

Mejor que el significado. El umbral simbólico entre sonido y sentido

Antonio Méndez Rubio*
Universidad de Valencia, España.
antonio.mendez@uv.es

Recibido: 30 de septiembre de 2011

Aceptado: 30 de octubre de 2011

Resumen • Este texto analiza los fundamentos del concepto de "signo" para repensar las posibilidades y los límites de una semiótica de la música. Desde una perspectiva filosófica, antropológica y comunicativa se plantea la cuestión de la relación crítica entre música y cultura. La música se piensa así como práctica social y como límite de la significación, a la vez que como parte de las relaciones y los conflictos sociales.

Palabras Claves • Música / Semiótica / Signo / Comunicación / Libertad.

Abstract • This text analyzes the foundations of the concept of "sign" to rethink the possibilities and the limits of a semiotics of the music. From a philosophical, anthropological and communicative perspective there appears the question of the critical relation between music and culture. The music is thought, then, as social practice and as limit of the meaning, simultaneously that as part of the relations and the social conflicts.

Key Words • Music / Semiotics / Sign / Communication / Freedom.

* Universidad de Valencia (*Universitat de València*), (Valencia, España). E-mail: antonio.mendez@uv.es

Si unas personas conseguimos el milagro de comunicarnos con otras se debe, entre algunas razones más, al hecho de valernos de un lenguaje articulado, reflexivo, que nos ayuda a entendernos y a entender de alguna forma compartida el mundo en que vivimos. El lenguaje verbal se forma a partir de la combinación de elementos que enlazan sonido y sentido, cuya relación y posibilidad de acuerdo razonable confluye con la raíz social del *communicare*. Desde una óptica lingüística, por ejemplo, se dice que el lenguaje humano consta de unidades con una lógica de cohesión entre materia y significado, y que a su vez estas unidades son descomponibles en unidades dotadas sólo de realidad material, de sólo sonido. Sin embargo, ¿qué ocurre si en lugar de retroceder (como hace el análisis lingüístico) hacia un nivel de mayor elementalidad nos encamináramos, en cambio, avanzando (como hacemos en cualquier forma de la vida cultural) hacia estratos de comunicación más complejos, más densos? ¿qué le sucede entonces al sentido? ¿se aleja éste cada vez más de la materia sonora (o visual, o gestual...), en un recorrido inverso al que parece recorrer el sonido cuando se limita a ser puro sonido? ¿o el sentido avanza y se abre, o crece, justamente en tanto se entrelaza de modos inesperados con la materia del lenguaje? ¿qué tipo de experiencia común tiene lugar cuando el sonido, en vez de retirarse ante la fuerza de las ideas, adquiere una intensidad de tal grado que esa intensidad contagia todo significado posible haciéndolo expandirse sin límite y estallar de una manera imprevista? ¿es éste el singular caso de la música? ¿no es la música una forma de comunicación primordial en cualquier sociedad humana, de cualquier época o lugar? ¿y no es la comunicación una precondition de cualquier vivencia de la libertad no ingenuamente idealista, no meramente utópica?

Lenguaje, música, sociedad

Todavía impresiona esa especie de *desideratum* en suspenso con el que Friedrich Nietzsche su ensayo "El caso Wagner (Un problema para amantes de la música)", que formaría parte de ese desconcertante texto, escrito en 1888, de título *Ecce homo (Cómo se llega a ser lo que se es)*: "que se sienta la causa de la música como causa propia, como historia del sufrimiento propio" (1982, p. 115). Las palabras de Nietzsche impactan no sólo por su particular espíritu trágico sino por la manera tan intempestiva de unir la cuestión musical y la cuestión de la subjetividad, música y existencia. Implícitamente, por lo demás, hay en esta declaración la remisión a un *se* que se diría impersonal y que, desde luego, señala la latencia de un espacio social y político en crisis, como sucede en toda la obra filosófica de Nietzsche. En este sentido, es como si la realización de ese reto histórico necesariamente tuviera que pasar por aprender a reconectar de una forma crítica, nueva, la música con las relaciones y los conflictos sociales. Y a comprender, por esa vía, hasta qué punto la condición musical se da



vinculada a la condición lingüística (no sólo porque música y lenguaje verbal mantengan relaciones entre sí de diverso tipo, sino porque la música puede y debe pensarse como otra forma de lenguaje que, a su vez, se cruza en la práctica con otros lenguajes socialmente vivos). Si es cierto que la vida social está atravesada por el lenguaje, si es verdad que éste nos constituye, y si la música no puede separarse de lo que un lenguaje implica como práctica social, entonces quizá pueda empezar a asumirse que la cuestión musical sea una parte crucial de la *historia propia* –así como del margen de maniobra todavía disponible para cambiar el rumbo de la historia individual y colectiva.

