

El serialismo de Pierre Boulez y la música. Pensamiento serial, semiótica musical, actividades sonoras y comunicación

HÉCTOR ULIANOV MARÍN GUADARRAMA

Pierre Boulez

Personaje cumbre en la cultura de la segunda mitad del siglo XX y lo que ha corrido del siglo XXI pero asociado a los aspectos artísticos, específicamente de la actividad sonora y —en general— poco conocido entre la comunidad científica dedicada a la comunicación, sociología o antropología.

Es probable que quienes integran este segmento de la comunidad científica tengan entre los discos¹ que conforman sus fonotecas alguna versión de alguna obra wagneriana o debussyana, stravinskiana o de alguno de los compositores “icono” de la primera mitad del siglo XX y que la versión de “esa” obra sonora contenida en dicho disco constituya un registro de orquesta, dirigida por el maestro en cuestión. Pierre Boulez cuenta con algunos partidarios que postulan su primacía entre los directores de orquesta en este planeta.²

Este hombre del siglo XX que en marzo de 2016 llegará a la friolera de 90 años ha sido condecorado con los máximos méritos musicales del planeta, incluyendo los políticos, los comerciales y los netamente musicales (López, 2010: 5). En 1979 le fue otorgado el bávaro *Ernst von Siemens Music Prize* de Alemania, en 1985 el danés *Sonning Award*, en 1996 el *Polar Music Prize* de Suecia, los israelíes le otorga-

¹ Aquí, el término “disco” refiere al compendio o la colección de obras musicales o sonoras contenidas en un volumen aunque no se vinculen al soporte físico referente del mismo término.

² Baste ver al respecto la opinión de Frank Zappa y los zappistas, además de las críticas, crónicas y premios de las revistas y empresas dedicadas al comercio de la música de concierto.



ron *Wolf Prize* en 2000, los canadienses también le premiaron con el *Glenn Gould Prize* en 2002, la Universidad de Yale también tomó en cuenta a Boulez en 2009 al entregarle la *Sanford Medal* y el mismo año la ciudad de Kyoto le honró con el *Kioto Prize*, equivalente al novel occidental. A esto falta sumar muchos premios que sólo cabrían en un trabajo biográfico (todo parece indicar que a estas alturas de la “posmodernidad” todos quieren premiar a Boulez).

El otrora *enfant terrible* (Clements, 2005) de la música francesa ha recibido también 23 premios *Grammy* desde 1967 en categorías como compositor y director de orquesta, de producciones operísticas, de coros y de grupos de cámara, además de un premio *Billboard* en 2008 y el alemán *Edison Award* en 2010. Boulez también es miembro del *Gramophone Hall of Fame* desde 2012 y lo mismo ha dirigido a los consabidos artistas de lo sonoro en horrendas versiones de Beethoven como las mejores versiones de la Consagración de la Primavera (Stravinsky, 1992) y de la tetralogía wagneriana, su propia obra y la de sus contemporáneos o “rarezas” (para el sentido común) como el *The Perfect Stranger* del maestro Frank Zappa (1984).

Preguntar qué era lo que hacía a una persona reconocida como el mejor director de orquesta del mundo dirigir los “experimentos” de un “roquero loco” o escribir manifiestos sobre quemar las óperas y las casas de ópera, los teatros y las salas donde se realiza el rito musical, publicar arengas para derribar las instituciones dedicadas a lo mismo y a la educación de los nuevos músicos que “nacen” de esas instituciones ya viejos y enajenados, preguntar por qué un sujeto tan revolucionario y “refrescante” del contexto musical del siglo XX terminó haciendo lo que deploraba (grabar óperas, dirigir “grandes maestros de la música universal” con orquestas consagradas, fundar instituciones, recibir premios y reconocimientos) sería equivalente a preguntar por qué corre el viento o porque el agua se evapora: simplemente son reacciones dialécticas propias de la evolución de un hombre que desarrolló sus habilidades y se encontró primero rechazado por el *establishment* y después arropado por el mismo (Clements, 2005).

La mayoría de los seres humanos en esa circunstancia eligen condescender a lo que exige el *establishment*, en tanto circunstancia poco ética que se justifica en la capacidad de “hacer para los demás” que traerá esa acción generalmente denostada, ya que es considerada propia de personajes con pocos principios.

No obstante, Pierre Boulez es de los pocos que pueden demostrar la necesidad que (por lo menos) el gremio musical internacional tenía de sus acciones: su trabajo en el ámbito institucional abrió la puerta a muchos para poder realizar y mostrar sus trabajos, todos aquellos que han tenido la fortuna o se han ganado el derecho de trabajar en IRCAM o en alguno de los ámbitos del *Centre Georges Pompidou*, pero también los melómanos que se pueden beneficiar con las ejecuciones boulezianas o los teóricos que pueden “hacerse ovillos” tratando de explicar cosas que son tan



claras en los textos que Boulez ha escrito. Sea para dejar constancia sobre la historia de su hacer (sobre la *Domaine Musical en Puntos de referencia*; 1984 [*Orientations*, 1986]), para explicar su comprensión sobre la obra de determinado autor (varios ensayos en *Hacia una estética musical*, 1982, o *Puntos de referencia*), los resultados de sus investigaciones sonoras se expresan primero en la obra musical bouleziana, después en sus versiones sobre las obras de otros (es decir, cuando dirige) o en los textos sobre semiótica musical que es (por obviedad o gravedad) el punto de atención para esta oportunidad.

Se pueden encontrar datos más puntuales sobre la biografía mínima de Pierre Boulez en muchas páginas electrónicas, entre las que es mejor acudir a las elaboradas por las instituciones asociadas a este maestro específicamente IRCAM. Y, en tanto que para este discurso se pretende abordar la parte más “oculta” del trabajo del maestro de Loire, habrá que empezar por ubicarlo temporalmente en la época en que el estructuralismo se enraizaba como la corriente de pensamiento preponderante en las academias y ámbitos intelectuales franceses, la década de 1950, cuando la obra de Pierre Boulez empezó a tomar importancia entre los músicos europeos gracias al impulso de su maestro, Oliver Messiaen, y a partir de su “declaratoria de existencia” (Vela, 2008) intitulada *El martillo sin maestro* (1953-1957), donde además de sintetizar toda su experiencia musical multicultural, comprueba la pertinencia del *serialismo integral* como gramática o incluso como lenguaje. Al mismo tiempo, su labor teórica, que inicia aproximadamente en los mismos años con la publicación de los primeros artículos compilados *a posteriori*, demuestra el valor del pensamiento serial como una forma de salvar los entuertos míticos y místicos de los estructuralismos de carácter idealista.

