

Música y símbolo

Music and Symbol

BLANCA SOLARES

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: ¿Qué es la música? ¿Cuál es la relación entre música y símbolo, o entre música y memoria? ¿Se puede decir que existe algo así como el “semantismo” del lenguaje musical? ¿Es la música un arreglo artificial de sonidos? ¿Nace la música de la imitación de los sonidos del entorno? Todas estas preguntas –que nos remiten al vínculo entre música y cosmos, heredado por Platón de la escuela pitagórica– se reactualizan en las composiciones musicales, en diversos momentos de la historia. Son también punto de partida para acceder a la estructura del pensamiento simbólico, a través de la propuesta antropológica de lo *imaginario* de Gilbert Durand.

ABSTRACT: What is music? Which is the relation between music and symbol, or between music and memory? Is it possible to say that there is something like a “semantic” of musical language? Is music an artificial arrangement of sounds? Is music born out of the imitation of environmental sounds? All these questions –that refer us to the link between music and cosmos inherited by Plato from the Pythagorean school– are reformulated in musical compositions at different moments of history. They are also a baseline for accessing the structure of symbolic thought, through Gilbert Durand’s anthropological perspective of “the imaginary”.

PALABRAS CLAVE: música, mito, símbolo, imaginario, Gilbert Durand.

KEYWORDS: Music, myth, symbol, imaginary, Gilbert Durand.

RECIBIDO: 17 de octubre de 2016 • ACEPTADO: 16 de noviembre de 2016

BLANCA SOLARES

*Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Universidad Nacional Autónoma de México*

Música y símbolo

*El símbolo... lo mismo que una partitura musical
nunca está descifrado de una vez y para siempre,
exige siempre una interpretación nueva.*

HENRY CORBIN, citado por G. Durand,
La imaginación simbólica.

Hacia una ciencia de lo imaginario

Gilbert Durand (1921-2012), heredero de la antropología filosófica de Ernst Cassirer y de la poética de Gaston Bachelard, sistematiza los trazos fundamentales de lo que hoy podemos denominar como *ciencia de lo imaginario*.

Lo *imaginario* —esencialmente identificado con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales y su pervivencia en la modernidad— constituye, de acuerdo con su visión, el *substrato básico de la vida mental*: no se agota en la razón ni en la producción de conceptos, sino que alude a una dimensión más amplia y constitutiva del *anthropos*: *homo parlante*, *homo faber*, *homo sapiens*, *zoon politikon*, pero de la misma manera, y con el mismo estatuto, *homo symbolicus* o *religiosus*. Dimensión esta última particularmente negada, rechazada y combatida, sobre todo, a partir de la Ilustración, tanto por

el historicismo y el materialismo como por el conocimiento positivista científico-tecnológico imperante en nuestras modernas sociedades.

Gilbert Durand, por el contrario, impulsor de una *ciencia del hombre*, inscribe la producción imaginaria en lo que sería quizá el aporte más significativo de su teorización: la noción de “trayecto antropológico”. Lo *imaginario*, conjunto de imágenes simbólicas orientadoras de la existencia, no se produce de manera anárquica o azarosa; más bien, suscitado en un plano neuro-biológico y afectivo, se prolonga en la aprehensión objetiva del entorno, o sea, en la ineludible *interpretación* de la realidad y el conjunto de toda la cultura. Lo *imaginario* —el conjunto de *imágenes* de sentido que orientan la vida de los hombres— nace de un incesante intercambio entre sus “pulsiones subjetivas y asimiladoras” y las “intimaciones objetivas” que emanan “del medio cósmico y social”. Para decirlo con E. Cassirer, todas nuestras producciones, la filosofía, la ciencia, la tecnología, de la misma manera que el mito y el arte, son *expresiones simbólicas*, en tanto que son tentativas de un acuerdo con lo real y lo desconocido, la sociedad, la naturaleza y el cosmos.¹

