

SIGNO SONORO & SIGNO MUSICAL ⁽¹⁾

(Un esbozo de psicología fenomenológica)

Mario Guerreiro *

Traducción del portugués: María Adelaida Jaramillo G.

En el siglo XVIII, cuando aún no se había constituido el "nuevo espíritu científico" del cual nos hablaba Bachelard, y no había una división tan acentuada entre ciencia y filosofía, era muy frecuente el debate entre filósofos y científicos, en torno a un problema común. A continuación, reproduciremos un diálogo que trata sobre el fenómeno del sonido.

— **Filósofo:** "Si un árbol cae en un bosque distante y no hay nadie para oír el ruido producido, podemos decir que el sonido está presente?"

— **Científico:** "Evidentemente que sí. El sonido consiste en ciertos fenómenos físicos, que pueden producirse, esté alguien cerca para oírlos, o no. El sonido es un

movimiento organizado de moléculas, que tienen origen en un cuerpo que vibra, tal como el aire, el agua, la piedra, etc."

— **Filósofo:** "Permítame disentir. El sonido es una sensación conocida apenas por la mente de aquel que la constata, una experiencia sensorial que podemos relacionar con nuestras vidas materiales y sensitivas".

Ya sabemos que algunos de nuestros lectores deben haber tomado partido con el filósofo, a la vez que otros deben haber concordado con el científico. Ello presupone, que ambos estén hablando del mismo fenómeno, y que se dé un auténtico diálogo. Pero si leemos atentamente este párrafo, percibire-

(1) Tomado de la Revista "Ciencias Humanas", volumen 1, No. 2, editada en julio de 1977, por la Universidad Gama Filho, de Río de Janeiro, Brasil

* Doctor en Filosofía, del Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha sido docente de Lingüística y estética musical, entre otras asignaturas.

mos que ambos tienen razón, a pesar de la aparente diferencia. Cada cual se está refiriendo a un fenómeno diferente.

El científico, se está refiriendo a un fenómeno físico, situado en el mundo externo, al paso que el filósofo, se está refiriendo a un fenómeno psicológico situado en el mundo interno. El científico llama sonido, algo que realmente no depende de una percepción auditiva para ser constatado. El filósofo llama sonido al efecto producido, en una consciencia, por este mismo fenómeno físico.

En otras palabras, el término sonido es ambiguo, pudiendo significar tanto una causa (ondas sonoras), como un efecto (percepción auditiva). Qué extraña ambigüedad semántica es ésta, que permite la identificación de una causa con un efecto! pero detrás de esta ambigüedad, hay una cierta metafísica ingenua, el sentido común, que entraña ciertos peligros.

Decir por ejemplo que la acústica es la rama de la física que estudia los sonidos, parece ser algo tan anacrónico, como retroceder en el tiempo a las teorías precientíficas sobre el fuego. La acústica- ciencia que se constituyó a partir de ciertos hechos-, se interesa por las ondas mecánicas longitudinales. Esto que llamamos el sonido, es una percepción efectuada por nuestros órganos auditivos cuando entran en contacto con una cierta faja de estas ondas.

Si vamos al campo de la fisiología de la audición, notaremos que estas ondas son convertidas -en el oído interno- en ondas eléctricas. Estas, a su vez, estimulan el nervio auditivo que emite impulsos eléctricos a una cierta área del cerebro, y es solamente ahí que ocurre una percepción, lo que llamamos sonido.

Pero debemos insistir nuevamente: Debemos llamar sonido, al resultado final de un complejo proceso de transformaciones, una síntesis que se diferencia totalmente de la causa inicial que desencadenó el proceso.

No debemos confundir el efecto con la causa!

HIPOTESIS DEL UNIVERSO SILENCIOSO

Hagamos un esfuerzo de abstracción.

Desde un punto de vista estrictamente acústico, no hay nada que nos haga suponer la existencia de sonidos en el mundo externo. No estamos negando la existencia de ondas mecánicas que se transmiten a través de cualquier medio (aire, agua, metales, etc.), pero no debemos confundirnos con este nombre de sonoras, porque son ellas las que producen el sonido. Ellas sólo lo hacen cuando -entrando en contacto con los órganos de la audición- producen un fenómeno sintético.

Y si el sonido es un fenómeno sintético, un fenómeno que emerge en el interior del cerebro, como podemos suponer la existencia de éste en el mundo exterior? Hagamos un esfuerzo aún mayor e intentemos darnos cuenta de que estamos queriendo situar en el mundo exterior una cualidad percibida! Sería esto posible?

Intentemos desvincularnos de nuestra percepción. Intentemos evaluar la distancia que existe entre un cierto orden de fenómenos físicos y todo un proceso de transferencia de energía que acaba resultando en alguna cosa que nuestros oídos perciben. Así, la distancia que existe entre estos fenómenos físicos y el sonido, es la misma que podríamos concebir, entre la harina de trigo y el pan. Por el hecho de que el pan sea el resultado de una masa de harina de trigo llevada al horno, nadie lo identificará como harina!

Siendo así, podemos estar perfectamente de acuerdo con un pensamiento científico y suponer la hipótesis de un universo completamente silencioso. Tal vez, esta hipótesis pueda parecer enteramente descabellada. Pero pensemos bien. Más absurdo sería suponer la existencia de sonidos en el mundo externo.

Pasemos al fenómeno de los colores. Qué es el color? La física nos dice que existen ciertas ondas electromagnéticas. Nuestros ojos son sensibles, a una cierta faja de estas ondas, situada en los límites del infrarrojo y el ultravioleta. Cuando entramos en contacto con ciertas radiaciones situadas en estos límites, percibimos entonces, los colores. Pero el fenómeno color es otro fenómeno sintético, exactamente como el sonido. No debemos suponer que estas ondas del espectro son rojas o azules, amarillas o verdes. Las ondas electromagnéticas no tienen color. Ellas producen el color, al entrar en contacto con nuestra percepción visual. Esto es bien diferente.