Música y lenguaje parecen buscarse recíprocamente a través de vectores a menudo discontinuos, fugaces, incluso móviles e intercambiables según el caso que se considere, pero siempre en una relación de retroalimentación y deuda mutua. Y esa interacción se nutre a la vez de su mutua interacción con las condiciones de la socialidad, del lugar donde (con)vivimos como (por usar la expresión de E. Cassirer) *animales simbólicos*. La investigación antropológica, sin ir más lejos, ha puesto ya sobradamente en claro la urgencia de situar la investigación musical en el seno de las condiciones culturales y sociales concretas en que una forma musical emerge o se diluye. Así, la práctica musical ha conseguido hacer cada vez más visible su materialidad fértil y frágil al mismo tiempo, que la configura como práctica social primaria e irreductible (Finnegan 1998). Si en algún momento hemos perdido de vista ese carácter medular de la música para la vida en común, como se ha denunciado con frecuencia, hay razones para pensar que esa anestesia sonora es una consecuencia más del orden racionalista moderno, su industrialismo indiscriminado y su voracidad cosificadora. Con la llegada del capitalismo moderno, la dimensión musical de la sociedad habría quedado emplazada en una zona de ambivalencia entre potencia comunicativa y mercantilización, entre energía creativa (y crítica) y control social:

La percepción acústica como tal ha conservado mucho más elementos procedentes del colectivismo preindividual que la percepción visual. (...) Esta inmediata relación con lo colectivo inherente al fenómeno va probablemente unida a la profundidad de campo, a la sensación envolvente, a la unidad comprensiva que fluye de toda música. Pero precisamente este elemento de la colectividad, al ser indefinido, se presta también a ser mal utilizado en la sociedad clasista. (...) Toda la música burguesa tiene un doble carácter. (...) Este doble carácter determina su función en el período capitalista avanzado. (...) La racionalidad y la posibilidad de dominar técnicamente la música permite precisamente colocarla *psicotécnicamente* al servicio de la regresión, que es tanto mejor recibida cuanto más profundo sea el engaño sobre la realidad cotidiana. (Adorno / Eisler 1981, pp. 38-39).



La música se ha visto atrapada en las tensiones y luchas que definen cualquier otro campo o actividad cultural. Por supuesto, la afirmación de Adorno y Eisler se presenta teñida por el tinte típicamente absolutista de la primera Escuela de Frankfurt (Méndez Rubio 2008a, pp. 76-78). Pero aun así, en fin, lo que resulta hoy evidente es hasta qué punto ninguna condición musical se da al margen de las condiciones sociales. En este sentido, tan cierto es que las capacidades musicales dependen a su vez de ciertas competencias neuronales y corporales como que esas competencias, sin el estímulo del aprendizaje y la interacción social no llegarían a nada ni en una persona ni en una cultura.

Siguiendo la argumentación al respecto de John Blacking: "sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes, no pueden existir ni música ni comunicación musical" (2010, p. 37). Todo comportamiento musical se halla influido por procesos biológicos, psicológicos, ideológicos, sociológicos, culturales y específicamente culturales. Como mínimo desde Blacking sabemos que todo estilo musical tiene que ver con su cultura y su sociedad, así como con los cruces, las preguntas y los abismos que atraviesan los cuerpos de quienes lo interpretan o lo escuchan. De ahí que, por decirlo en la acertada formulación de Blacking (2010, p. 62), "los análisis funcionales de la estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social". Sonido, ritmo y rasgos instrumentales o vocales se reconocen en función de las condiciones socioculturales (y ahí también políticas, económicas, institucionales) con que esos elementos musicales interactúan en diversos grados de coherencia y/o de conflicto. Los patrones mentales, incluso su imprecisa pero reconocible naturaleza universal, no pueden deslindarse de los esquemas emocionales y prácticos que entran en juego en la vida social. Un resultado de ese diálogo abierto es lo que llamamos *hacer música*, del mismo modo que este hacer música no sólo es condicionado sino que condiciona a su vez, activamente, la forma en que experimentamos las relaciones corporales, sociales y de poder. En síntesis, para Blacking, la condición musical radica en nuestros cuerpos pero está ahí disponible para ser desplegada, elaborada, formada a través de la cooperación social, "igual que sucede con los principios básicos de la formación del lenguaje" (2010, p.156).

Desde luego, música y lenguaje no pueden identificarse sin más aunque sea sólo porque la primera carece de la canalización referencial y semántica que define al segundo. Ahora bien, este rasgo de la música que suele presentarse como una carencia podría estar funcionando como una singularidad activa, como un indicio de libertad que, asimismo, pueda asumirse en términos sociales y políticos –de esto se ocupará el siguiente apartado sobre la problemática de la signicidad en la música. Con todo, la estrecha conexión entre lenguaje y música ha sido explicada desde



diferentes ángulos y tiene entre quienes la han defendido nombres tan ilustres como Richard Wagner o Charles Darwin. Ya en torno a 1852 el primero creía que el lenguaje y la música tenían orígenes comunes en una especie de lengua musical primitiva. Hacia 1871 el segundo postulaba la tesis de que el canto constituía la herencia de los rituales de apareamiento de nuestros antepasados animales, de donde también se habría derivado posteriormente el lenguaje verbal. Pero la hipótesis más decidida sobre una relación genealógica entre palabra y música se había planteado antes, al menos en el terreno de la filosofía europea, en los escritos de Jean-Jacques Rousseau a mediados del siglo XVIII.