Estructuralismo y comunicación

El estructuralismo es una corriente de pensamiento muy generalizada en la segunda mitad del siglo XX, quizá fue la más extendida y aceptada en el mundo capitalista hasta la destrucción de las democracias populares y el advenimiento de la posmodernidad como limitante al pensamiento y a la ciencia (Britto, 1991: 166). No obstante, también existió una importante escuela con elementos estructuralistas en la Rusia de principios del siglo XX y la URSS: la escuela formalista.

Esto marca una división en el estructuralismo: existe un estructuralismo de carácter idealista y otro de fundamentos materialistas. El primero redundaba en los sistemas que intentan reducir la realidad a una serie de estructuras preexistentes, como el caso de algunos planteamientos de la psicología de la *gestalt*, que pretende el conocimiento como resultado de una especie de “don” que alguna clase de



trascendente metafísico ha impuesto en los cerebros (Piaget, 1968: 49-62), lo anterior en función a reducir la cultura a esas estructuras predeterminadas y por tanto inmutables y que no podrían ser transformadas (Lévi-Strauss, 1995: 27-28).

El segundo realiza sus búsquedas sobre las posibilidades que la cultura en constante evolución deja a los seres humanos para desarrollarse en función al trabajo y a la transformación de su entorno, partiendo de comprender que la cultura es producto de la acción del trabajo de los individuos que interactúan en una sociedad, o sea que es producto social. Con mayor precisión, el pensamiento aplicado a la transformación del contexto de los colectivos y por ende de los individuos. En este tipo de concepciones se ubican las escuelas formalistas (Mukarowsky, 1975: 46, 47) y el pensamiento serial, que nunca fue sistematizado como una escuela o metodología filosófica en forma, dado que su aplicación ha sido preeminentemente artística (Eco, 1986: 321).

No obstante estas diferencias claras de acuerdo con la asociación de base filosófica entre dos tipos de estructuralismo y sus derivados, la mayor parte de la literatura considera tres vertientes sobre estos tópicos: el estructuralismo, las escuelas formalistas y el pensamiento serial. Umberto Eco hace clara la diferencia entre el estructuralismo como filosofía, que pondera la estructura como “principio y fin”, y el pensamiento serial como un simple derivado de un estructuralismo monolítico que, de hecho, es inexistente: mientras el estructuralismo pretende explicar una hipotética estructura inmutable como base de “todo” y por tanto de la cultura, los *serialistas*, usando el pensamiento serial trabajan para transformar; hacer evolucionar las estructuras culturales: “En otras palabras, en tanto que el pensamiento estructural intenta *descubrir*, el pensamiento serial intenta *producir*” (Eco, 1986: 323-324).

Todo esto es importante para la investigación sobre procesos comunicativos y teorías que quieren explicar esos procesos, en la medida que la comprensión de la base filosófica que fundamenta la metodología empleada revela la cercanía a premisas científicas o a invenciones míticas contenidas en las investigaciones. Es decir, que los procesos de comunicación están sujetos, como todo fenómeno, a relaciones objetivas comprobables, mensurables y predecibles, en tanto que son producto de relaciones sociales posibles gracias a los fenómenos cognitivos que suceden en el sistema nervioso central de los seres humanos.

En este sentido, los planteamientos que genera el pensamiento serial corresponden completamente a este tipo de función comunicativa, en la medida que ningún sistema de comunicación es realmente estático, es decir que está en constante transformación. Los planteamientos de este tipo de pensamiento, sintetizados por Eco, son:



- a) *Cada mensaje pone en duda el código.* Cada acto de hablar constituye una discusión sobre la lengua que lo genera. En su caso más extremo, cada mensaje propone su propio código, cada obra aparece como el fundamento lingüístico de sí misma, la discusión sobre su propia poética, la liberación de los ligámenes que pretendían determinarla antes que ella misma, la clave de su propia lectura (cfr. Eco, 1986).
- b) *La noción de polivalencia pone en crisis los ejes cartesianos, bidimensionales, de lo vertical y lo horizontal, de la selección y de la combinación.* La serie, en cuanto “constelación”, es un campo de posibilidades que genera selecciones múltiples. Se puede concebir una articulación de grandes cadenas sintagmáticas que se consideren como episodios de ulteriores articulaciones, respecto a las articulaciones tomadas como punto de partida. Tales son, por ejemplo, el “grupo” musical de Stockhausen, el conjunto matérico de la *action painting*, el elemento de lenguaje extraído de otro contexto e inserto como nuevo elemento de articulación en un razonamiento en el que solamente cuentan los significados que se desprenden del *assemblage*, no los significados primarios que constituían el elemento-sintagma natural.
- c) En fin, si, con todo, es posible que una comunicación se apoye en un Ur-código que permite cualquier tipo de intercambio cultural, lo que es importante para el pensamiento serial es *individualizar códigos históricos y ponerlos a discusión para originar nuevas modalidades comunicativas*. El fin primario del pensamiento serial es hacer evolucionar históricamente los códigos y descubrir otros nuevos, y no retroceder progresivamente hasta el Código Generativo original (la Estructura). Por tanto, el pensamiento serial tiende a producir historia y no a descubrir; por debajo de la historia, las abscisas intemporales de cualquier comunicación posible (Eco, 1986: 324).

De acuerdo con estas premisas, la búsqueda constante de cualquier clase de *serialismo* es la evolución de los mecanismos, formas o manifestaciones (por las artísticas) que sirven a los seres humanos para comunicarse, en la medida que la premisa del *serialismo* es el uso del mecanismo conocido como “duda sistemática”: poner en duda lo establecido y conocido para adquirir la posibilidad de transformar el contexto. Este es el terreno de la obra abierta (Eco, 1992), de la triple articulación de los lenguajes que implica la apertura de sentido, el acto semiótico o *semiosis* (Eco, 1986: 194), donde se comprueba que no sólo la literatura, lo hablado o escrito poseen o generan lenguajes, sino toda acción comunicativa en tanto —se ha visto arriba— “cada mensaje propone su propio código, cada obra aparece como el fundamento lingüístico de sí misma”.