Salgamos ahora por la calle, y oigamos los sonidos de los pitos de los carros, de las máquinas, de las melodías que circulan en el aire, etc. Hagamos un esfuerzo para concebir que esto que estamos percibiendo, no se identifica con aquello que pasa afuera. El sonido está dentro de nosotros. El sonido sólo pasa a existir dentro de nosotros. Allá afuera están las fuentes físicas (no debemos llamarlas fuentes sonoras, porque en sí mismas no suenan)!

Para todos los efectos, allá afuera existen ondas mecánicas que viajan a través de la atmósfera, y son convertidas en impulsos eléctricos en el oído interno y emergen como sonidos en nuestro mundo interno. En el mundo exterior existe siempre un profundo silencio. Es dentro de nosotros, que nace este universo maravilloso que es la sonoridad.

A partir de este esfuerzo de abstracción, estamos capacitados para comprender los versos de un gran poeta:

"Nuestros oídos atentos crean momentos, dentro de nuestro ser de eterno silencio" (William Wordsworth).

LAS BASES DE LA ACUSTICA

La formación de una ciencia acústica, tiene una larga historia. No pretendemos seguirla.

Podemos establecer que el gran paso fue dado por Jean Baptiste Fourier que, en 1801, estaba investigando la manera por la cual el calor fluye a través de un objeto. Como vemos, este científico ni siquiera estaba interesado en los estudios sobre el sonido. Por medio de un riguroso análisis matemático, -el análisis de Fourier, como es conocido hoy-, se redujo cualquier serie de ondas, por más complejas que fuesen, a una serie de simples ondas de seno. La suma de las ondas de seno es igual a la compleja onda original.

Fue por tanto este análisis de Fourier, el que permitió investigar las relaciones entre ciertas constantes matemáticas y una serie de fenómenos físicos, cuyo resultado fue el punto de partida para la formación de una ciencia acústica. Sin esto no sería posible, entre otras cosas, un análisis de los armónicos.

De Fourier para acá, esta ciencia se enriqueció ampliamente, pero los presupuestos epistemológicos permanecieron básicamente iguales: Una asociación de una fórmula matemática a un esquematismo visual. Los instrumentos utilizados en este campo, sea para medir frecuencias físicas o decibeles, dispensan completamente la experiencia auditiva. Podemos asegurar no sin ironía, que un individuo completamente sordo podría realizar descubrimientos brillantes en el campo de la acústica, ya que en ningún momento tendría la necesidad de utilizar sus oídos.

Tal vez un ciego encontrara dificultad porque no podría leer las indicaciones de un osciloscopio. Pero un sordo no tendría el menor problema, toda vez que los instrumentos estarían presentando gráficos visuales semejantes al gráfico estadístico de una población.

Esta es la mayor prueba de que la percepción auditiva, en nada contribuye para la elaboración de una ciencia acústica. Y debemos continuar insistiendo en esta imprecisión de decir que la acústica estudia los sonidos? Sería más exacto decir que ella nos

permite comprender determinados fenómenos físicos (ondas mecánicas) y que estos fenómenos causan (después de una transferencia de energía y de un complejo trayecto), el surgimiento de cierto tipo de percepción: Los sonidos.

LAS BASES DE LA FISILOGIA AUDITIVA

La fisiología de la audición, en su formulación científica moderna, tiene su momento importante en las investigaciones de Helmholtz (1821-1894), físico, fisiólogo, psicólogo, y filósofo alemán. Sirviéndose de ciertos hechos que ya habían sido elaborados por la acústica, la fisiología puede realizar un estudio científico del fenómeno auditivo. Pero deberíamos decir que la fisiología estudia el sonido? No, pues su campo de investigación acaba justamente donde el sonido comienza. La fisiología nos explica el complejo mecanismo, que después de una trayectoria a través del oído externo, medio, e interno, llega al cerebro donde ocurre una percepción del fenómeno sonoro.

Pero ni la fisiología, ni mucho menos la psicología, fueron capaces, hasta ahora, de explicar como se da este paso de un estímulo eléctrico a una percepción. Es decir, cómo una determinada estimulación de un cierto punto de un área cualquiera del cerebro reservada a los sonidos, produce una cualidad percibida.

LAS TEORIAS PSICOLOGICAS

La mayor parte de las teorías psicológicas de la percepción, caen dentro de la crítica hecha por los fenomenólogos (desde Husserl, hasta Sartre, Merleau-Ponty, etc). En primer lugar, casi todas se basan en una asociación ingenua. En segundo lugar restan significado a los fenómenos que estudian, reduciéndolos a ciertos hechos constatables. En tercer lugar, presuponen una pasividad del sujeto, como mero receptor de estímulos. En cuarto, dan poco lugar a la consciencia

como factor constitutivo de la experiencia.

En el caso específico de la percepción auditiva, ellas no van más allá de hechos elaborados por la acústica y por la fisiología, pretendiendo explicar ciertos fenómenos auditivos extremadamente complejos, por una reducción a ciertos fenómenos físicos bastante esquemáticos, donde todo lo que importa es una relación cuantitativa.

Todo esto es lo que pretendemos profundizar, a partir de la psicología fenomenológica.

PUNTO DE PARTIDA DE LA PSICOLOGIA FENOMENOLOGICA

A pesar de las diferencias de método entre los fenomenólogos, existen ciertos presupuestos generales que permanecen desde Husserl (Edmon Husserl, 1859-1938), hasta hoy:

1. Un rechazo a las psicologías elementales y asociativas, que pretendían explicar un todo percibido, a partir del desmembramiento de las impresiones sensibles.
2. Un rechazo a considerar al sujeto psicológico, como un mero receptor pasivo de estímulos y no como un auténtico agente dentro de un proceso dialéctico.
3. Un rechazo a aceptar, que una investigación que comienza a partir de hechos, puede tener acceso al dominio de lo sensible.
4. Un rechazo a reconocer que los fenómenos psicológicos son meros hechos constatables despojados de una significación.
5. Un rechazo a considerar posible el constituir una ciencia psicológica, sin que ésta esté fundamentada en una antropología filosófica.