Según Rousseau, toda música extrae su carácter principal de la lengua que es propia de su contexto social, en particular de su contexto nacional. Sería la prosodia de la lengua la principal responsable del carácter musical propio de una sociedad. En *El origen de la melodía* (1755) explica Rousseau cómo

está muy claro que cada lengua en su nacimiento debió suplir las articulaciones menos numerosas con sonidos más modificados, colocar en primer lugar las inflexiones y los acentos en lugar de las palabras y las sílabas. (...) El sonido de la voz cantante es el mismo sonido que el de la voz hablante, pero permanente y mantenido, mientras que en el habla está en un estado de flexión continua y no se mantiene nunca. (2007, p. 220).

Rousseau piensa que, de hecho, el habla precede al canto y que el tránsito del primero al segundo estadio comunicativo “se vuelve la cosa más concebible del mundo” ya que la lengua extrae su fuerza de la moralidad propia del alma y de la voz, y de ahí se transmitiría ese poder a la dimensión melódica del lenguaje. Mientras la voz hablante es, pues, la “causa primera” de esta transición cultural, la melodía, por su lado, habría experimentado a partir de ella una progresiva autonomía en forma de lenguaje musical. La esencia de la música sería el canto, de ahí que la ópera representara para Rousseau una suerte de vuelta al origen primigenio en que melodía y prosodia formaban una unidad. Con el progreso histórico, no obstante, la melodía habría entrado en un declive cuyo mejor síntoma sería el ascenso compensatorio de la armonía. En cualquier caso, Rousseau se muestra convencido de que la melodía es un lenguaje como la palabra y que, de hecho, “todo canto que no dice nada no es nada” (2007, p. 243).

La reflexión filosófica de Rousseau, tomada con una distancia crítica que pueda actualizarla, requiere sin duda un doble balance. De una parte, a día de hoy, la investigación arqueológica, evolutiva y neurolingüística ha comprobado que “los sonidos de la música y los sonidos del lenguaje están estrechísimamente conectados” (Kenneally 2009, p. 234). Incluso muy recientemente se ha constatado que ciertos componentes genéticos



(aglutinados en torno al gen FOXP2) son idénticos en humanos y aves cantoras en una proporción del noventa y ocho por ciento. La música procedería entonces de un hipotético protolenguaje pre-histórico. Sin embargo, el lenguaje articulado verbalmente se habría derivado de los usos musicales o paramusicales primitivos. También desde la perspectiva de la psicología evolutiva se observa que

los niños pequeños demuestran interés y sensibilidad por los ritmos y melodías del habla, aun mucho antes de que sean capaces de entender el sentido de las palabras. (...) La *maquinaria mental* que subyace a los elementos prosódicos del lenguaje es lo que Steven Pinker afirma que se ha tomado prestado para crear nuestra competencia musical. Pero los hechos de la lengua adaptada a los niños dan a entender que esta concepción del lenguaje está, en realidad, invertida: a juzgar por el desarrollo infantil, parece que son las redes neuronales del lenguaje las que, o bien se construyen sobre las musicales, o bien las reproducen. (Mithen 2007, p. 106).

Así pues, resulta confirmado no sólo el vínculo biológico entre condición musical y condición lingüística sino que, además, se puede afirmar incluso que la música es la base sobre la que la palabra se produce y reproduce como forma de comunicación social. Esta última apreciación divide todavía a los estudiosos y sigue pendiente de un juicio definitivo. Parecería, en fin, que estas afirmaciones recientes podrían quizá invertir (o quizá no) el sentido de la transición propuesta por Rousseau pero manteniendo intacta su idea de una conexión de raíz entre lenguaje y música.

Sin embargo, de otra parte, volviendo a Rousseau, ¿qué implica decir que "todo canto que no dice nada no es nada"? ¿Es esto cierto o sencillamente posible? ¿Se trata de un mero enunciado excesivamente categórico o encierra algo más? El énfasis rousseauiano en la Voz (voz-que-dice) como emblema donde se concentraría el núcleo originario del sentido y del "primer ser" entronca con una larga tradición de pensamiento occidental de cuño logocéntrico. Lo que podría llamarse una *metafísica de la presencia* parece irradiar con todo su poder en la modernidad filosófica de Rousseau, en su confianza ciega en que aquello que no se ajusta a la estructura y el orden simbólico de la Voz no dice nada, y que aquello que nada dice nada puede ser en última instancia. Este imperativo ontológico resplandece en Rousseau al precio de rebajar el estatus cultural de todas aquellas formas musicales donde la voz no es protagonista. Dando un paso más, se podría decir que esto conlleva además negar carta de existencia a aquellas manifestaciones sonoras (especialmente en el terreno movedizo de las músicas populares) donde el decir es cuestionado por la prioridad táctica del ritmo y del baile, o por el pulso crítico de las variaciones tímbricas o del ruido. En concreto, la música popular parece en todo momento