Mientras el estructuralismo se preocupa por intentar detener la historia con el pretexto de estudiarla, el *serialismo* trabaja por hacer la historia transformando la realidad. El mejor ejemplo de esta “actitud” dialéctico-transformadora es la vida



y la obra de Pierre Boulez, a quien también se reconoce como el artífice del *serialismo*. Toda su producción musical, su investigación semiótico-musical, su trabajo como promotor cultural, productor musical, generador de instituciones artístico-culturales, su tránsito en sus casi 90 años han sido motivados por el siempre poner en duda lo establecido, retar perpetuamente “lo que debe ser”, incluyendo lo que se supone que él mismo debía hacer: primero pedir que se “quemaran” los recintos musicales y después convertirse en uno de los más reconocidos directores de orquesta: una estructura social-artística nacida en los albores del capitalismo pero con fundamentos serviles-monárquicos.

El trabajo de Boulez en el terreno musical tuvo siempre un fundamento: buscar las formas y mecanismos óptimos para poder comunicar los mensajes a la mayor cantidad de personas; procuró siempre hacer claro el mensaje contenido en las partituras y, sin importar que fuera Frank Zappa o Richard Wagner el autor de la obra que se haría escuchar al auditorio, que existieran los recursos suficientes para que se diera un proceso de comunicación suficiente (Boulez, 1986: 427-440).

No obstante que ha transcurrido medio siglo desde que Boulez inició con esta labor de difusión cultural, sus principios en lo que es útil a la teoría de la comunicación siguen vigentes, sólo que para comprender cómo funcionan al transcurrir los años, existe hoy la necesidad de discernir entre varias actividades humanas que parecen música pero que resultan más generales que ésta: las actividades sonoras y los discursos sonoros.

Diferencia entre música y actividades sonoras

Es necesario afirmar de forma radical –casi como necesidad– que no es lo mismo hablar de música que hablar de actividades sonoras. Como primera diferencia hay que aseverar: las actividades sonoras han existido desde que el ser humano empezó a generar cultura,³ mientras que la música es simplemente ‘la actividad sonora propia del capitalismo’ y se reduce a las manifestaciones que son denominadas como “música académica”, por lo que tiene, acaso, o poco más de cuatro siglos de historia, del Barroco a la fecha.

Claro que ni Boulez ni Nattiez o alguno de los grandes maestros de la música universal –quizá Bartok o Kodaly, por su raíz en la etnomusicología– podían atisbar este factor crítico, el ámbito de sus investigaciones les alejaban de este tipo de tó-

³ Comprendiendo el concepto cultura en su aspecto más general, como la aplicación del pensamiento a la transformación del contexto.



picos en la medida que la cultura occidental capitalista redujo con total éxito todas las actividades sonoras al contexto de la música. Es decir, los académicos y teóricos de la música educaron a las generaciones posteriores en la "creencia" de que todas las actividades sonoras son música (Nattiez, 1990: 41-45).

El caso es que sólo las lenguas occidentales, después del *empoderamiento* burgués, eliminaron las diferencias sustanciales entre las actividades sonoras: las que sirven para trabajar o danzar, las que sirven para cantar a los muertos, las que sirven para alabar a los trascendentes metafísicos, las que sirven para guerrear, y al paso del tiempo todas han sido reducidas a lo que sirve para comerciar, el gran mercado multimillonario de la música o, más específicamente, del disco (Britto, 1991: 28).

Aún a la mitad del siglo XVI, los tratados académicos sobre actividades sonoras institucionales marcaban diferencias entre los tres ámbitos filosóficos que connotaba el término *música*: en *Le institutioni Harmoniche*, Gioseffo Zarlino afirmó que existe la música mundana o de las esferas, la música humana y la música *instrumentalis*, que se manifiesta en natural y artificial: el cuerpo humano y las máquinas sonoras (Zarlino, *Le institutioni Harmoniche*, Parte I, cap. 5, p. 10). Esta diferencia fundamental fue eliminada durante el siglo sucesivo, en la medida que las revoluciones *copernicana* y *servetiana* hacían mella en las imposiciones restrictivas de la Iglesia al conocimiento.

Es decir que las investigaciones de Nicolás Copérnico y Miguel Servet dejaban al trascendente metafísico sin sitio (en su omnipotencia y omnipresencia) en la realidad objetiva cuando comprobaron la naturaleza y proceder de los fenómenos astronómicos y anatómicos, el *macro-cosmos* y el *meso-cosmos*. Faltarían más avances en las ciencias para "liberar" al ser humano de las ataduras míticas y *fideistas*. Aún en la actualidad, los complejos "laberíntico-espiritualistas" asociados con la *metafísica de la formatividad*, la inspiración o recursos argumentativos similares (Eco, 1992) intentan ser lugares comunes donde "anidan" este tipo de ideologías o filosofías que, entre otras cosas, han acuñado falacias como la teoría del "arte por el arte", salida fácil de "cualquier cosa puede ser arte", en tanto los que postulan estas justificaciones sólo tratan de disociarse de su responsabilidad profesional (Plejanov, 1975: 164).

En el transcurrir de milenios es fácilmente comprobable que los helénicos de la antigüedad —de donde procede el término— involucraban significados totalmente diversos con el fenómeno que hoy se comprende por música. La elocución básicamente implicaba "actividad de las musas" y esto es igual a un concepto con denotaciones mitológicas que tendría cierta cercanía al actual concepto de cultura, en la medida que las musas representaban actividades cercanas a las que hoy se consideran ciencias o artes. Así es que la música —dedicada al cultivo de la inteligencia, no del espíritu— se concibe como complemento de la gimnasia —dedicada al



cultivo “del cuerpo”— (Jaeger 2001: 269) y las actividades sonoras tienen expresiones diversas dependiendo de la función social: la *aulética*, la *kitaródica* o los *aodéin* u odas.

Las pésimas interpretaciones de la *poiética* atribuida a Aristóteles caen en traducir las elocuciones anteriores como: música de flautas, música de cítaras y cantos yámbicos, lo que constituye un embuste en un texto que de por sí está en duda, como todos los atribuidos a los personajes de la antigüedad, simplemente porque no existen fuentes originales, no hay un libro o un rollo autógrafo o de algún escriba que provenga del siglo IV a.C., menos un original de Diógenes, Aristocles, Sófocles, algún *homérída* o del mismísimo Aristóteles.