Estos son algunos de los presupuestos generales. Pasamos ahora a establecer las líneas generales para un abordaje del fenómeno de la percepción auditiva.

ABORDAJE INICIAL

En primer lugar debemos situarnos en el campo del propio fenómeno, tal cual él aparece en la consciencia. El propio Husserl, criticando las teorías psicológicas de su tiempo, nos dá una indicación clara:

"Yo no veo impresiones de colores, pero sí veo las cosas coloridas; yo no oigo impresiones de sonidos, pero sí, la canción del cantor..."

Las ciencias físicas, por necesidad de su propia fundamentación, abordaron el problema del color, a partir de una abstracción matemática. Siendo así, como ya mencionamos, ellas están interesadas en determinada faja del espectro electromagnético, donde ocurren ciertas radiaciones específicas, que pueden ser medidas en términos de longitud de onda. La fisiología, a partir de ciertos hechos establecidos por la física, propone que tales radiaciones, una vez encuentran los órganos de la visión, producen este fenómeno que llamamos el color.

Pero el problema es que no vemos "colores en abstracto", separados de ciertas texturas, ni mucho menos vemos "impresiones coloridas", como querían las psicologías elementales. Qué vemos entonces? Cosas coloridas, vemos colores, a medida que ellos se presentan integrados a los objetos (el rojo de una manzana, o el rojo de unos labios, etc.)

Tampoco oímos "sonidos en abstracto", separados de los objetos sonoros. Oímos el sonido de este piano, o de aquel violín. Y si es del caso oír una melodía cantada, no oímos una sucesión de notas: oímos la canción del cantor.

Una discusión fenomenológica de la percepción auditiva, abre una nueva dimensión

justamente, por situar los fenómenos en su propio campo, aceptándolos tal cual se muestran a una cierta consciencia.

Intentaremos esbozar las líneas generales de esta descripción.

1. EL MUNDO SONORO

Un abordaje fenomenológico, rechaza este itinerario recorrido, a partir de dos hechos: Se coloca de inmediato en el campo de una percepción, aceptando aquello mismo que nuestros oídos perciben. De hecho percibimos fácilmente las diferencias existentes entre un grito y una frase articulada, entre el sonido de una bocina y el de un trombón.

Pero lo que es más importante en el enfoque fenomenológico, es su rechazo a admitir una percepción "pura", es decir, desligada de una significación y de una cierta forma posible de ver un objeto. Traduciendo esto al campo de las emociones, Sartre, hace una excelente crítica de las psicologías experimentales, que procuran situar los fenómenos emotivos como meros hechos desprovistos de significación(1).

Dentro de la misma perspectiva general, partiendo ahora de otra comprensión de la fenomenología, Merleau Ponty, hace también una crítica a las teorías de la percepción, cuando éstas sitúan el sujeto humano, como un mero receptor pasivo de estímulos, y no como un auténtico agente dentro de un proceso dialéctico(2).

Aún es Sartre(3), y junto con él Bachelard(4), que hacen otra crítica a la psicología de la imaginación, por no percibir la diferencia esencial entre la facultad de producir imágenes (imaginación), y la facultad de distorsionar imágenes (imaginario).

Ante estas críticas y otras que podrían sumarse, debemos considerar el sonido como una cualidad percibida en el interior de una consciencia. Ahora, si nuestro objetivo es abordar esta cualidad, tal cual ella es percibida, debemos rechazar cualquier intento

de una reducción a estímulos físicos e impresiones auditivas.

Siendo así, podemos hablar de un verdadero mundo sonoro, en el mismo sentido en que Sartre habla de un mundo emotivo, pues la vivencia auditiva constituye un auténtico universo, donde los sonidos son cualidades inseparables de un sentido y de una intervención de la vida imaginaria. No sólo oímos sonidos, como también los aprendemos juntamente con nuestros oídos y con nuestros recuerdos, con los órganos de la audición y con la sensibilidad de la piel, por medio de la percepción sensible, y por medio de la percepción imaginaria.

Entre otras cosas, es ésto lo que nos permite decir, que el sonido de una ambulancia, sensibiliza no sólo nuestra percepción auditiva, sino también todo nuestro psiquismo, porque él es sonido y signo al mismo tiempo, desencadenando un proceso afectivo e imaginario. Si no situamos este sonido dentro de esta dimensión amplia, estamos despreciando el campo de las vivencias, y operando una simplificación indeseable, justamente por no permitir una comprensión de la percepción humana en su sentido más amplio.

Por otro lado, hacemos también una crítica a ciertas teorías psicológicas y estéticas, que pretenden abordar el universo de la percepción musical, a partir de ciertos datos y concepciones extraídas de las ciencias físicas. Estamos refiriéndonos a teorías como las de Abraham Moles, Pierre Schaeffer, etc., que se sitúan en el campo de la acústica, despreciando el campo de la percepción auditiva pura y simple (5). Intentan demostrarnos por ejemplo, que un fenómeno como el tímbrico, puede ser comprendido cuando examinamos la cantidad de armónicos desencadenada por un sonido. Pero nuestros oídos no perciben un gráfico visual donde están presentes los armónicos: Perciben, sí, el timbre de un clarinete o de un órgano, de una flauta o de un violín. La cantidad de armónicos verificada no explica la cualidad percibida.

Del mismo modo, no percibimos frecuencias físicas: Percibimos alturas musicales! Decir por ejemplo, que un DO medio, equivale a una frecuencia de 261 ciclos por segundo, puede ser muy útil para un constructor de pianos, para un afinador y para otros técnicos interesados en acústica y lutería, pero qué interesa ésto para el ejecutante o para el oyente? El ejecutante y el oyente, perciben el DO medio del piano! quien percibe frecuencias físicas, es un instrumento de medida. Y qué diferencia existe entre la percepción humana y la percepción de los instrumentos científicos!

