malogrado pensador alemán: precisamente por esa capacidad reproducible de la modernidad tecnológica, la obra absolutamente original, en un grado superlativo y desproporcionado de fetichismo, sustituye a ese icono económico que el sistema capitalista de mercado instituye como base de las operaciones monetarias, el tesoro, cuya reserva suele ser oro o diamantes. La obra de arte, en su genuinidad, singularidad y unicidad viene a sustituir esos referentes y se convierte en valor de cambio, una divisa, capaz de soportar los enormes vaivenes económicos que reflejan nuestra sociedad, y como tal adquiere precios desorbitados, inconcebibles.

En lo que atañe a la música, la capacidad tecnológica reproductiva no ha actuado en el mismo sentido que en el arte plástico, pero sí ha dejado sentir consecuencias toda-

vía vigentes; de entre ellas, posiblemente las más destacadas sean la invasión de lo que pudiéramos llamar la esfera privada y, sobre todo, la destrucción, la desintegración de los momentos específicos para la música que tal capacidad reproductiva técnica provoca. En virtud del primer caso, la música se ha convertido en un elemento imprescindible de la cotidianidad; en el segundo, ha transfigurado sus funciones sociales clásicas convirtiéndolas en otras distintas, pero demostrando en esa presencia obstinada su esencialidad en el conjunto de expresiones humanas.

Pero lo que me interesa destacar con más énfasis, llegados a este punto, es la enorme distancia que media entre la audición musical y la práctica musical, entendiéndose por la primera la audición de música reproducida por medios técnicos y, por la segunda, la ‘participación’, aunque esta sea también en forma de audición, en la producción de música desprovista del interés por su reproductibilidad tecnológica. Los escenarios vitales –podríamos llamarlos comunicacionales– que cobijan a una y otra forma son esencialmente distintos. Los de la música reproducida técnicamente, o bien de la que sigue las pautas comunicacionales de esta opción, son absolutamente modernos, y lo son en el sentido en que esperan ser lanzados por un emisor preponderante para el que los receptores son simplemente accidentales o no necesarios para que el circuito comunicativo exista, como la televisión u otros medios modernos de masas para los cuales los receptores no son más que cifras de audiencia. Los de la música producida –y oída– genuinamente, es decir en ‘escenarios’ que cumplen la exigencia de la naturaleza efímera, volátil, de la música, son intemporales, son de naturaleza comunicativa pura, necesitan la ‘presencia’ de

sus emisores y receptores por igual, y allí, en ese sitio y momento en que se producen lo hacen con toda la intensidad de su existencia irrepetible.

Puede pensarse que, en estos últimos escenarios aludidos, se obtiene verdaderamente una sensación cabal de la trascendencia de la música respecto de la palabra, de la magia del entendimiento que navega desbordando los cauces de los torpes significados del lenguaje verbal.

Felah Mengu

En las cercanías, en el interior de nuestro ámbito cultural, contamos con una de las expresiones de carácter musical más singulares de cuantas puedan entenderse. Y enfatizo lo de ámbito cultural porque de cara al resultado estético expresivo global del fenómeno esa premisa es determinante. Me estoy refiriendo al flamenco, e intentaré aclarar lo que apunto. No se trata tanto de que el medio cultural haya operado en la entraña o en la esencia flamenca, que evidentemente también es así, como que las circunstancias civilizatorias de lo que llamamos Occidente han propiciado una especial proyección de ese mundo musical. Hay, repartidas por el mundo, matrices musicales de tanta proyección y fuerza expresiva como el jazz, el flamenco o el “tropicalismo”¹², por poner algunos de los ejemplos claros. Pueden citarse las tradiciones musicales de la India, China, el *gamelang* java-

¹² Definido por Caetano Veloso en *Verdad tropical* (ed. Salamandra, Barcelona, 2004) para dar cabida a las músicas americanas y africanas vagamente relacionadas geográficamente con el trópico y mucho más conceptualmente, y sobre todo por testimoniar la herencia que una, la americana, es de la otra.

nés, el teatro *nô* japonés y muchas otras; sin embargo ninguna de ellas ha colonizado grandes territorios expresivo-musicales a la manera en que lo han hecho las arriba señaladas. Quizá si el jazz no se hubiera fraguado en los emergentes Estados Unidos o el flamenco, ahora mismo en esplendorosa ebullición, no se hubiera desarrollado en un país mediterráneo y occidental, ambos tendrían proyecciones y envergaduras distintas a las que tienen. El flamenco, como las otras matrices expresivas musicales mencionadas, es un eón, un licor destilado en alambique de siglos de una condensación de tiempo y espacio, de concepción humana de la existencia.