Lo que sí es posible saber es que esas interpretaciones equívocas y la falta de claridad en los conceptos hacen que los traductores, intérpretes y eruditos cometan errores infantiles al no distinguir, por ejemplo, en “La república”, cuando Platón refiere a una música que es benéfica, indispensable para un buen ciudadano, y otra música nefasta e innecesaria en tanto que es mala imitación de la realidad, la cual es ya imitación del mundo ideal o de las ideas (M. Fernández-Galiano en su estudio preliminar a “La República” de Platón [p. 45]). No obstante, es muy claro que la misma palabra refiere dos conceptos diferentes: uno cercano al actual concepto de cultura y otro a las actividades sonoras.

Los teóricos dejan invariablemente sin resolver esta contradicción, en principio porque no se atreven “a tocar” a los clásicos y en seguida por que “creen”, con ciega fe, en lo que les legaron sus maestros como “verdades absolutas”. Un poco de cinismo “clásico” no vendría mal en estos casos.

Por otro lado, se ha tratado de obligar a los pitagóricos a ser los generadores de las actividades que hoy se asocian a la música porque los renacentistas —o quizá sólo Praetorius (1620, XXI) o Kirchner (1650, 487)— incluyeron al *monocordio* con categoría de máquina sonora (instrumento musical) en sus tratados de organología. El monocordio era para los pitagóricos una herramienta de cálculo por medio de cuyas frecuencias calculaban distancias entre cuerpos celestes. Esta coincidencia y la degradación de la Harmonía de “algo cercano a la teología” a la nada (después se convirtió en la gramática de la verticalidad), junto a la degradación de las músicas hasta la simple “*instrumentalis*”, llevó al equívoco actual de forzar los postulados atribuidos por los astrónomos medievales a los pitagóricos como fundamento del sistema temperado. Lo anterior no sólo constituye una falacia conceptual sino una total y “ridícula” falta de observación: un diapasón no es equivalente a una octava, razón por la que Sor Juana nunca inició siquiera su anunciado *caracol*.⁴

⁴ El *caracol* sería un tratado para enseñar “Harmonía”; este trabajo le fue encargado a la décima musa por la Condesa de Paredes y la Jerónima se disculpa en el romance dirigido a la ex virreina



Entre la Grecia clásica y la Nueva España plateresca hay muchos siglos durante los cuales se dio una transición en el término música que tampoco apelaba a las actividades sonoras primero hay que ver claramente que en el sistema de organización del conocimiento entre *trivium* y *quadrivium* evolucionó en los seis o siete siglos que hacen a la alta Edad Media. En ese contexto oscurantista y dominado por la ignorancia, la armonía ocupaba en el *quadrivium* el sitio que la escolástica asignó a la teología: estudiar la relación del individuo con el trascendente metafísico y las cosas propias de ese personaje (Costa, 2006: 131-164).

La armonía se dividía en tres músicas:

- De las esferas o mundana: relativa a la magnificencia de la obra divina reflejada en el cosmos, se usaban las teorías pitagóricas y ptolomeicas para calcular, penetrar y conocer acerca de la perfección divina de forma racional-especulativa.
- Humana: en lo tocante a la obra divina reflejada en la perfección del mundo y su obra a imagen y semejanza: el hombre (nunca la mujer, que era imperfecta y diabólica) investigaba especulativamente sobre el funcionamiento del mundo y del hombre para acercarse a la comprensión de la voluntad divina.
- *Instrumentalis*: daba la posibilidad de acercarse a la obra divina por medio del ejercicio de la oración entonada soportada por el sonido generado por alguna máquina sonora artificial o natural, esta última implicaba directamente el cuerpo humano, la voz (Boecio, *De institutione musica*, I, 2. [20]).

Cuando Armonía dejó de ser el medio que los medievales tenían para conocer a su trascendente metafísico, quizá porque la revolución aristotélica introducida por Averroes bajo mediación de Roger Bacon e institucionalizado por la *Summa tomasina*, les exigía un “logos” asociado a esa parte de su cognición. Es decir que todavía en su *fideismo* les era necesario “cientifizar” los medios por los que podían acceder al “no conocimiento” de su dios, del objeto de su fe. La escolástica exigía una teología que sistematizara los esfuerzos “epistémicos” en función al dios y las músicas quedaron como un conocimiento “incómodo” que desde los primeros siglos de la baja Edad Media se fue reduciendo al ámbito de lo sonoro, el *Micrologus* darenziano puede ser, quizá, el primer ejemplo de esto: un tratado de diafonía y *solmisación* (Saoud, 2004: 10 y Babb, 1978: 57-83).

por no poder hacer el encargo argumentando, con erudición exquisita, sobre los aspectos que hacen imposible la tarea. Sus fundamentos son justo astronómicos entre Ptolomeo y Pitágoras, lo que prueba, desde la época en que inicia, el absurdo de pretender el lenguaje tonal como producto del comportamiento natural del sonido o de los cálculos astronómicos heredados de la antigüedad (Juana Inés de la Cruz, 1692-2005, fol. 323-325).



De esa manera, las cosas del dios (el estudio de o sobre su obra) se fueron reduciendo a las cosas de lo sonoro y, para medio siglo XVI, la preponderancia de Harmonía y sus músicas se había reducido a la simple mención de los ámbitos que ocupaban un milenio antes (Zarlino, *Le institutioni Harmoniche* Parte I cap. 5: 10, 11) y se siguió reduciendo hasta que, en el siglo XIX, se convirtió en la actividad sonora que generaba productos para el mercado. Las partituras de Beethoven son quizá el primer gran ejemplo y de allí hasta el mercado del disco y la venta de entradas para los “conciertos” masivos. Lo anterior genera un campo semántico donde el mismo mercado de lo sonoro ha “embutido”, de manera forzada, toda actividad sonora existente en el planeta Tierra en el concepto música (esta insistencia hasta la necesidad).

Hasta aquí se ha hablado de música, pero ¿dónde queda todo aquello que no es música en el contexto occidental? Es decir, todo eso que se ha tratado de encajar en el mismo concepto junto con la llamada música académica, que en la realidad es lo único que se puede llamar música: el producto sonoro del capitalismo. ¿Y todo lo demás que se le ha “adjuntado” sólo porque “suena”?