Durand —que también forma parte de la generación más joven del Círculo de Eranos, dirigido por C. G. Jung (1933-1988)— retoma y resemantiza de modo radical el proyecto originario que la Ilustración se planteara como centro de gravedad: la orientación del conjunto de los saberes sobre el complejo fenómeno del hombre no está determinado por ningún *a priori* religioso, filosófico o epistémico, sino sobre la base de su despliegue objetivo, es decir, humano o existencial. El pensador francés desarrolla un “estructuralismo figurativo”, que se articula en el curso del “trayecto antropológico” y cuya exposición más sistemática se encuentra en su obra clásica *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960). Este título, actualmente en su decimosegunda edición francesa, es una vasta exploración teórica y polémica en torno a la constancia de las imágenes arquetípicas que orientan a las formaciones civilizatorias y que pueden ser investigadas a través de los “regímenes” simbólicos que estructuran los procesos imaginarios. Dice Durand (1989:21): “Nuestras imágenes

¹ Véase Solares, 2013.

están estructuradas sobre un arquetipo aparecido al mismo tiempo que el hombre”.

Música y símbolo

A lo largo de sus ensayos sobre música, específicamente en *Beaux art et archetypes* (1989), Durand se plantea la inevitable pregunta sobre qué es la música. ¿Se puede decir que existe algo así como el “semantismo” del lenguaje musical? ¿Es la música un arreglo artificial de sonidos? ¿Nace la música de la imitación de los sonidos del entorno? ¿Se trata de copiar a través de instrumentos o incluso de la misma voz, los ritmos de la naturaleza? O, al revés, ¿se busca alcanzar una música “concreta”, cuyo propósito sea reproducir en bruto cualquier sonido material, el galope del corcel, el crepitar del fuego, los rayos de la tormenta, el oleaje del mar?

Podría decirse que, en primera instancia, lo más importante para Durand es acercarnos a la especificidad del lenguaje musical como forma de “expresión- inexpressiva”, es decir, más allá del semantismo. La música no es lenguaje, medio de comunicación o expresión de algo utilitario. Incluso Durand estaría de acuerdo en caracterizar a la música, junto al compositor François-Bernard Mâche,² más en el orden de lo biológico que de lo semiótico. La música incide sobre el sistema nervioso del hombre y, de hecho, sobre todas sus funciones vitales. Lo que la música pueda significar involucra de inmediato una *vivencia*, cuerpo y sentimientos. La música toca no sólo nuestro intelecto sino nuestra memoria, nuestros recuerdos más profundos. ¿No fue Mnemósine quien, luego de compartir el lecho con Zeus, engendró a las sagradas Musas, “piadosas y de sonora voz”? De hecho, sabemos que nuestra estructura ósea funciona a la manera de una “caja de resonancias”, por lo que no es para nada casual que las ondas y vibraciones sonoras afecten el conjunto de nuestro cuerpo y modifiquen nuestros estados de

² François-Bernard Mâche (1935) compositor francés, alumno de Olivier Messiaen, miembro de la Académie des Beaux-Arts, desde 2002, en sustitución de Iannis Xenakis. Ha elaborado una teoría y un método de composición centrado en una poética sonora derivada de la naturaleza y el lenguaje.

ánimo. Un sonido puede lastimar nuestros oídos y hacernos enloquecer —como el tábano que aguijona y aturde con su zumbido en torno a los cuernos de Ío convertida en ternera, a causa de los celos de Hera—; o bien, organizados en una partitura, como *Le plus doux chemin* o *Après un rêve* de Gabriel Fauré, llevarnos a vivir un estado de unidad y reconciliación: *A mes pas le plus doux chemin/ Mène à la porte de ma belle./ Et, bien qu'elle me soit rebelle./ J'y veux encor passer demain* (como dice la letra de esta canción, obra de Armand Silvestre).

Así pues, una teoría de la música como “arreglo de sonidos” no puede satisfacer a nuestro autor. La música entendida como “arreglo de notas” es limitada, sobre todo si tenemos en cuenta que nuestra escala musical, basada en la afinación del piano, reduce enormemente sus posibilidades.