Se trata de examinar ahora, la percepción musical, cómo podemos situarnos en el punto de vista de esos instrumentos?

Por lo que nos consta, las composiciones musicales no son hechas para enviar mensajes a las máquinas, pero sí, para comunicar algo a los seres humanos.

Hecha esta crítica, podemos penetrar al campo del universo sonoro, e intentar una descripción fenomenológica de nuestro comportamiento con relación a los sonidos, teniendo en cuenta siempre el presupuesto de que los sonidos no son señales físicas, como quieren estas teorías científicas: Los sonidos son signos. Pasamos por lo tanto, a una reflexión en torno de esta diferencia esencial.

2. LOS SIGNOS SONOROS

Mantenemos aquí la distinción hecha por ciertas teorías semánticas entre señal y signo. De un modo general, la señal es considerada como algo de orden puramente físico. Un signo envuelve un sentido, una significación. Humberto Eco(6), hace una distinción importante entre lo que él denomina el mundo de la señal y el mundo del signo. El primero está reservado al mundo de las máquinas y de la automatización. El segundo pertenece al dominio humano. El factor que permite esta diferenciación puede ser resumido en los siguientes términos:

Las máquinas (computadores, e instrumentos científicos), operan en un universo cerrado, donde las señales no admiten una interpretación polisemántica. Son señales unívocas. Pero el mundo humano es un mundo abierto a una pluralidad de significados y de lecturas. Es constituido, por tanto, por signos plurívocos.

A.J. Greimas(7), dice explícitamente: "el mundo humano parece definirse esencialmente como el mundo de la significación. El mundo no puede decirse "humano", a no ser en la medida en que signifique alguna cosa".

A pesar de la diferencias metodológicas entre Humberto Eco, A.J. Greimas, Sartre y otros, todos son unánimes en este punto: El mundo humano es esencialmente el mundo de los signos y de la significación. Retirar la significación de cualquier fenómeno psicológico, estético, social, etc., reduciéndolo a un mero hecho constatable y despojándolo de aquello que lo caracteriza esencialmente: Tener un sentido, representar un apertura, indicar una pluralidad de significados.

Podemos ahora decir que el mundo sonoro, en la medida misma en que está lleno de significados, es un mundo esencialmente humano. Es por la intervención humana, que los signos sonoros son investidos de este carácter significativo.

Volvamos al ejemplo de la sirena de la ambulancia. Tenemos allí una señal para un físico que quisiese medir su carga de decibeles. Pero para alguien que está pasando por la calle y oye ésto, está delante de un signo, pudiendo desencadenar una inquietud afectiva, una irritación o un terrible miedo.

2.1. Descripción de los signos sonoros

Dentro de esta categoría amplia de signo sonoro, podemos incluir:

- a. Los Ruidos
- b. El habla

c. Un recitativo poético

d. Los sonidos Musicales

Hay quien propone una diferencia entre ruido y sonido articulado. En este caso, b ,c, y d estarían dentro de esta sub-categoría de sonidos articulados.

Pero podríamos preguntarnos si percibimos esta diferencia? Percibimos alguna diferencia entre, por ejemplo, el sonido de una bocina de un carro y el sonido de la voz de alguien que nos dice "buen día"? Decir que la diferencia consiste en el hecho de la bocina de un carro está desprovista de significación es recaer en aquella concepción que ya criticamos. Cualquier ruido posee una significación. Aun, cuando alguien nos hable y no percibamos nada más que una maraña de sonidos, no podemos decir que no percibimos un significado. Esto sería reducir el campo de la significación al campo de la significación conceptual del lenguaje.

Examinemos mejor este ejemplo: Alguien nos dice una cosa y no sabemos que mensaje conceptual nos quiso transmitir; aun así, no dejamos de captar un sentido en los sonidos emitidos. Podemos percibir que se trata de una ofensa o de cualquier otro sentimiento. Aun despojada de una significación conceptual, el lenguaje hablado transmite un mensaje afectivo. No es preciso saber turco o árabe, para comprender que un padre está reprendiendo a un hijo o una pareja está intercambiando frases amorosas!

Pero, no debemos confiar demasiado en esta aprehensión intuitiva, pues ella depende de una interpretación que puede fallar rotundamente. Dos japoneses conversando amigablemente, pueden darnos la impresión de que están discutiendo irritadamente! Hay una diferencia entre nuestra articulación del habla y los gestos de los japoneses. Ciertas inflexiones vocales que para nosotros son signos de de rabia y descontento, para los japoneses son signos de entusiasmo y de participación calurosa!

2.1.1 La plasticidad de la inflexión

Los tratados de estética, generalmente, apenas admiten una forma de inflexión: La recitación poética, situada entre la voz hablada y la voz cantada. Más en estos límites del habla y del canto, hay una infinidad de inflexiones. Qué diríamos a propósito de los pregones populares y de las letanías, de los mantras indúes y de ciertas formas de hablar del teatro No y Kabuk (formas clásicas japonesas)?

Oigamos a un locutor radiofónico transmitiendo las noticias. Diríamos que él las lee del mismo modo como leemos prosa o poesía? No! se trata de inflexión singular, situada también entre la voz hablada y la voz cantada.

Pongamos más atención, y veamos, que estamos ante una cadencia típica que ahora se torna más acelerada o más lenta. Si es del caso transmitir una noticia de importancia internacional, algo que puede cambiar el destino del mundo, el ritmo también cambia y juntamente con la aceleración del habla, la voz adquiere un matiz fatalista. Si se trata de anunciar la muerte de alguien famoso y querido, el ritmo se torna lento y bien marcado, la voz adquiere un matiz lento y apesadumbrado. Y cuando finalmente llega la última noticia, evidentemente la de mayor gravedad, la voz aumenta de volumen, adquiere el más solemne y dramático de los matices, pues se trata del clímax.