expulsada de la reflexión de una manera que se asemeja demasiado a “la borradura del signo en la metafísica” (Derrida 1985, p. 104). ¿Qué clase de signicidad activa entonces la música popular contemporánea? Es más: ¿qué relación puede entonces establecerse entre el problema del estatuto de la música y la noción de signo? Desde un enfoque sociopolítico, en sentido amplio, la noción convencional de signo (o de lenguaje, sentido, realidad...) ¿es un punto de apoyo firme para la crítica de la cultura o es más bien un punto ciego?

De una signicidad crítica a una crítica de la signicidad

La pregunta por la relación entre sonido y sentido pasa necesariamente por una reconsideración de la forma en que el sonido significa, es decir, de la forma en que puede o no llegar a constituirse como signo. Y, con razón, lo primero que suele destacarse al respecto es el carácter heterogéneo y complejo de la materia sonora. En palabras de Pahlen, “lo que percibimos como sonido es una impresión compleja que ciertamente nuestro oído oye como unidad, pero que en realidad consta de distintas notas, que se mezclan” (2008, p. 37). La física del sonido se basa en una onda omnidireccional cuya fuerza dispersa la señal, la torna centrífuga, lo que, a su vez, conlleva un efecto transensorial en el oído. De hecho, el efecto sensorial del sonido no es estrictamente auditivo sino además corporal o táctil. Se trata de una sinergia de estímulos que activa una dinámica multipolar en el circuito neuronal y que hace del cuerpo un espacio disponible para el cruce de (los) sentidos (tanto en lo semántico como en lo perceptivo).

Esa suerte de dialogicidad constitutiva del sonido implica, cómo no, un grado asimismo de dialogicidad o de apertura interpretativa del sentido en la dimensión de la escucha individual y sus condicionantes culturales. El oyente no puede sino volverse co-productor de sentido y convivir con otros sentidos posibles de su misma práctica. De ahí que se pueda hablar de una especie de *virtualidad significativa* inherente a la materia sonora, que se intensifica cuando ésta se articula con la práctica simbólica compleja propia de los lenguajes artísticos, como ocurre en el caso de lo que conocemos como *música*.

No obstante, sin llegar todavía a la relación entre sonido y música, lo cierto es que la indeterminación del sentido no caracteriza solamente al signo artístico sino que, en buena medida, afecta en cierto modo a la dinámica habitual de la práctica lingüística. Si bien está claro que en el lenguaje común esa indeterminación tiende a autolimitarse con fines prácticos de comunicación y coordinación de la acción, también está claro que, en última instancia, “no se puede exigir a la música algo que ni el propio lenguaje aporta, esto es, una relación unívoca y constante entre *signans* y



signatum" (González Martínez 1999, p. 19). Así pues, la materialidad radicalmente polivalente del signo musical lo sitúa en un ámbito de no territorialización, de no clausura, que no es ya tanto una cuestión de polisemia (es decir, de convivencia relativa de significados múltiples y simultáneos), aunque también sin duda lo es, como una cuestión de resistencia a la cristalización del significado como tal: se diría que la precariedad del signo musical lo vuelve sin embargo singularmente productivo en el ámbito del sentido, y que incluso esa quizá engañosa precariedad convierte en precaria el concepto mismo de *signo* tal como convencionalmente se usa en los estudios semióticos.

El análisis semiótico, de hecho, cuando se enfrenta a la condición musical topa con un espacio inseguro, resbaladizo: tal vez debería decirse que topa con un límite. Desde una perspectiva saussureana, como ha tratado con atención Alonso (2000), la respuesta a la pregunta inicial "¿Qué tipo de signo es el signo musical?" se atasca al observar que el significado musical no resulta extrapolable más allá de la misma materia sonora y de las relaciones que entre sí contraen sus distintos componentes. Lo que aquí se colapsa es la noción de referente como (idea del) objeto representado por un signo dado. La crisis de la referencia tiene consecuencia la crisis de la significación. Por eso, siguiendo a Alonso, se ha llegado incluso a negar repetidamente la capacidad representativa de la música (Hanslick), o se ha situado el signo musical dentro de una teoría de la ambigüedad (Agawu), o se ha explicado por qué es un signo que en lugar de *signification* produce *sens* (Imberty). La conclusión es razonable: "Lo que se desprende del panorama general de los estudios sobre el significado musical es la necesidad de establecimiento de un modelo signico que no se sienta deficitario respecto al modelo del signo lingüístico" (Alonso 2000, pp. 38-39). En otras palabras, la propia noción de *significado* (y a través de ella la noción misma de *signo*) entra en un espacio autocrítico cuando ha de dar cuenta de la relación entre sentido y sonido.