De este modo, la concepción de la música como “acompañamiento”, propia del Rococó, tampoco es precisa. La música —como bien lo reclamaban Haydn y el mismo Mozart con relación a la ópera— no se subordina a la letra ni al lenguaje. Entonces, ¿qué es la música?

Dos de los señalamientos más significativos de Durand en torno a la música serán su relación con el *símbolo* y con el *illud tempus* propio del mito. Ambas nociones son planteadas y desarrolladas por la *hermenéutica del símbolo* del Círculo de Eranos —Jung, Eliade, Kerényi— y precisada destacadamente por Georges Gusdorf. La música, diría George Sand en sintonía con la hermenéutica del símbolo, *c'est la révélation de l'infini*.

Durand destaca la capacidad de la música para conectarnos con estados del alma que llevan a la introspección, que suscitan un significado incierto para la consciencia, que lastra a las cosas por lo menos con un segundo sentido. Lo propio de la música sería, siguiendo a Bachelard, descubrirnos la señal “elemental” a fin de penetrar en su significado críptico, abierto y, por lo tanto, ambiguo, poderoso e inocente, sublime y turbador, posible e indeterminado. Jamás es expresión unívoca de un solo sentido, refiere una infinidad de interpretaciones. Para comprender su *sentido*, la consciencia se ve obligada a integrarla en una poética que se expresa a través de concreciones: partituras, instrumentos, composiciones, en la voz o las mismas manos del artista. Toda música necesita un soporte material (significante) que, sin embargo, no se agota en el mismo (significado).

La música, ineludiblemente relacionada con secuencias y combinaciones de sonidos, dice Durand (1989), por objetiva que pretenda ser, habita en nuestra intimidad y la vivimos sobre todo como *tiempo*, experiencia abismática, *cifra*, ahora intemporal. Guarda una posición que comparte con la poesía, el teatro o la pintura, como cuando nos sumergimos en una novela y nos olvidamos del presente para internarnos en “otro tiempo”. Henri Corbin,³ autor de una de las teorías más sobresalientes del imaginario, maestro y amigo de Gilbert Durand, no deja de llamar nuestra atención sobre la proximidad que guarda el *símbolo* con la música, cuando dice, por ejemplo, que lo más parecido al *símbolo* es una partitura musical, “que nunca está descifrada de una vez y para siempre”, por lo que reclama una interpretación siempre nueva.⁴ Quizá esta afirmación sobre la peculiaridad del *símbolo* para dar forma a nuestra experiencia y transmutarla en un acto espiritual, salir de nuestra situación particular y acceder a la comprensión de lo universal, es válida, como en ningún otro ámbito, para la música, a la que le resulta imposible encontrar, como bien lo subrayaba Nietzsche, un medio fiel o adecuado de “representación”. Dice el compositor catalán Federico Mompou: “Busco la sonoridad que se crea entre el paso de dos notas”.⁵

En su *Introducción a la sociología de la música* (2009), Adorno habló de la “escucha regresiva” en el mundo administrado. En contraste con la sociedad cortesana del siglo XVII y XVIII, en la que, para conseguir un simple puesto de sirviente, era importante saber tocar un instrumento, hoy la mayoría de las personas no son siquiera músicos aficionados. Nuestro conocimiento de una obra musical suele ser superficial e incompleto. Vivimos, además, rodeados de una contaminación acústica que se amplifica a través de los medios electrónicos. La constante presencia de la música en segundo plano se multiplica, sorprendentemente, en el ascensor, el supermercado, el estacionamiento. La publicidad constante nos ha acostumbrado al saqueo indiscriminado de

³ Henry Corbin (1903-1978) fue profesor de historia y teología islámica en Teherán, publicó numerosos textos filosóficos persas y árabes, y fue fundador de la Universidad de San Juan en Jerusalén. Entre sus obras más conocidas se encuentra *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*.