Me resulta imposible imaginar la razón que llevaba a una primitiva reunión flamenca; no me cabe en la cabeza cómo y por qué podían escuchar sin pizca de asombro sino con reverencia la extrañísima liturgia del cantaor, no encuentro más que justificaciones misteriosas, místicas. La fiesta posterior y el baile son claramente una catarsis de la tensión producida entre lo telúrico y lo espiritual, y una concesión a la mundanidad de los cuerpos. Creo que la primera potencia creadora humana es derivar el grito de lo inexplicable en música o en baile, un gesto tan enorme como domesticar el gruñido a la palabra.

La reunión flamenca, aunque resulte un tanto gratuito abundar en ello, es, sin temor a exagerar, de entidad fideística, religiosa. No me estoy refiriendo a la versión que se ha impuesto desde hace unas décadas, la llamada reunión de cabales, esto es, de 'entendidos' para los que la reunión es casi una comunión de adeptos. Esta última, forma parte de la parafernalia elitista que ha evolucionado en torno al flamenco y que

ha intentado equiparar en importancia a los intérpretes y a los entendidos a través de lo que se ha venido conociendo como flamencología; una voluntad loable aunque no es a lo que me refiero en este comentario. La reunión 'primitiva' flamenca —o quizá mejor, la reunión genuina— no es ni siquiera reunión, en el sentido de junta organizada, periódica, estructurada, etc. La reunión surge, es espontánea, pero a la vez es también ineludible y, en ese sentido, necesaria. No tiene marco fijo, puede darse en la fragua, en la venta, en la cueva... La intención que lleva a escuchar con devoción un cante primitivo (seguiriyas, tonás, carceleras, liviana, etc.) se sitúa claramente más allá de lo que es considerado estético, agradable, melodioso u otros calificativos de la música, lo cual de ninguna forma quiere decir que no haya un virtuosismo en la interpretación, sólo que éste, aun operando en las claves musicales —compás, sobre todo compás—, las trasciende claramente. Yo supongo que aquí necesariamente concurren otros 'intereses', los que tienen que ver con la reproducción de la memoria de un pueblo (en el sentido más desprendido de ideología posible), y de un pueblo además con unas circunstancias históricas singulares. En la reunión flamenca se concitan todas las fuerzas seculares que han hecho posible la existencia de ese pueblo, el gitano-morisco andaluz, condensadas y reflejadas en lo único que ha podido mantenerlo: la tradición oral. O la transmisión de la costumbre, la ley, la ética, la filosofía de vida. La entonación, la modulación, como la recitación han sido recursos para sostener el poder de resistencia de la lengua, tomada como vía de comunicación y transmisión. En el momento en que la verbalización neta se reviste de esa especial resonancia de la modulación, algo se transmuta en el acto comunicativo, hay una metamorfosis que radica en las posibilidades sensitivas del sonido, que

trasciende el puro significado y busca directamente como un nexos existencial perdido. La voz desgarrada, rajada y verdadera de un canto primitivo, tan ajena a lo primoroso y melódico y tan lejana de los modos estéticos aceptados, no busca más que crear el escalofrío, para alimentar más el instinto que el gusto. Digamos que no confía en una comunión estética sino en un compromiso vital.

Performance

Desde hace ya unas décadas viene proponiéndose una herramienta conceptual en extremo interesante para el posicionamiento epistémico de las ciencias sociales, ésta es la noción de performativo. Su propuesta se debe al sociolingüista John Austin, quien en su libro *How to do things with words*, de 1962 (publicado en España con el mismo título, *Cómo hacer cosas con palabras*, en 1982) describe la extensión teórica de dicho concepto, si bien en este primer intento el término está todavía muy vinculado al empleo del lenguaje en la jurisprudencia. La situación es ciertamente curiosa en España, donde aún no se ha admitido la palabra en el diccionario de la Real Academia, y sin embargo, como término científico ocupa un lugar importante en los estudios culturales y sociales.