Toda la dramaticidad presente depende, básicamente, de un factor único: La inflexión. Si las noticias fueran leídas de la misma manera como leemos un periódico a alguien, sin cambiar la inflexión del habla, la noticia hablada perdería su alto grado de compromiso afectivo con el oyente.

Tanto en el habla cotidiana, como en el habla teatral, tanto en la declamación poética, como en la música, el tipo de inflexión, es

el que confiere dramaticidad al signo sonoro.

Desde el punto de vista de la transmisión de un concepto, un mensaje se agota en un simple "buen día!", pero desde el punto de vista de la transmisión de una emotividad, cuantas formas de expresión pueden ser accionadas por medio de este simple "buen día!", si es dicho con alegría o tristeza, con rabia o con miedo, con desconfianza o desprecio, con cariño o ironía...?

Hasta un "me gustas mucho" puede evidenciar justamente lo contrario de aquello que indicaría un mensaje conceptual, dependiendo solamente de la forma como el habla es moldeada por la inflexión. Así como un escultor moldea una masa plástica para alcanzar una forma, la inflexión moldea los signos sonoros, dando a estos un contorno definido y un sentido.

En música la inflexión es un factor indispensable. Se trata de leer una poesía: Primero desentrañamos el verso, para después realizar la declamación. Si se trata de ejecutar una pieza musical, primero marcamos un ritmo para después interpretarlo, de acuerdo con el sentido musical de la frase. En tanto la inflexión, es algo apenas sugerido por la partitura, quedando al intérprete, dar expresión a una serie de signos muertos.

Así la música depende siempre de una inflexión, del mismo modo que una pieza de teatro sólo adquiere vida cuando es representada en el escenario. La dramaticidad viva y palpitante, sólo existe cuando el intérprete actúa y coloca en movimiento una expresión artística que nace, vive y muere en el tiempo y en la dimensión de la acción. En este sentido la música y el teatro, son expresiones que se asemejan, en la medida misma en que tienen como materia prima signos sonoros, dependen necesariamente de intérpretes y sólo adquieren vida a través de inflexiones que se desplazan en el tiempo y en la acción. (*)

* Nota: No estamos considerando la música concreta y otras formas contemporáneas que no precisan un intérprete.

Si la música posee una dramaticidad, el teatro no deja de tener una musicalidad. No está ahí el origen de la concepción wagneriana del "drama musical"?

2.1.2 Ruidos, articulación y sentido

Hay una creencia generalizada en torno a la universalidad de la interjecciones y de las onomatopeyas. Nada sin embargo más engañoso. Un gemido depende siempre de los patrones sonoros de la lengua y un suspiro mismo difiere si es ejecutado por un chino o por un alemán. Si nuestros gallos cantan "co-co-ro-co-có", podemos estar seguros que sus compañeros ingleses cantan "cock-a-doodle-doo"! Tanto en lo que se refiere a las interjecciones como en lo que se refiere a las onomatopeyas, los patrones sonoros de una lengua moldean los ruidos y los gemidos. Es ésta la mayor prueba de que ruidos y gemidos son siempre vistos a través de una significación y de una expresión.

Además de ello existen sugerencias latentes en los propios sonidos. En el campo de una lengua y de una cultura, cada ruido y cada gemido son siempre signos sugestivos. Y no estamos apenas limitándonos al campo de los signos del lenguaje hablado. Si el timbre de la puerta suena, todo mi comportamiento se modifica. Debo interrumpir lo que estoy haciendo y abrir la puerta? y si el teléfono corta el silencio en medio de la noche, podrá desencadenar tanto una alegría como una irritación, así como una inquietud o una esperanza.

Hace mucho tiempo por lo tanto, que estas señales físicas se transformaron en signos y condicionaron posibles relaciones. Pero procuremos en una vana tentativa, descubrir un signo físico dentro de la vida de una cultura. Cual ruido de una ciudad, no está cargado de significado?

Y si esto ocurre en el campo de los ruidos, por qué no ocurriría en el campo de los signos musicales? No están ellos llenos de sugerencias?

3. EL MUNDO MUSICAL COMO CONTRASTES EN ACCION

La música es, esencialmente, un juego de contrastes. Por lo menos, es una de las primeras cosas que percibimos cuando nos encontramos con el sonido grave o el agudo, el movimiento lento y el movimiento rápido, el fortísimo y el pianísimo, las texturas densas y las texturas diáfanas, etc. Cómo podríamos concebir una forma musical cualquiera, donde no estuviesen presentes estos contrastes, provocando una tensión y un equilibrio?

Ciertamente, esto sería válido para cualquiera de las formas de expresión artística. El teatro es también un juego de contrastes que se desarrolla en un escenario. La pintura es un juego de contrastes entre formas y colores. Pero hay en la música además un aspecto afectivo, que difícilmente encontraríamos en otra forma de expresión. Y por eso mismo, pasamos a vivenciar intensamente, el choque de elementos contrastantes, y los equilibrios parciales obtenidos por las soluciones para las tensiones desencadenadas.

Por qué el signo musical tiene este poder mágico, que nos envuelve completamente? Que justificación encontraríamos para decir, que hay una participación afectiva más intensa en este campo de la expresión?

Hegel(8), nos ofrece una concepción estética, en la que la música anula el espacio, para situarse en el tiempo de una subjetividad pura. Siendo así, ella no sólo estaría comunicando un pathos, una afectividad intensa, sino que estaría también proporcionándonos una identificación con nuestra propia interioridad.

Schopenhauer(9), va aún más lejos, identificando la dinámica musical con la dinámica de la propia vida. La música pasa a ser la propia voluntad en movimiento, superando un obstáculo, tomando cuerpo como un de-

seo imperioso, o apaciguándose en un movimiento sereno y tranquilo. Es por eso mismo, que ella se sitúa como la más elevada forma de expresión artística, pues posee un poder catártico por excelencia, siendo capaz de llevarnos, del mundo turbado de las emociones, hacia el mundo de la contemplación serena.