En esta dirección acuden entonces las observaciones de un estructuralista de amplia mirada como es Claude Lévi-Strauss. Para Lévi-Strauss, el enigma musical debe situarse en el reverso del código mítico: mientras el mito constituiría una especie de constelación significativa autosuficiente, o, dicho de una forma esquemática, un lenguaje sin significante, la experiencia musical apunta hacia la posibilidad de un lenguaje que prescinde del significado. Así las cosas, "debido al hecho de que no existen palabras en la música, resulta que, al no significar, proviene toda ella por entero de la sensación" (Lévi-Strauss 1994, p. 75). Este otro pasaje de Lévi-Strauss (1994, p. 113) lo expone a las claras:

A diferencia del lenguaje articulado, la música no posee un vocabulario que connote los datos de la experiencia sensible. De ello resulta que el



universo al que se refiere escapa a la figuración y, por esta razón, su realidad –aunque en el sentido literal esta vez- es sobrenatural: hecho de sonidos y acordes que no existen en la naturaleza y que los clásicos consideraban en relación estrecha con los dioses.

Es evidente aquí que el análisis cultural topa con un límite que desplazaría la realidad de la música hacia una dimensión sobrenatural cuando, como el propio Lévi-Strauss intuía al afirmar que “el arte de los sonidos procede enteramente de la cultura” (1994, p. 76), una teoría crítica de la cultura debe precisamente en este momento hacerse cargo de que la crisis del significado presupone, por lógica, una zona de crisis y conflicto en la música como práctica social. Para llegar a comprender mejor esta presuposición crítica, en fin, convendría comenzar por comprender cómo, en lo relativo a la música, parece indiscutible que “el universo al que se refiere escapa a la figuración”, esto es, es el mecanismo de la referencia semiótica el que se ve puesto en suspenso.

Se muestra aquí, a propósito de la semiótica estructural basada en Saussure, que en música se extreman las dificultades a la hora de anclar el lenguaje en una realidad extralingüística. Más bien parece que la única forma de seguir volviendo fértil el enfoque saussureano es, como sugiriera en su momento Ruwet (1972), pasarlo a través de la reflexión de R. Jakobson sobre la función poética del lenguaje. El funcionamiento del signo musical podría entenderse así como un desplazamiento de la conexión entre signo y realidad hacia una interacción abierta entre unos signos y otros. En esto la música recordaría al lenguaje poético, o sería más bien su principal principio motriz, aunque siempre con la precaución señalada por el propio Jakobson en el sentido de que la función poética no se da únicamente “dentro de la poesía, ya que esta facultad aparece superpuesta sobre otras funciones en el lenguaje” (1985, p. 42). Vale decir entonces que la *función poética* no es la condición exclusiva del género artístico que denominamos *poesía* sino, mejor dicho, una condición intrínseca de todo lenguaje a la hora de focalizar su efecto en “la tendencia al mensaje como tal (*Einstellung*)” (Jakobson 1985: 37). Aunque la relación genealógica y pragmática y poesía es innegable, Jakobson insiste en que, a propósito de la función poética del lenguaje, “cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas al máximo” (1985, pp. 37-38). Al mismo tiempo, sería también cierto para Jakobson que, desde la perspectiva del lenguaje verbal, es la poesía donde mejor se ve lo que supone un discurso que repite sus sonidos y vuelve denso su entramado rítmico, tonal y fónico. Ahí se experimentaría como en ninguna otra parte “el tiempo de la fluidez del habla, por decirlo así, un tiempo musical” (Jakobson 1985, p. 41).



Se tiene la impresión de que la mirada semiológica de Saussure, aplicada al signo musical, se vuelve útil gracias a ese desliz transgresor que supone la concepción de la función poética del lenguaje según Jakobson. La poeticidad de la relación entre sonido y sentido evitaría así la premisa ideológica de Saussure por la cual, como se sabe, todo signo queda sometido a la presión del sistema (de la *langue*). Es decir: la condición poética se convierte en la condición de libertad que podría a su vez definir la relación entre música y mundo. En su acepción más abierta y amplia, la condición musical se ofrece así como una experiencia potencial y críticamente libertaria.

A esta misma hipótesis se llega siguiendo el rastro de la investigación semiótica inaugurada por Charles S. Peirce. Según la repartición peirceana de la tipología signica las dificultades explicativas, en el caso del signo musical, proliferan en lugar de irse reduciendo. Puede ser de ayuda recordar puntualmente la argumentación de Peirce (1987, p. 175):

Hay tres clases de signos, pues existe una tripe conexión del *signo*, la *cosa significada* y la *cognición producida en la mente*. Puede haber una simple relación racional entre el signo y la cosa significada; en ese caso, el signo es un *icono*. O bien puede haber una conexión física directa; en ese caso, el signo es un *índice*. O bien puede haber una relación que consiste en que la mente asocia el signo con su objeto; en ese caso, el signo es un *nombre* (o *símbolo*).