En ciertos manuales clásicos de gramática española se mencionan los verbos performativos, que vienen a ser aquellos a los que al simple enunciado se suma una especie de intención o de acto contundente: 'yo juro', por ejemplo, es además del enunciado de la palabra que es primera persona del singular del verbo jurar, la declaración de una actitud, en cierto modo solemne. Claro que aunque pueda pensarse que de una u otra forma todos los verbos son en mayor o

menor medida performativos, pues todos al fin y al cabo encierran una intención o acción, no lo son. Por ejemplo, podemos decir 'yo oigo' o 'yo amo' sin que ninguna de las dos cosas se produzca, en cuyo caso entraríamos en cuestiones de verdad o falsedad de una proposición lingüística. Más claramente, si decimos 'yo canto' no hay performatividad en el sentido de que eso no lo digo cantando, luego se trata sólo y netamente de un enunciado. Pero, ¿qué pasa si canto de verdad? Un lingüista diría que la conjunción del enunciado y de la acción es perfecta, es una. Habríamos de admitir después que quizá toda acción es performativa. Aunque, a renglón seguido, tendríamos que anotarnos un serio revés al constatar tautológicamente que esto es así porque toda acción es una acción. Performativo tiene pues todo su sentido conceptual cuando es referido a la conjunción o a la relación entre enunciado y acto (o forma, en su sentido etimológico). Lengua y forma, habla y acción y naturalmente, vista así, esa conjunción se da como en ninguna otra expresión en el canto.

Es cierto que en el mundo anglosajón, mucho más familiarizado con el uso sustantivo de nuestro término en cuestión, *performance*, el sentido no se corresponde exactamente con el que tiene en su uso en otras tradiciones idiomáticas. *Performance* hace referencia a acto, o mejor a actuación. Ya sabemos que en inglés se denominan así a las actuaciones más o menos espontáneas que suelen tener como marco un lugar o momento hasta cierto punto no convencionales. Su campo semántico es en cierto sentido genérico, pues podemos denominar indistintamente varios actos de distinto carácter sin que se resienta la corrección de su uso; en francés y en español no sucede lo mismo pues 'performativo' es una cualidad

adjetiva que tiene aún restringido su uso a un significado más concreto que genérico. Performativo viene a ser aquello que cobra existencia a medida que se produce, es decir, que adquiere forma de manera consecutiva a su propia evolución. Así las cosas, su incorporación al corpus conceptual de la filosofía (social) fue un acierto rotundo. Fueron J. Derrida y, fundamentalmente, J.-F. Lyotard los que con mayor tino propiciaron el necesario giro y la adecuación obligada del término a su uso disciplinar, y lo hicieron jugando un alto riesgo en su propuesta. En su momento histórico, que podíamos calificar de epígono del paradigma científico positivista, lo que G. Steiner habría llamado los últimos tiempos de confianza en la explicación redonda de todo fenómeno, en la nostalgia del absoluto, las corrientes inspiradas en la ciencia como explicación (única) del mundo extienden su dominio, el estructuralismo y el formalismo, y en general las tesis postmarxistas, son dueñas de un panorama intelectual para el que la demostración científica es referente *sine qua non*. La voluntad epistemológica reside en dotar a las ciencias heurísticas de una contundencia metodológica sin asomo de duda, a la altura, se pensaba entonces, de las demás ciencias positivas. La distancia y la frialdad del científico social eran garantía de objetividad, el concepto clave que iba a delimitar un campo en el que la experiencia rendía sus armas en beneficio del análisis desapasionado (en el sentido etimológico estricto). Sólo algunas voces difícilmente acreditadas se atrevían a proponer también un papel destacado de los sentimientos y las pasiones, al estilo de la línea filosófica nietzscheana culminada quizá en Heidegger y con una brillante corte intelectual a la que pertenece casi por completo la filosofía francesa del momento (G. Deleuze, F. Guattari, M. de Certeau...). En ese contexto, la propuesta de un nuevo con-

cepto de investigación cuya naturaleza ha de tener, entre otras características, la de ser performativa, supone un claro atentado contra la línea objetivista y científicista empírica. Equivale, según yo lo entiendo, a pensar que en lugar de la distancia entre sujeto y objeto científicos, que hasta entonces se proponía como un requisito indispensable, se admitiría una naturaleza performativa de la investigación, esto es, una investigación que adquiere forma y existencia nueva y autónoma a la vez que se produce. El objeto científico ya no es objetivo, dado e inamovible, algo que ‘espera’ inalterable a ser ‘descubierto’ (descrito, dicho) por el científico, en adelante el objeto se construye, adquiere forma por impulso, por determinación de la mente que lo piensa. Algo así como lo declarado por Ernst Jünger: “uno no habla de su objeto, sino a través de él”¹³.