El concepto *actividad sonora* implica toda actividad humana que involucre el uso del fenómeno nominado movimiento vibratorio, que es captado por los sistemas sensoriales humanos y traducido en los órganos específicos del cerebro (algún lugar del neocórtex) en el fenómeno cognitivo denominado sonido. El sonido es un fenómeno real y objetivo, igual que un juicio, un instrumento de mediación o una operación psicológica superior (Vygotsky, 1988: 93 e Ivic, 1994: 773-779), pero ocurre sólo al interior del sistema cognitivo y sólo en los seres humanos en tanto que son los únicos que cuentan con las últimas capas del neocórtex, órganos que hacen posible este tipo de procesos, o sea, pensar.

Las actividades sonoras existen desde que el ser humano requirió de usar el sonido para comunicarse y organizarse: gruñidos, silbidos, percusión corporal fueron usados como índices (ni símbolos ni signos y menos lenguaje aún) con el fin de llamar la atención del otro o para aunar esfuerzos en función al trabajo (Engels, 2004: 7). Pero todo este argumento no puede ser más que una hipótesis casi especulativa en tanto no se puede tener evidencia física (arqueológica) concluyente.

En esta línea, se puede seguir especulando que las funciones organizativas de lo sonoro asociado al trabajo fueron las primeras manifestaciones humanas a las que se puede calificar como actividades sonoras y de allí provienen todas las canciones de trabajo, desde la más remota prehistoria hasta la actualidad (Gioia, 2006: 13-114). Cierta evidencia observable actualmente puede sugerir que este fenómeno generó también las danzas y la actividad sonora asociada a éstas, “simbionte cultural” que pronto (en algunos milenios) se independizó de las actividades laborales y se transformó en un acto lúdico.



Pero no fue antes del siglo XVIII que este “simbionte cultural” se vio desmembrado y las danzas fueron eliminándose para dejar lo sonoro –ya rebautizado en música– para las cámaras de los burgueses ascendidos a nobles, las salas palaciegas y, finalmente, los recintos destinados a verificar conciertos; el caso de la suite es la comprobación de este argumento. No obstante, ese desmembramiento sólo ocurrió en los ámbitos de la cultura *auratizada* burguesa, los pueblos han conservado ese “simbionte cultural” que encuentra su lugar natural en la fiesta e incluye el acto de cantar.

Un camino similar puede encontrarse en las actividades sonoras propias de lo funerario (fuera del ámbito occidental-europeo un funeral no deja de ser “fiesta”), lo religioso, lo teatral, lo pedagógico o cualquier otro ámbito cultural probable. En todos estos contextos se puede mirar a simple vista cómo y por qué fueron concentrados –“embutidos” se había dicho antes– en el concepto *música* y, después de todo, llegar a la diferencia literal: las actividades sonoras existen desde que el ser humano tuvo necesidad de usar sonidos para comunicarse u organizarse, mientras que la música es el producto sonoro del capitalismo y en general se nomina como música académica, aunque se extiende artificialmente concentrando toda actividad sonora.



Las reflexiones anteriores sólo representan un intento de ubicación en la realidad que hace a las actividades sonoras y que tienen trascendencia en las posibilidades comunicativas de éstas: responden a necesidades diferentes y lo que comunican son fenómenos totalmente diversos: el *Huapango*, de José Pablo Moncayo, es un fenómeno cultural y comunicativo totalmente diverso al *Gavilancillo* o el *Siquisiri* aunque los dos últimos sean la materia prima con que el músico “chaviano” construyó su obra. Es una realidad que las teorías, por muy bien fundamentadas que estén, nunca podrán cambiar aspectos culturales de “uso común”; por esto, las actividades sonoras seguirán “embutidas” en el concepto música.

Niveles significativos de las actividades sonoras

Primero habrá que delimitar lo que implica la acción nominada “significar” para esta investigación. Dicha delimitación es necesaria en tanto que cada teoría entiende de formas muy diversas el acto semiótico y, con mucha mayor razón, fenómenos como la *semiosis* estética, factor fundamental para la discriminación de un fenóme-



no como estético y en el ámbito de lo sonoro, para que una actividad que usa de movimiento vibratorio como materia prima pueda ser considerada como actividad sonora, música o discurso sonoro. Después de saber que una actividad sonora “puede ser música”, lo que sigue en este orden de ideas es poder analizar los fenómenos que connota desde los parámetros que Boulez propone para considerar que comunica algo (Marín, 2012a: 276).

El proceso psicológico superior llamado significar, acto semiótico o *semiosis* implica una parte del proceso cognitivo donde se conjuga la abstracción sobre datos existentes en la memoria con nuevas experiencias que generan la asignación o el cambio/transformación de sentido en función a un referente. Se trata de un proceso absolutamente objetivo en la medida que parte de dos fenómenos objetivos: la internalización –que continúa de los procesos de percepción-memoria– y la información que constituye el bagaje cultural del individuo que realiza el acto semiótico, por esta última razón, la *semiosis* es predecible.

Baste como ejemplo la reacción adversa de “un señor” al escuchar *Legendes Urbaines* de Tristan Murail: El señor cuenta con 50 años de edad, es de extracción socioeconómica pequeñoburguesa, cuyo *background* cultural-sonoro está compuesto por las expresiones más diversas de la música comercial: tropicalailable (que, de acuerdo con los parámetros impuestos por *Televisa* en los años setenta y ochenta del siglo anterior; abarca géneros tan diversos como la sonora o el icono del tipo Rigo Tovar, hasta corridos y polcas norteños, quebraditas de las bandas de viento o eléctricas) hasta vales vieneses de la mitad del siglo XIX o los éxitos pop en español de los tres primeros volúmenes de *Rock en tu Idioma*.

No obstante, el señor sabe que se encuentra en un contexto de especialistas en música o áreas afines: musicólogos, compositores, ejecutantes, video-artistas, ingenieros en audio, estetas o teóricos de las artes, el resultado es que después de 15 minutos tratando de “soportar” la agresión a sus oídos decide abandonar la reunión. El factor “alevoso” es que los allí reunidos se encontraban incómodos con la presencia de ese señor y decidieron separarlo de la reunión por medio de “la agresión a sus oídos”,⁵ programaron lo primero que se encontraron en la lista “música del siglo XX” ya que conocían previamente la reacción que tendría gracias a que estaban al tanto de su bagaje cultural sonoro dominado por el mercado de la música: es decir, la clásica respuesta “me gusta de todo, soy universal”, lo que implica directamente que no existe un criterio sobre lo que se escucha salvo que sea lo que es difundido en radio y TV.