⁴ Véase Durand 2007: 19, nota 20.

⁵ Véase Mompou 1995, texto del CD.

la música clásica, a su negocio, selección y programación de conciertos que privilegian sólo a ciertos compositores, obras y superestrellas. La publicidad también nos ha llevado a considerar a la música como medio de legitimación de una cierta “identidad nacional” y que sólo considera al compositor en relación con la tradición folklórica o como contraseña identitaria de algún grupo político o ideológico.

En contraste, la música de las vanguardias más representativas de nuestro tiempo (J. Cage, G. Ligeti, G. Sclesi, L. Nono, I. Xenakis, P. Boulez, entre otros), que ni está sólo compuesta por arreglos acústicos lógico-matemáticos, ni es sólo pura emoción intuitiva, nos obliga hoy, para vivirla, a un acto de comprensión, interpretación o *hermeneusis*. “Vivir” la música y “descifrar” su mensaje implica una apertura a la realidad primera, a la “armonía de las esferas” intuida por Platón, lo que querría decir que existe una armonía invisible e inaudible, suprasensible o supraudible, con la que hemos perdido contacto. Para Ptolomeo, el mayor astrólogo de la Antigüedad, el poder de la armonía habita en todo lo que es perfecto por naturaleza, y aparece más claramente en el alma humana y en el movimiento de los astros. Para Clemente de Alejandría y san Agustín, el canto perceptible por nuestros oídos era la envoltura de una melodía celeste, suave e inefable. Para Plotino, la música sensible fue creada por una música anterior a lo sensible (*Enéadas* V 8, I); la música es de otro mundo, la armonía no reside en la ejecución del instrumento. De ahí que Karlheinz Stockhausen —controvertido compositor alemán del siglo xx— proclamara, no sin un dejo de vanidad, “¡haber caído en la tierra, procedente de otro planeta!”⁶

Pierre Boulez, asiduo lector de Adorno, califica la estética de Oliver Messiaen —quien fuera también su maestro— como una “suerte de símbolo de la alternativa”. Sus armonías son “objetos de contemplación”⁷

⁶ Véase el programa de mano del concierto *Zodiaco*, de Stockhausen, Sala Carlos Chávez, Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria, 30 de noviembre de 2012. Por lo demás, la música de K. Stockhausen (1928-2007) se despliega prácticamente en todos los ámbitos; va de la notación más precisa a la música intuitiva, en la que desaparece toda escritura musical. La única fuerza que la recorre es la melodía, puesta entre paréntesis en el serialismo ortodoxo de los años cincuenta, pero activa desde sus primeras obras hasta su expansión definitiva a partir de 1970 (*Mantra*) y su ópera *Licht* (1977-2002), que contiene una ópera para cada día de la semana.

⁷ Véase texto presentación del CD Oliver Messiaen, *Catalogue d'oiseaux. Petites esquisses d'oiseaux* (1997) interpretado al piano por Hakon Austebo, Alemania, Discos Naxos. Oliver Messiaen (1908-1992), compositor, organista y pedagogo, fue

El aspecto más relevante de su estética es quizá, según su opinión, que en contraste con la tradición musical de Occidente —basada en el desarrollo, el control, la inventiva, el ritmo y, en general, el apego a un canon establecido— Messiaen pone énfasis en la *repetición* y el éxtasis. No le importa ni el estricto vigor centralizado de la polifonía ni el respeto al desarrollo progresivo de lo que podría ser un discurso musical. Su música es otra forma de narrar (John Berger) digresiva, reiterativa. No se centra en lograr sobrevivir al tiempo sino de estar en el tiempo, de sentir a la música en comunión con los otros músicos, experiencias y temporalidades (Said 2010). El origen de esta postura, agrega P. Boulez, podría encontrarse en las opiniones del mismo Messiaen respecto de la religión o en relación con lo sagrado: “su adoración por Dios, su atención inagotable al misterio, su interés infatigable por la correspondencia entre los modelos naturales y modales (cuyo ejemplo más famoso son los cantos de los pájaros)”.⁸