Paso por paso, y en breve: uno, ¿cómo atribuir un rasgo icónico a la música cuando el carácter no figurativo de ésta impide la codificación representativa de una realidad determinada?; dos, ¿no es tan cierto el componente indicial del sonido como que “el fenómeno sonoro es fundamentalmente un indicio de su propia materialidad” (Baca 2005, p. 127)?; y tres, en fin, ¿en qué medida funcionaría el signo musical de una manera simbólica (o nominal)? Este tercer interrogante es decisivo. Una vez clarificado tanto que el sentido musical no se orienta de un modo meramente representativo (según una supuesta semejanza semejanza entre sonido y sentido que se daría sólo en ciertos fenómenos miméticos y onomatopéyicos), y una vez asentado que el sentido del sonido desborda sus vínculos indiciales (o por contigüidad física) con lo real, la música parece tener que ver con esa ley sin ley de la convención simbólica, en virtud de la cual un signo representa la idea de un objeto mental. Pero aquí, como se apreciará, las afirmaciones se vuelven aún más inseguras puesto que nada garantiza ni ese dispositivo representativo ni su naturaleza fundamentalmente mental.

En contraste con Saussure, la reflexión semiótica de Peirce ayuda sin ninguna duda a comprender mejor el carácter incesante o ilimitado de la



semiosis, mediante el cual el signo se da como aquello que nos permite conocer siempre algo más, y que por tanto queda siempre abierto o disponible para la dialogía y la interacción interpretativa, para la interacción social e ideológica, como apuntaría el marxismo heterodoxo de V. Voloshinov (1992). Sin embargo, en contraste con Voloshinov, el énfasis mentalista de Peirce hace que su afinado análisis lógico pierda el filo ideológico que requiere el estudio crítico de las relaciones entre signicidad y sociedad. El argumento peirceano se vuelve así un instrumento cuando menos ambivalente: de una parte, el símbolo, en tanto signo, debe cumplir el requisito de dar en todo momento “algo que pensar”, de quedar asociado a alguna clase de objeto mental; de otra parte, la singularidad del símbolo correspondería a su núcleo convencional o contractual, según el cual “un nuevo símbolo sólo puede crecer a partir de símbolos. *Omnisymbolum de símbolo*” (Peirce 1987, p.74). En el primer sentido, el concepto de símbolo se presenta claramente insuficiente de cara a una comprensión crítica de la relación entre música y sentido, y hasta se podría sospechar que la semiótica como disciplina todavía arrastra así serias “carencias conceptuales” (Baca 2005, p. 121). Los límites del símbolo aparecen en cuanto se activa algún cortocircuito en la producción de ideas, o sea, en la creación de interpretantes y, por tanto, en la representación de Objetos (siguiendo la terminología de Peirce). El circuito encadenante de contenidos mentales se interrumpe así y abre el acceso a una vivencia más libre del sentido (del mundo). Dicho así, cabe pues preguntarse si no es un cortocircuito semejante el que activa la música, o el sonido, o el ruido. Y cabe asimismo interrogarse sobre cómo ese *ruido* (de lo que no se deja integrar o someter a los imperativos del sistema o del código) va más allá de la música para estar siendo operativo en otras prácticas culturales, o en otras dimensiones del lenguaje (que Jakobson consideraría *poéticas*). Sin ir más lejos, pero con vistas (ahora sí) a las implicaciones estéticas del debate, ¿no es ese cortocircuito el que define propuestas artísticas tan dispares como las propias de la pintura en Malevich, la escultura en Duchamp, del cine en Tarkovsky o Lanzmann, de la música en Cage...? Parafraseando a Wacjman (2001) ¿no es justamente la ausencia de objeto el *objeto* más intempestivo del arte contemporáneo? ¿podrían conectarse estas tácticas de interrupción crítica con la forma en que lo simbólico se ve fisurado por lo semiótico (Kristeva 1974), o con la reivindicación benjaminiana de la *destrucción de la forma* (Méndez Rubio 2008b)? ¿y es solamente una cuestión artística o semiótica lo que aquí está en juego o el problema alcanza a la vez dimensiones sociales, históricas y políticas en sentido amplio?

Mejor que el signo

El segundo nivel de lectura del símbolo peirceano, con todo, induce a ver que está en el símbolo inscrito el poder de su propia deconstrucción, ya que



(a pesar de Saussure y tal vez también a pesar de Peirce) la fuerza (social) que está en la base de la creación de convenciones simbólicas es la misma que sería capaz de destruir y reconstruir esas convenciones en direcciones alternativas. Simbolicidad y libertad se buscarían de una forma recíproca. El poder del símbolo se da en el mismo momento y lugar que su contra-poder o su anti-poder. Dicho de otra manera, en el caso de aceptarse todavía que “si hoy la semiótica presenta un solo rostro éste es el de la dispersión” (Casetti 1980, p. 24), la semiosis musical, con su tendencia al descentramiento asociativo y la libertad experiencial, sería una oportunidad extraordinaria para actualizar tanto la capacidad explicativa de la semiótica como sus principales límites teóricos y epistemológicos.