Estas concepciones de Hegel y de Schopenhauer tienen muchos seguidores entre los estetas contemporáneos. Pero hasta qué punto podríamos concordar con ellas? Preferimos aceptar que son un esfuerzo por comprender la identificación profunda que todos nosotros sentimos al vivenciar una melodía. Pero esto presupone una serie de factores, entre ellos, una cierta forma de situarse delante de la música. Podríamos situarnos de una forma diferente? Si, por medio de un distanciamiento afectivo, como propone Hanslick(10). Basta que no estemos comprometidos emocionalmente de manera intensa, para que penetremos en un universo completamente diferente. Es cierto que los contrastes continuarán existiendo, pero también es cierto que pasaremos a encararlos como un juego elegante, semejante a los movimientos lógicamente definidos en un tablero de ajedrez.

3.1. Un signo abierto para el mundo imaginario

Como vemos, para Hegel, la música es una expresión de la subjetividad pura. Para Schopenhauer, ella se identifica con la propia vida. Para Hanslick, ella es apenas, "formas sonoras en movimiento", dentro de un juego elegante y calculado de contrastes pensados.

De hecho, cada esteta, puede interpretar el fenómeno musical como desee. Si se trata de una identificación afectiva profunda, el universo está cargado de emotividad. Pero si es el caso de un frío distanciamiento, el universo posee la frialdad y la exactitud de un bello teorema.

Esto nos muestra la apertura misma del signo musical, capaz de despertar en el oyente,

una diversidad de concepciones del mundo. Podríamos reseñar otras tantas teorías, pero sería un poco agotador. Si es un psicoanalista freudiano ortodoxo, no será muy difícil demostrar que la música es una sublimación de la libido. Si prefiere a Wilhelm Reich, tampoco será difícil demostrar que el plan musical refleja la contención y liberación del orgasmo en un plano sublimado. Si es un sociólogo, demostrará sin dificultades que el movimiento de ascenso de la tocata y Fuga en Re menor(Bach), refleja la ascensión de la burguesía alemana. Pero si es un místico protestante, podrá proponer que se trata de la ascensión del alma!

Pero al fin de cuentas, la música continúa siendo ella misma, a pesar de todas las sugerencias que pueda ofrecer a nuestra vida imaginaria! dirían algunos. Nosotros, de nuestra parte preguntaríamos: Como podemos concebir la música en sí misma? Decir que los sonidos musicales no significan cosa alguna, parece ser tan incoherente como proponer, como Richard Strauss, que es posible representar un banquete por medio de la música y que esta representación puede ser tan viva, que distingamos los tenedores de los cuchillos!

Si la música no significase ninguna cosa, por qué perderíamos nuestro tiempo componiendo, ejecutando u oyendo? Si la música no tiene ningún sentido, como entenderíamos el deleite estético?

3.2. El arte como test proyectivo?

Hace mucho que los psicólogos vienen utilizando los tests proyectivos (el de las manchas de tinta, por ejemplo). El funcionamiento es bastante simple: Tales tests ofrecen formas sugestivas, de tal forma que cualquier persona puede tener diferentes presentimientos, donde se evidencian ciertos contenidos psíquicos, y ciertas tendencias de direccionamiento del psiquismo. Así, las mismas manchas pueden ser vistas por unos, como una mujer desnuda acostada entre dos árboles y por otros como dos ángeles cantando en el cielo.

Dependiendo de aquello que la imaginación proyecta en las formas, el psicólogo tiene la oportunidad de hacer "su" interpretación. Como vemos, en tales test, prima el engaño. Si estás ávido y consumido por un deseo libidinoso, una bola roja pasa a ser una deliciosa manzana. Si estás ansioso y poseído por un sentimiento de culpa, la misma bola roja pasa a ser una gota de sangre.

Cuanto más abierta sea una forma y cuanto más sugestiva, mejor es el campo para la proyección de los sentimientos. Las manchas de tinta, justamente, por no formar un contorno preciso, funcionan como una especie de estilo impresionista, tendiendo al abstraccionismo. Esto es hecho a propósito, orientado justamente a ser entendido por aquel que se identifica con tales formas semi-definidas.

No nos parece que el arte, o por lo menos ciertas formas artísticas, ofrezcan una especie de test de este tipo? La música, por ser la más sugestiva de las artes, sería entonces el mejor de los test proyectivos! Basta la entrada de un solo de oboe, para que la imaginación de una persona solitaria se identifique con el timbre melancólico y vea un ser solitario exprimiendo sus lamentos. Basta el surgimiento de una marcha, para que un temperamento fogoso ponga en marcha todo su psiquismo heroico y conquistador. Pero si este mismo temperamento está orientado a una preocupación de orden religioso, la marcha surgirá como la victoria del espíritu sobre las tinieblas. Por otro lado, si este mismo temperamento está preocupado con el dominio de sí mismo, la marcha sólo podrá ser vista como una victoria sobre las pasiones desenfadadas.

3.2.1 Un ejemplo típico: Don Juan de Mozart.

Dice Otto María Capeaux(12): "Cossi Fan Tutte", es hoy una de las obras más representadas del maestro; indica el camino para la justa interpretación de Don Juan(1787). Los inconfundibles acentos trágicos que se perciben en esa obra, fortalecidos por los trombones que en la obertura y en el último

acto, anuncian el regreso del Comendador asesinado del otro mundo, inspiran al gran romántico E.T.A.Hoffmann, una interpretación de la ópera como tragedia romántica: Fuerzas demoníacas, contra el erotismo acelerado de Don Juan, del cual doña Ana, supuesta heroína de la pieza, es víctima trágica. Semejante es la interpretación de Kierkegaard; y modernamente, el poeta francés Jouve, elaboró un análisis más profundo, en el mismo sentido. Nadie negará aquellos acentos trágicos, pero ellos sólo sirven, así como el aparente cinismo en Cossi Fan Tutte, para dar un fondo, sea filosófico, sea metafísico, al verdadero asunto, que es erótico. Don Juan no es tragedia. Es, conforme se indica en la partitura, un "drama jocoso". Es la comedia del sexo, pasando rápidamente como en una noche de fiebre -asesinato del comendador, lamentaciones cónicas de Leporello, serenata del seductor, seducción de Zerlina, elegías de doña Ana, el minuetto fantástico y la orgía de vino, en el matrimonio de los campesinos, la alegre cena musical de Don Juan-, esa cena se convierte en final atronador, con trombones del otro mundo, que puede ser farsa burlesca para asustar al pobre Leporello o puede significar el fin apocalíptico de la frívola civilización aristocrática".