Los años cincuenta inauguran una nueva era dentro de la obra de Messiaen, marcada por la omnipresencia en su universo musical y compositivo del mundo de los pájaros, y a la que expresa en la voluptuosa notación de sus cantos. Su ópera *San Francisco de Asís*, creada en 1983, constituye su testamento musical, síntesis de una vida de investigación en el ámbito del ritmo, el color y la ornitología, colocadas bajo el signo de su fe católica.⁹

Conclusión: la usurpación de la escucha

Esta breve incursión en la relación entre música y símbolo llama así nuestra atención en lo que ambos tienen de común, su relación con lo absolutamente inaprensible. Pero, como el símbolo, la música se ha vuelto cada vez más un auténtico problema auditivo para la civilización

también profesor de la École normale de musique, de la Schola Cantorum y, a partir de 1941, profesor de armonía del Conservatoire de Paris. Sus célebres enseñanzas llamaron la atención de las más diversas generaciones de jóvenes compositores, que constituirían después la vanguardia musical europea e internacional, además de Boulez y Stockhausen, Xenakis, Amy, Tremblay, Grisey, Murail, Lévinas, Reverdy. En 1962, Messiaen contrae matrimonio con la pianista Yvonne Loriod, quien se convertirá en su musa y principal intérprete, desde mediados de los años cuarenta.

⁸ Consúltase Mompou, 1995, el texto del *CD*.

⁹ Véase sobre este asunto Nommick 2015.

de consumo rápido y pre-digerido. La música no deja de resultar un escándalo. Para acallarla nada mejor que el método de la saturación, a través del cual, progresivamente, se usurpa al hombre *la escucha* como forma de conocimiento. Es necesaria una fenomenología de lo acústico que ponga en primer plano la exigencia de la escucha. Sin duda, habrá que comenzar por despojarse de hábitos aparentemente incuestionables e indestructibles: la razón, la eficacia, el rendimiento compulsivo, los estímulos veloces y superficiales del consumo. Habrá que escuchar lo que jamás es posible escuchar, la escucha no llevada a fin, la no diferencia entre exterior e interior, la percepción de los enlaces con la totalidad del entorno, el sonido, el silencio, la palabra, los colores.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. (2009). “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa 14*. Madrid, Akal.
- DURAND, Gilbert (2016). *Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Introduction a l’archétypologie générale*. 12ª reed. Paris, Dunod.
- (1989). *Beaux arts et archétypes. La religion de l’art*. Paris, Presses Universitaires de France.
- (2007). *La imaginación simbólica*. Argentina, Amorrortu.
- GODWIN, Joscelyn (2009). *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Trads. María Tabuyo y Agustín López. Girona, Atalanta.
- NOMMICK, Yvan (2015). “*San Francisco de Asís* de Messiaen, un monumento sonoro elevado a la humildad y la alegría”, en Blanca Solares (ed.), *Imaginario musicales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Ítaca: 223-229.
- SAID, Edward (2010). “Melodía, soledad y afirmación”, en *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*. México, Debate.
- SOLARES, Blanca (ed.) (2015). *Imaginario musicales. Mito y música*. 2 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca.
- (2013). “Ernst Cassirer o el mito en la vida del hombre”, en Rosa María Lince y Julio Amador (coords.), *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*. Tomo 1, Universidad Nacional Autónoma de México: 151-166.

Discografía

MESSIAEN, Olivier (1997). *Catalogue d'oiseaux. Petites esquisses d'oiseaux*.

Interpretado al piano por Håkon Austbø, München, Discos Naxos.

— [1953](2012). *Réveil des Oiseaux*. Interpretado por Yvonne Loriod, pianoforte.

<https://www.youtube.com/watch?v=sgNeH9_8l0w>, consultado por última vez el 20 de noviembre de 2016.

MOMPOU, Federico (1995). *Música callada*. Interpretado al piano por Herbert Henck. München, ECM Records.