Los residuos objetivistas de la noción misma de signo fueron ya señalados hace más de tres décadas por Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (original de 1977). Williams desarrollaría la crítica hecha por Voloshinov a Saussure para aplicar incluso al propio Voloshinov, como se aprecia en este pasaje (Williams 1980, pp. 56-57):

El aislamiento del *signo* –sea en Saussure o en Voloshinov– es, en el mejor de los casos, un procedimiento analítico; y en el peor, una evasión. Gran parte del importante trabajo sobre las relaciones dentro de un sistema considerado en su totalidad constituye por lo tanto un avance evidente, y el problema de la variabilidad del signo puede aparecer contenido dentro de la variabilidad de sus relaciones formales. Sin embargo, aun siendo este tipo de énfasis puesto sobre el sistema de relación obviamente necesario, se halla limitado por la consecuencia de la definición abstracta inicial del signo.

Los imperativos de un sistema abstracto se imponen así sobre el valor de las prácticas concretas. Desde este punto de vista, el objetivismo del *signo* se reproduciría como una especie de imagen invertida (la signicidad del objeto) en la noción de *objeto sonoro* defendida vehementemente por P. Schaeffer (1996). Schaeffer realiza una aproximación al sentido musical insistiendo desde el principio en cómo el nacimiento de la música está marcado el paso del utensilio al instrumento, esto es, por una creciente acentuación del carácter desinteresado del sonido. Schaeffer recuerda cómo, en sus *Essais de linguistique générale* (1963), pensaba Jakobson que en la combinación de unidades lingüísticas existe una escala ascendente de libertad. Esa libertad se intensificaría con la posibilidad de escuchar “el sonido como un acontecimiento sonoro” (Schaeffer 1996, p. 165), es decir, concibiendo la escucha como una práctica en situación, siempre en contexto, una actividad en virtud de la cual “pasamos del *hacer* al *oír* a través de una renovación del *oír* por el *hacer*” (1996, p. 59). Este hincapié en la práctica de la escucha musical como escucha autónoma sirve a Schaeffer para llamar la atención sobre los peligros de todo sistema



explicativo que tienda a encorsetar y codificar la comprensión del sentido en música. Así se entiende entonces la siguiente afirmación (1996, p. 25):
Deberíamos tratar la música de la misma manera que los sabios han aprendido a tratar un hecho que se resiste a entrar en el sistema de explicaciones que le proponen: no es el hecho el que se equivoca o lo que hay que negar sino que hay que revisar el sistema.

Todo el esfuerzo que hace Schaeffer por reivindicar una aproximación renovada al sentido musical busca ayudarnos a resituarlo en la práctica social, a compartirlo, a “vivir y no estar ya solos en el mundo” (1996, p. 335). Sin embargo, este esfuerzo admirable parece verse amortiguado por el énfasis de Schaeffer en la noción de objeto sonoro. Es como si la salida del sistema y (lo que Voloshinov llamaría) su objetivismo abstracto, hubiera de producirse mediante la vía del objeto en que ese objetivismo halla precisamente su núcleo de autoridad. La salida parece así un espejismo, una puerta falsa. La dialéctica entre objeto sonoro y “escucha reducida”, encaminada a establecer las condiciones de un disfrute autónomo de la “música en sí”, entra en contradicción con la apelación urgente al vínculo entre forma musical y condiciones de convivencia. Se puede concluir, en fin, que cuando Schaeffer reclama la necesidad de “revisar el sistema” no piensa tanto en desmontar la autoridad del sistema como en reajustarlo mediante un refuerzo del concepto de objeto que funciona de hecho como su piedra angular.

Es muy difícil, en este punto, no ver el *objeto sonoro* como un recaída en esa fe en un *Objeto imaginario* (por usar la expresión de Cook 2005, pp. 71-97) que, a su vez, se ofrecería intacto a la manipulación por parte de un Sujeto ideal, incontaminado, tan grato a la tradición filosófica occidental desde Descartes a Husserl. Pero ¿qué ocurre entonces con la cuestión del poder? ¿no es justamente el poder más fuerte el de las convenciones culturales? ¿y no se encuentran entre las convenciones culturales más potentes en la sociedad moderna las nociones de objeto, sujeto o signo? Repensar esas formas de poder invisible pasaría quizá por una crítica de dichas nociones, de su juego relacional, de manera que pudiera ensancharse y reformularse la concepción de la música en la tradición occidental. Es importante recordar que en numerosos casos, desde los vendedores sudafricanos (Blacking 2010) hasta las sociedades balinesas y otras (Small 2006), ni siquiera la noción de música existe con el significado específico y separado que ha recibido en la modernidad occidental, y a la vez la práctica musical no ha necesitado ser moldeada por expertos y músicos profesionales para avanzar en complejidad y creatividad.