Llevado a nuestro campo de tratamiento, la naturaleza musical, la nueva propuesta tiene consecuencias conceptuales todavía imprevisibles. Cuando a finales de la década de los 80 del pasado siglo algunos folcloristas y etnomusicólogos (entre ellos creo que principalmente Luis D. Viana) hablaron de *performance* para denominar un tipo de actuaciones que mantenían la esencia de formas expresivas artísticas de la tradición musical, pero esta vez producidas en nuevos contextos y, lo que es más importante, respondiendo a unas nuevas necesidades y nuevos roles sociales, no hacían más que trasladar a nuestro ámbito cultural de estudios las novedades anglosajonas (norteamericanas). Y ciertamente era necesario distinguir las recreaciones folclóricas, con su espectacular parafernalia de abalorios, de la continuidad interpretativa inspirada

¹³ Cit. Michel Maffesoli, *Elogio de la razón sensible* (1997), pág. 167

en aquellas músicas, pero sin ánimo expreso de rescate. Cuando hoy hablamos de carácter performativo de la música, en principio ya no ha lugar a diferencias formales ni mucho menos epocales, nos estamos refiriendo, según yo lo veo, a su entraña creativa, a su dimensión artística y a su naturaleza expresiva –por tanto, comunicativa–, sin que medien tiempos, formas ni lugares en su percepción; hacemos alusión a la evidencia de una forma comunicacional inapenable, natural. Lo digo a sabiendas de la inquietud que todavía puede levantar la concepción de la música como adquisición cultural más que como expresión inherente a la naturaleza humana, y comprendo que ello puede ser provocado por la también evidencia de que todo el desarrollo formal, la enorme diversidad de manifestaciones, y también, por qué no decirlo, la prodigiosa brillantez de los lenguajes y sistemas expresivos musicales, son obra sin duda del pertinaz deseo cultural en el hombre. La noción de performatividad, hasta ahora vista aquí a efectos exclusivamente disciplinares, tiene vocación genérica y, por ello sobre todo, recupera implícitamente la ‘importancia’ de los oyentes, los receptores de la música o del sonido modulado. Pero, además, cabe matizar que los oyentes no son solo importantes por su presencia necesaria para establecer el sentido de ritual en los escenarios sociales de la música, sino que lo son también porque, en su sentido preformativo –esta vez, categóricamente, comunicacional–, la música no es nada sino se deposita en un receptor, pero con una nueva categoría: es el que comparte la naturaleza comunicativa de la música. Es decir, en su interior, en su alma, y según la idea de Blacking en el propio título de su obra, hay música, independientemente de que no sea él el que la ejecuta (Blacking, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor, 2003, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal
- AYATS, Jaume, 1992, “Proférer dans la rue: les slogans de manifestation”, en *Etnologie française*, T. XXII
- BARTHES, Roland, [1993] 2001, *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós
- BENJAMIN, Walter, 1991, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus
- BLACKING, John, 2006, *¿Hay música en el hombre?* Madrid, Alianza
- BLUMEMBERG, Hans, 2003, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Trotta
- BOULEZ, Paul, 1990, *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila
- CHOMSKY, Noam, 2003, *Sobre la naturaleza y el lenguaje*, Madrid, Cambridge U. P
- CRUCES, Francisco & otros (eds.), 2001 *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta
- EDWARDS, Betty, 1999, *The New Drawing on the Right Side of the Brains*, Putnam, New York, [2004] *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Barcelona, Ed. Uranol]
- EINSTEIN, Albert, 2003, *Notas autobiográficas*, Madrid, Alianza
- FRAY LUIS DE LEÓN, 1577, *Oda a Salinas*. [p.e. en Fray Luis de León, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1991]
- GARCÍA, Modesto, 1998, “Homo modulans: sobre dinámica musical”, en *La función simbólica de los ritos*, Molina, P. y Checa, F., Barcelona, Icaria
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 2005, *La música y lo inefable*, Alpha Decay. Barcelona
- JUSLIN, Peter & Sloboda, John A. (eds.), 2001, *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford University Press
- LAZA PALACIO, Manuel, 1988, *Gargoris y Habidis*, Málaga, Príntel
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1998, *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Siruela
- 1969, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós
- MAFFESOLI, Michel, 1997, *Elogio de la razón sensible*, Barcelona, Paidós.

PERETZ, Isabelle & Zatorre, Robert J. (eds.), 2003, *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press

SIMONE, Raffaella, [2000] 2001, *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*, Madrid, Taurus.

SLOTERDIJK, Peter, 2000, *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.

TRÍAS, Eugenio, 2007, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Círculo de Lectores

VALLS, Manuel, 1980, *Para entender la música*, Madrid, Alianza

WITTGENSTEIN, Ludwig, 1995, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza

WEINBERGER, Nancy, 2004, "Music and the Brain. What is the secret of music's strange power?", en *Scientific American*, November