⁵ En realidad la agresión es directa a “eso” que generalmente se nomina intelecto, que no implica otra cosa que el bagaje cultural del individuo: la agresión está determinada por la exposición a lo desconocido, lo que le revela como lego en un círculo de especialistas y le hace sentir ignorante.



Se intenta demostrar con el relato del experimento anterior que para la mayoría de los seres humanos la instancia significativa del “sentido común” (antes imperativo categórico) (Zátonyi, 2002: 153), implica el estrato identificado por Vygotsky como *internalización* (Vygotsky, 1988: 85-94) y de esa etapa de catalogación deviene la asignación de sentido (significación propiamente) y la abstracción como una de las operaciones psicológicas superiores. Se puede decir que la abstracción es un estadio superior de los procesos de significación en la medida que en la internalización se sujetan los referentes al sentido común y durante la abstracción se transforma el sentido de esos signos.

El único factor, es que el señor que cuenta con 50 años encuentra en un contexto diverso al suyo; lo mismo le ocurre a un esteta o a un artista en una charla entre ingenieros, físicos o médicos. Los colectivos se definen por sus rasgos culturales y generan lazos entre los individuos que los integran (Zátonyi, 2002: 180) y esto obliga a sintetizar códigos particulares que se transforman en lenguajes “herméticos” en la medida que sólo son comprendidos totalmente por los “entendidos” en la materia (Eco, 1992: 139, 140).

El fenómeno antes descrito está siempre determinado por leyes específicas visibles desde la teoría de la información (Eco, 1992: 36-120) y de la comunicación que implique todo lo conducente a la *semiosis* (Eco, 1992: 123-138), existen procesos comunicativos que no generan actos semióticos sino que son condicionantes. Una de esas leyes es la que implica el conocimiento del código por los implicados en el proceso comunicativo: sólo aquellos que compartan dicho código serán capaces de comprender el mensaje que se emite.

A partir de estas premisas resulta evidente que un mismo fenómeno (como la música) tiene diferentes niveles semióticos que se hacen evidentes por el contexto, el cual puede ser el grupo social (mismo que puede ser diferenciado por asociación profesional, religiosa, económica, geográfica o cualquier factor que obligue a los seres humanos a asociarse y permita “vivenciar” el fenómeno sonoro), de corte académico, enmarcado entre el siglo XVII y la actualidad (siempre en lenguaje tonal), nominado música, y recibir de ese hecho algún mensaje, lo que implica directamente un fenómeno comunicativo.



A continuación se abordará la crítica en el marco de la música: esa actividad sonora de corte académico, en lenguaje tonal y que se ha desarrollado en el marco del siglo XVII a la actualidad. Se usará este marco —en principio reduccionista—, ya que se



trata del fenómeno que aporta más claridad a los procesos semióticos en el contexto de las actividades sonoras y esa claridad le viene sólo porque al ser un producto cultural agotado hace medio siglo y en uso actualmente de forma artificial por las subculturas del mercado de la música (diferente el mercado de la música a la actividad sonora nominada música⁶) y que ha sido “absorbido por imposición inquisitorial” en las actividades sonoras étnicas y tradicionales⁷ de América Latina.⁸

Otro factor que obliga a reducir los ámbitos de análisis a lo tonal es que los procesos recientes no son objetivamente observables y requieren de cierta distancia para ser analizados, sobre todo en la medida en que se involucran factores externos a los netamente artístico-musicales como los mercantiles, los pseudo-filosóficos, los míticos disfrazados de históricos, los psicoanalíticos y todos los que intenten convertir lo musical en mito. Este criterio se hace necesario en tanto que la transformación del hecho al mito tiene razones mercantiles: el mito vende más. Se reduce también porque la experiencia histórica obliga a ello: un barroco era un mal artista en el siglo XVII y hoy es el nominativo del periodo histórico-artístico; hay quienes consideran al dodecafonismo como un lenguaje, aunque Schönberg aclaró que no era más que una técnica; el impresionismo se separa, “por soberbia”, del segundo nacionalismo, y una serie de acciones similares que tienden a falsear el hecho histórico y a generar mitos absurdos.

Así que, para acortar en la argumentación, se hará referencia también al manejo alevoso del arte como modificador de las dinámicas psicológicas, primero porque era la tarea que la cultura burguesa definió para tales actividades desde la conformación de la teoría de los afectos o el amor cortés en siglos XIII-XIV (Dante, Petrarca, Chaucer y los ‘protoartistas’ asociados al periodo gótico del arte) y aterrizado por vía del *Sturm und Drang* al romanticismo, hasta las actividades humanas que Kant reunió en su “listado” de Arte Bello y desinteresado (Tatarkiewicz, 1992: 42) y que Hegel definiera como una profesión dedicada a estimular las emociones (Hegel, 1989 [1832]: 42,43). Los tópicos relativos a emociones, dinamismos psicológicos y su relación con lo estético son desarrollados más ampliamente en *El sentido*

⁶ Este es un extenso y divertido tema de debates que no cabe en este trabajo, pero se le encuentra estudiado con bastedad en el trabajo de Luis Britto (Britto, 1991).

⁷ Aunque el debate en estos tópicos también es extenso, para este trabajo se reducirá la diferencia entre ambos diciendo que lo étnico corresponde a cuestiones territoriales, mientras que lo tradicional a cuestiones temporales.

⁸ La música de los Balcanes, por ejemplo, no es tonal y es anterior a la tonalidad. Canciones tradicionales como *Ederlezi*, sobre la cual existen muchas teorías pero sus mil años no permiten certeza por la falta de evidencia documental; es decir, sólo por la espada y la cruz la tonalidad se convirtió en el lenguaje de las actividades sonoras americanas y lo otro que se asoma en estos días es mercado.



estético y los dinamismos psicológicos (Marín, 2012b) y por qué las emociones son un proceso cognitivo que es objetivo y material.

En la base se pueden reconocer dos niveles de significación en lo que respecta a las actividades sonoras, este tópico se discute con mayor profundidad en el artículo *El signo sonoro y el sentido estético* (Marín, 2012a), por lo que en esta oportunidad sólo se esbozarán los factores importantes del tema en lo que hace la relación con la teoría bouleziana cuyo primer factor es que se ha partido literalmente de la semiótica musical elaborada por Boulez y Nattiez para llegar a los siguientes planteamientos (Nattiez, 1990: 102-129):

Existe un nivel de significación técnico que puede identificarse como un metalenguaje en tanto se presenta como un código conocido sólo por los especialistas y describe fenómenos específicos de la actividad en cuestión o pretende volver a significar eventos ya significados, por eso “metalenguaje”. Es decir que es particular de esa actividad –música en este caso– y difícilmente sirve para otra actividad en el sentido específico del uso técnico (Eco, 1992: 224).