La ideología moderna de la autonomía absoluta de la música, lejos de ser una verdad universal y eterna, puede datarse como una episteme social e históricamente determinada. De hecho, la propia convicción de que existe



un *lenguaje musical* ha quedado supeditada a la delimitación de códigos abstractos que, a la manera de autores como J. J. Nattiez y otros, se definen a fuerza de alejar de la mirada de las variaciones contextuales en que el sentido musical se realiza socialmente. Conviene, pues, repasar una vez más con detenimiento hasta qué punto lo que hoy se llama *Música* es el resultado concreto de procesos de transformación formal y sociopolítica. Esos procesos deben retrotraerse como poco hasta el marco monódico de la polifonía medieval y la posterior estética modal de la polifonía renacentista para, desde ahí, situar los condicionantes ideológicos que, como laten en la célebre polémica entre Rameau y Rousseau, subyacen a la polifonía modular y la melodía tonal imperante en la música culta del siglo XVIII en Europa. Lejos de estar asentada (como a menudo se dice) en la música de la Grecia antigua, la instauración de la armonía como paradigma unificante de la forma musical se entiende mejor con las necesidades de gestión biopolítica de los afectos de un público masivo como el que potencialmente puede acceder a las obras musicales en la modernidad. Sin ir más lejos, el uso del contrapunto no puede separarse de la necesidad racional de disposición simétrica y de generar un orden interno en la textura musical, que así es como puede sustentarse en sí misma como obra cerrada, autónoma. Como se aprecia en la moda dieciochesca de la sonata, el recurso a un modelo musical canónico, basado en la unidad de melodía y armonía, e impulsado por la proporcionalidad sonora que ofrecía el piano como nueva tecnología de reproducción, se generalizó a la vez que la pujanza de un nuevo orden social que buscaba compactarse, y para el cual la música y la cultura, cómo no, fueron medios fundamentales de integración simbólica. De la misma forma, la aguda crisis sociopolítica y económica de ese mismo orden en el primer tercio del siglo XX se da a la vez que las músicas de vanguardia formalizan la convulsión y crisis del sentido –y esto en manifestaciones musicales tanto cultas como populares, que van desde los nuevos ritmos populares del jazz a la exploración dodecafónica o atonal. En otras palabras, la distancia y el conflicto entre las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach y las *Variaciones para orquesta Op. 31* de A. Schönberg no son ni una simple cuestión formal ni una simple cuestión histórica, ni una simple cuestión textual ni una simple cuestión contextual, sino más bien un punto de cruce entre texto y contexto, entre forma y sociedad, o entre estética y política. Y ése es el cruce que se pone de manifiesto cuando la música se comprende como cultura, como práctica simbólica y social.

Se hace necesaria, en suma, una noción de música que arranque de su valor como práctica social y, desde ahí, permanezca atenta a las cuestiones del poder institucional y simbólico que han alejado la experiencia musical de los espacios culturales menos favorecidos por esas jerarquías visibles o invisibles. Quizá socializar la música pase, antes que nada, por socializar lo que entendemos por música. En un sentido amplio, concebir la



música como *art de faire*, como parte activa de la vida en común, podría incluso resultar una utopía ingenua, pero si la música se vive como una utopía abstracta tal vez sea así "sólo mientras la política se limite a conferir valor al uso de los objetos facilitando el acceso y el uso (como hace el consumismo social-demócrata y reformador), en lugar de conferir valor a los medios para producirlos" (Lamanna 1986: 94). La crítica en el plano conceptual o teórico queda así unida a una crítica en el plano social, político, mundano.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. / Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Alonso, S. (2000) *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Baca Martín, J. Á. (2005) *La comunicación sonora (Singularidad y caracterización de los procesos auditivos)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Blacking, J. (2010) *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Casetti, F. (1980) *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanella.
- Cook, N. (2005) *De Madonna al canto gregoriano (Una muy breve introducción a la música)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Derrida, J. (1985) *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos.
- Finnegan, R. (1998) "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Antropología* 15-16, pp. 9-32.
- González Martínez, J. M. (1999) *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Jakobson, R. (1985) *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Kenneally, C. (2009) *La primera palabra (La búsqueda de los orígenes del lenguaje)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kristeva, J. (1974) *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Lamanna, M. (1986) *Linguaggiomusicale e comunicazioni sociale*. Bari: Edizioni del Sud.
- Lévi-Strauss, C. (1994) *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela.
- Méndez Rubio, A. (2008a) *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: Universitat de València.
- (2008b) *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mithen, S. (2007) *Los neandertales cantaban rap (Los orígenes de la música y el lenguaje)*. Barcelona: Crítica.
- Nietzsche, F. (1982) *Ecce homo*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2010) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pahlen, K. (2008) *El maravilloso mundo de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Peirce, Ch. S. (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- Rousseau, J. J. (2007) *Escritos sobre música*. Valencia: Universitat de València.
- Ruwet, N. (1972) *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Schaeffer, P. (1996) *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Small, Ch. (2006) *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Voloshinov, P. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wacjman, G. (2001) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Williams, R. (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