Y concluye diciendo: "Puede ser esto. Puede ser aquello. Pues la música nunca tiene una significación tan perentoria como la palabra. Es ambigua. Dice lo menos y dice lo más al mismo tiempo".

Y si sumáramos la interpretación de Kierkegaard a la de Jouve, otras como las de Alfred Einstein, de Hocquard y de Chantavoine, llegaríamos a la conclusión de que el signo musical es un excelente campo para las más variadas proyecciones de la fantasía? Estaríamos delante de una apertura total? O será que hay un eje común a partir del cual se pueden formar ciertas concepciones?

Si admitimos un apertura total, entonces el signo musical, puede propiciar las más disímiles proyecciones. Cada cual se estaría identificando con aquello que desease y no habría ningún vínculo analógico entre una

proyección y otra. Pero, si advertimos una apertura relativa, podríamos suponer que hay un núcleo significativo en torno al cual estarían gravitando diferentes proyecciones, pero siempre manteniendo un vínculo analógico con él. En otras palabras, tendríamos una constante y una serie de variables girando en torno de ella.

3.2.2 Hipótesis del signo cinestésico

Volvamos al ejemplo de la Toccata y Fuga en Re menor. Hay de hecho un movimiento ascendente en esta pieza, y esto podría ser explicado por el propio movimiento musical (escalas ascendentes, preparación de un final apoteósico, etc.). Pero este movimiento ascendente puede motivar todo un psiquismo ascendente? Admitamos que sí, desde que haya una empatía y el oyente se integre con el clima sugerido por los sonidos en movimiento. Si no hay esta empatía, no podemos establecer una relación entre las sugerencias ofrecidas y las modificaciones afectivas.

Alguien puede perfectamente oír esta pieza y no involucrarse con ella. Puede apreciarla profundamente, del mismo modo que apreciaría una catedral gótica, sin que se sintiese, necesariamente, trastornado por el grandioso espectáculo. Siempre hay esta posibilidad de apreciar una obra de arte sin estar involucrado afectivamente con ella. Y esto no significa decir, que no haya una apreciación estética auténtica!

Pero entonces, por qué es que algunos individuos se involucran con el signo musical y otros no? Es una pregunta difícil de responder. Mas parece que Schopenhauer tiene razón, al proponer que la música es la más envolvente de todas las formas de expresión. Por qué? Creemos que uno de estos factores está en la cinestesia. La música es, esencialmente, movimiento. Y este movimiento tiene el poder de penetrar a través de nuestro cuerpo y de nuestra alma. Pero la danza también es esencialmente movimiento! y parece ser tan envolvente como la música...? Pero podríamos concebir la danza sin el acompañamiento de la música? Es

posible. Existen danzas religiosas mudas. Pero retiremos la música y el embrujo de la danza parece debilitarse. Experimentemos por ejemplo, cerrar los ojos en un baile, y encontraremos ciertamente ridículo que las personas se muevan todas dentro de un cierto ritmo. Por qué? Porque el motivo del baile, no está ya presente. Será eso? Podemos concebir la danza como una especie de mimesis de los movimientos musicales? O será que se trata de lo contrario: La música es la que intenta imitar los movimientos de un cuerpo que se desplaza en el espacio?

Cuántas preguntas difíciles de responder. No nos aventuraremos en este campo, pues tendríamos que recorrer la historia de la música y la historia de la danza, examinando las relaciones existentes entre ambas.

Podemos admitir, no en tanto, un determinado modo de oír la música (existen muchos). Podemos admitir que, una vez haya un involucramiento afectivo, un "movimiento ascensional", puede desencadenar un "psiquismo ascensional". Pero este psiquismo estará sufriendo apenas la acción de una motivación. Si el individuo mueve este psiquismo para visualizar la ascensión del alma a Dios o el ascenso de la burguesía, (como ya fue propuesto en el numeral 3.1.), estamos delante de dos modos posibles de interpretar un signo puramente cinestésico.

No negamos que el signo cinestésico "movimiento ascendente" pueda sugerir ambas situaciones. Pero insistimos en decir que apenas sugiere. Notemos, en tanto, por exclusión, que sería muy difícil para cualquier persona visualizar en la toccata referida, un "movimiento depresivo". Es por eso que nadie osaría decir, que esta pieza refleja "un alma entristecida por la distancia de Dios" o la "melancolía del subjetivismo burgués".

Es lo que parece ser, una prueba de que hay un núcleo significativo en este signo cinestésico (movimiento ascendente) que puede mover una afectividad (psiquismo ascensional), estando ésta direccionada a visualizaciones análogas (ascensión del alma, ascensión de la burguesía).

3.2.3 Un ejemplo: El Bolero de Ravel

El Bolero fué presentado por primera vez en 1928, en París, como pieza de danza moderna, representada por una compañía de artistas famosos. En su primera exhibición provocó un estrepitoso rechazo, que acabó en un verdadero tumulto (por lo menos esto nos muestra que hubo una verdadera participación afectiva). Años más tarde, esta pieza fue plenamente aceptada por el público en general y llegó a popularizarse tanto, que la mayoría de los críticos levantaron la hipótesis de que se trataba de una composición sin grandes méritos estéticos, valiéndose de una exploración de efectos musicales sensacionalistas. Hoy en día, ya no se piensa así. Pero no estamos interesados en el problema del valor estético.