Términos como tono, escala, acorde, mayor, disminuido, pentagrama, clave, plica, calderón, nota o armadura –por mencionar algunos elementos básicos– adquieren un sentido que sólo aplica a los elementos con los que se construye la música, sólo música en este caso porque este tipo de elementos y términos fueron resignificados –cambiaron de referente– para esta actividad, en específico durante el siglo XVII, el periodo barroco, periodo de la historia del arte que en la música parece corresponder al renacimiento general en tanto que se sientan las bases para que la música se convierta en la actividad sonora burguesa propia del capitalismo.

Llama la atención que esta transformación en el sentido y significación se dio en contextos burgueses, según los datos en la “casa” de la familia Bardi de Florencia, donde Vincenzo Galilei puso en práctica las innovaciones que en materia de actividad sonora hubiera aprendido de Gioseffo Zarlino. Este hecho histórico tuvo verificación en el contexto de una nueva estructura cultural: la *camerata*, que entonces era un colectivo intelectual o de intelectuales, después “degeneró” en un conjunto musical. En ese contexto multidisciplinar se conformó la expresión literario-escénico-musical característica del barroco: la ópera, al tiempo que marcó por los siguientes dos siglos que todos los términos asociados a la práctica musical se usaran en italiano, quizá hasta que el *ratto del serrallo* mozartiano tuvo aceptación “social” por designio de un edicto imperial.

Es decir que el desplazamiento en el significado de la terminología musical es doble: primero del significado general al italiano y después del italiano a otros idiomas, al mismo tiempo adquiere ambigüedad: el término compás tiene tres significa-



dos probables y está hoy muy separado de su origen italiano, *misura* o *battuta*, que en una traducción literal implica “medir o batir”. Semánticamente es complicado encontrar relaciones claras entre esos términos y es donde la premisa estructuralista y del materialismo-dialéctico sobre la totalidad puede dar luz a estos entuertos semióticos.

Mirar la totalidad permite verificar que la *battuta* o batuta (como se nomina también a la varilla con que el conductor o director marca el “compás”) era, en el siglo XVII, una suerte de báculo con el que se golpeaba el piso para obtener un “clik” (en el sentido de un metrónomo moderno), es decir que en italiano la acción de ese bastón (batir) significó también un espacio temporal en la acción y en lo gráfico, que poco a poco se fue delimitando con las barras de compás. No sobra decir que en la acción de batir ese báculo, el compositor, bailarín-coreógrafo y conductor musical del “Rey Sol”, Jean Baptiste Lully, se hirió un ortejo y murió por la gangrena que le causó dicha herida (Sadie, 1991, Lully): siendo bailarín no podía dejar que le cortaran la pierna para salvar la vida.

En el nivel técnico de significación musical habrá que tener en cuenta también que la mayoría de los entuertos semióticos estarán dados en función a la graficación del fenómeno, la partitura. La abstracción gráfica que en principio implica una aproximación al fenómeno sonoro físico que se pretende comunicar (similar a las protoescrituras pictográficas) se convirtió en un factor de vicio cognitivo, donde los compositores construían el discurso en función al abstracto gráfico (partitura) sin tomar en cuenta el factor real. Es decir que la música se alejó de su materia prima para convertirse —en una nueva vuelta de tuerca— en un doble o triple metalenguaje donde sólo importa el “mérito técnico” de la partitura.

En ese sentido se llega al absurdo de considerar la regla gramatical abstracta por encima del comportamiento del sonido y se teoriza antes de escuchar. Algunas malas comprensiones de sistemas o técnicas como el *dodecafonismo* o el *just intonation* han llevado a la construcción de enormes entelequias que, por moda o culto a la persona, han sido consideradas “obra artística” y, “por gravedad”, han sido pronto olvidadas gracias a su falta de fundamento; baste recordar el periodo dodecafónico *stravinskyano* (Adorno, 1962: 145-220).

Lo anterior quiere decir que un sistema de signos requiere un “ancla” en la realidad objetiva para cumplir con su función comunicativa, porque aun la matemática más abstracta tiene funciones referenciales y aplicaciones a la realidad: uno representa una unidad y dos es la abstracción de la suma de dos objetos que en la realidad pueden ser “más-menos dos” por las características de los objetos que no son nunca iguales, pero la abstracción ‘dos’ sirve para saber las aplicaciones probables en ciertos aspectos del día a día.



En lo sonoro no sucede diferente: ¿qué pasa cuando un compositor que se presenta como proselitista de novísimos lenguajes propone una partitura en la que se encuentra un fragmento donde una flauta trata de hacer sonar un pasaje con una dinámica *piano* mientras un trombón y una trompeta desarrollan un *continuo* en *forte*? Primero, el compositor se evidencia como falto de preparación, ignorante de las reglas más básicas de la organología, de la acústica, del comportamiento del sonido y, segundo, se hace obvio que el compositor simplemente usó de abstractos irreales para construir su entelequia que propone como música, en tanto que desconoce la naturaleza de la materia prima con la que supuestamente trabaja.

Se trata de alguien que se presenta como músico, compositor musical o similares pero que en la realidad no cabe en dicho gremio, en tanto que no trabaja con sonido sino con la representación gráfica del mismo, el abstracto sin el referente. ¿Acaso un panadero puede hacer pan sin harina o un carpintero sillas sin madera o un biólogo investigar si no hubiera seres vivos? El caso extremo de este absurdo es el teórico del arte que intenta investigar el concepto sin obra o el artista que pretende hacer arte sin generar objetos artísticos, pero lo más absurdo es que el mercado del arte acepta esas “patrañas” y, por esta aceptación, convierten la basura en mercancía (Britto, 1991: 28).