Examinemos el bolero, y percibamos que se trata de un tema musical simple, pudiendo ser memorizado por cualquiera y tarareado sin la menor dificultad. El propio compositor defendía la pieza en estos términos: "un estudio en crescendo, con el tema obstinadamente repetido". Y esto lo sintetiza todo. Es un obstinado que se va tornando cada vez más fuerte, juntamente con la orquesta que se va llenando de volumen, llegando a un final cortante y seco.

A partir de la postulación del signo cinestésico, como examinaríamos este caso? Diríamos que se trata de un signo cinestésico capaz de movilizar un psiquismo eufórico y obstinado, pues el crescendo -como movimiento musical- asociado a un obstinado, pueden desencadenar este tipo específico de reacción: una pasión contenida que se inflama, pero que no es liberada, permaneciendo en los límites aprisionadores de una tensión que se va volviendo insoportable por la repetición!

Desde que haya una participación afectiva profunda, estamos seguros de que el bolero puede inducir a la movilización de este psiquismo eufórico y obstinado. Pero hasta aquí, estamos apenas en el campo de una reacción cinestésica y de una motivación psicológica que pueden propiciar diferentes

presentimientos, exactamente como en el caso del "movimiento ascendente". Veamos que en el caso del movimiento ascendente, siempre está presente algo que se infla, crece vertical y vertiginosamente, y finalmente encuentra una liberación (en un final apoteósico, por ejemplo). Tal cosa no ocurre, bajo ninguna hipótesis, en el caso de una asociación entre un obstinado y un crescendo!

3.3. Psicología de la música y la estética musical: conclusión

Estuvimos hasta ahora moviéndonos dentro del campo de la psicología fenomenológica de la música. Esto presupone una audición marcada por una intensa participación afectiva, donde los fenómenos sugerentes están presentes, propiciando reacciones psicológicas más o menos precisas (como nos esforzamos en demostrar).

Pero tiene toda la razón Hanslick, al rechazar esta audición fuertemente comprometida, proponiendo una apreciación estética de la música, como "formas sonoras en movimiento", dentro de un juego elegante y calculado de contrastes pensados. El problema es que Hanslick está interesado en hacer una distinción fuertemente acentuada entre lo que sería una "percepción psicológica" y la "percepción estética".

La percepción psicológica está siempre relacionada con factores extramusicales. Las teorías de Hegel y Schopenhauer, en este sentido, se muestran valiosas para una psicología de la música, al mismo tiempo que son desastrosas para una estética musical! Esto se justifica por una razón muy simple: Ambas, influenciadas por el romanticismo alemán, presuponen una cierta concepción de la música como mero factor expresivo individual: La expresión de los sentimientos que se traducen en las ondulaciones de la melodía y en el pathos comunicado por el artista.

De allí, que el tema de la participación afectiva, tendría que estar presente!

Para la estética musical, es más oportuno siempre, presuponer una audición educada, volcada a la apreciación de aquello que la música comunica por medio de los sonidos, dentro de ciertas categorías estéticas. De este modo, el factor importante en la Toccata y Fuga en Re menor, es la construcción armónica precisa, asociada al juego contrapuntístico de la fuga, hábilmente desarrollado y a la expresión de la categoría estética, que es el majestuoso. El movimiento ascendente aquí verificado, entra como un elemento importante en la composición. Podemos admitir así mismo, que él tiene una gran importancia para expresar un final apoteósico como culminación del juego contrastante de la fuga. Pero este mismo elemento, podría estar presente en una composición extremadamente mediocre, produciendo el mismo efecto psicológico, pero no produciendo los efectos estéticos que hicieron de esta toccata, una de las mayores composiciones orgánicas de Bach, y de toda la musicografía de este instrumento.

Insistamos en este punto. Tanto una gran composición, como una composición mediocre, pueden desencadenar los mismos efectos psicológicos, pero no producen los mismos efectos estéticos.

Si nuestro interés es la psicología de la música, estaremos interesados en los efectos psicológicos que pueden ser desencadenados por cualquier pieza musical, independientemente de su valor estético.

Pero si nuestro interés es la estética musical, los efectos psicológicos pasan a un segundo plano: son meros expedientes de los cuales puede servirse un artista, para comunicar un mensaje estético.

Evidentemente que una audición fuertemente involucrada con la acción musical, ha de estar mucho más volcada a los efectos psicológicos, que a los efectos estéticos. Es claro que no podemos pretender una separación absoluta entre ambos, pues no podemos tener una apreciación tan objetiva y tan descomprometida de los factores psicológi-

cos, como proponen ciertos estetas como Hanslick y Ferruccio Bussoni.(13)

La historia de la música es la misma prueba de esto, cuando ciertos compositores son devaluados y otros revaluados, a partir de una percepción más clara de la crítica, en lo que se refiere a la utilización de meros efectos sensacionalistas, y a la utilización de efectos, orientados a una finalidad estética precisa.

De cualquier forma, el problema de la relación entre la psicología del arte y la estética, debe tomar como punto de partida, que no hay una identidad entre "percepción psicológica" y "percepción estética". Si no admitimos esta distinción, corremos el riesgo de ingresar en un psicologismo siempre ligado a factores extra-artísticos. Pero tenemos también que admitir una intrincada relación entre ambas formas de percepción.

BIBLIOGRAFIA:

1. Sartre, J.P. Esbozo de una Teoría de las Emociones.
2. Merleau Ponty, M. Fenomenología de la Percepción.
3. Sartre J.P. L'Imaginaire.
4. Bachelard, G. L'air et les songes.
5. Moles, A. Teoría de la Información y la Percepción estética.
6. Eco, Humberto, Obra Abierta.
7. Greimas, A.J. Semántica estructural.
8. Hegel, G.W. Estética.
9. Fauconnet, A. La estética de Schopenhauer.
10. Hanslick, H. De lo bello en la música.
11. Krehbiel, H.E. Como escuchar la música?
12. Carpeaux, O.M. Una nueva historia de la música.
13. Lang P.H. Historia de la Música Occidental.