Mucho tiempo se ha pretendido hacer de la música un fenómeno metafísico que básicamente no contiene mensaje, que “salva” la relación forma-contenido suponiendo que no presenta contenido sino sólo forma (Nietzsche 1986, capítulo IV § 215) aduciendo que una nota no quiere decir nada en tanto que se pretende desviar la atención haciendo una sustitución de estructuras en la música. Sin entrar en esas discusiones que implican a la nota como unidad mínima funcional de la música (Marín, 2012a: 272) y de su relación con la palabra o los segmentos funcionales de la palabra, sólo hay que decir, con cierta sorna para los que acostumbran desplazar estos términos, que es “unidad funcional”, no “unidad significativa”. En otras palabras, es que la nota sirve para construir estructuras más amplias que ayudan a constituir sentido o sentidos en un fragmento musical.

Intentar un análisis semiótico de la música desde los parámetros tradicionales de la lingüística es equivalente a intentar analizar la atmósfera de Júpiter usando la teoría genética de Mendel. Ciertamente es que se trata de dos fenómenos comunicativos y que hay ciertas expresiones que usan de las lenguas para hacer arte, que generalmente se engloban en la literatura, mientras que en lo sonoro *música* es un arte en sí mismo.⁹ No obstante, las enormes diferencias que constituyen su determinación

⁹ No está de más insistir en que el arte es una expresión superior de la cultura burguesa, por ejemplo: música es la actividad sonora propia del capitalismo.



cualitativa obligan a aplicar parámetros diversos para el análisis de cada fenómeno cultural.

Incluso dentro de las actividades sonoras se requieren metodologías diferentes para analizar actividades sonoras tradicionales, étnicas, protomúsica,¹⁰ música o discursos sonoros, lo cual responde también hacia el interior de “las músicas”: no se puede analizar una obra de Beethoven usando la teoría post-serial *donatoniana* o incluso las obras de Verdi y Wagner que, aunque eran compositores de ópera contemporáneos y tonales, responden a gramáticas diferentes; la síntesis wagneriana de la armonía cromática a la enarmonía (De Sanctis, 1886: Prefazione) abrió la puerta para ir de la disolución de la tonalidad a las búsquedas de los lenguajes sonoros del siglo XX; Verdi... escribió óperas que venden muchas entradas.

El signo sonoro en el ámbito de la música requiere ser aislado en su contexto temporal para poder asignarle los valores exactos al fenómeno real, no mezclarlo con signos sonoros de otras épocas, estilos, gramáticas o lenguajes. Lo primero es dejar de mirar el fenómeno musical como una cosa inasible, metafísica, etérea, incomprensible, incapaz de “contener”, pura forma y mitos similares para tener opción de acceder al fenómeno real y objetivo que en principio es una construcción cultural que tiene fines comunicativos, que usa como materia prima el sonido, que al ser cultural tiene raíz en lo social y sólo es posible gracias al trabajo de seres humanos.

La capacidad comunicativa de la música, mensaje-códigos-idiolecto

Los tópicos referidos en los dos párrafos anteriores sobre la situación del concepto *música* en sus contextos históricos y sobre los niveles significativos de las actividades sonoras en general y la música en particular ha sido posible sólo a partir del análisis de los fenómenos “a través de la lente” que proporciona la semiótica y la perspectiva social-comunicativa de lo sonoro que ha aportado Boulez.

Uno de los párrafos *boulezianos* que más ha contribuido a esclarecer los aspectos relativos a las funciones comunicativas de la música es:

Hay ciertas maneras de mostrarse “heroico”, “tierno”, “caprichoso”, “pastoral”, que no necesitan ningún pasaporte para revelar su identidad: un arsenal estilístico probado y copioso viene a rescatar una imaginación poética convencional tanto

¹⁰ Por ejemplo, los cantos llanos o la polifonía gótica, franco-flamenca, renacentista y sus asimilaciones provenientes de las actividades sonoras tradicionales.



en sus temas como en la retórica permanente a la cual los somete (Boulez, 1992: 159, 160).

Al que ya se ha hecho referencia en el párrafo anterior cuando se tiene que hablar de los niveles de significación general de las manifestaciones sonoras para poder acceder a una perspectiva que tenga base en la realidad sobre la capacidad comunicativa de la música. Este fenómeno es totalmente artificial; podría afirmarse (por simple observación) que fue diseñado en el siglo XVIII y principios del XIX después de que durante el periodo barroco se experimentara con la incidencia de lo sonoro —como del arte en general (Hegel, 1989 [1832]: 42, 43)— en los dinamismos psicológicos y se transformara este saber en un conocimiento “hermético”, dejando las actividades artísticas en la llanura de lo etéreo e incomprensible; en otras palabras, se disfrazó a las actividades sonoras de reducto para falacias agnósticas y metafísicas trascendentales.

“Esta música no me dice nada; no tiene expresión. En absoluto hay melodía”. Este argumento no es nuevo, ha sido empleado en todas las épocas, casi siempre que hubo progresos de la música. A los grandes compositores se les ha acusado de carecer de melodía cada vez que han enriquecido el lenguaje musical con nuevas ideas; la mayoría nos resulta familiar y nos sonaría extraño hablar de ausencia de melodía en Beethoven o Wagner.

Los compositores de nuestro tiempo se encuentran ante el mismo reto; ni siquiera escapan a la crítica aquellos que se consideran clásicos del siglo XX. No se les puede negar ciertas cualidades, pero resultan difíciles de seguir; y la melodía que captaríamos con la rapidez suficiente en la música del siglo XIX parece aquí escapar a nosotros (Boulez 1989).

El tipo de argumentación a que refiere Boulez es una especie de lugar común con el que tiene que lidiar todo aquel que pretenda hacer ver a cualquier colectivo, incluso profesionales de la música, que las actividades sonoras son concretas y capaces de comunicar desde dinamismos psicológicos hasta pensamiento formal, teniendo en cuenta que, dentro de la dinámica psicológica, el ser humano encuentra estratos y se puede identificar la fase superior de ese complejo emocional como un proceso psicológico superior; o sea pensamiento (Marín, 2012b: 993).

Resulta fácil creer que el artista nos engaña, que pisamos un terreno en el que todo vale. La verdadera naturaleza de la música, que comunica de forma directa, sin usar palabras mediadoras, agrava esta incomprensión y presenta un obstáculo mayor: establecer la relación entre lo que oímos y lo que vemos en la partitura requiere un aprendizaje paciente. No obstante, los oyentes no deberían tener dificultades para orientarse puesto que la creación contemporánea está vinculada a la tradición. Distinguir y aceptar las diferencias respecto a lo desconocido puede



resultar desalentador en un principio, pero todo se vuelve más sencillo cuando nos damos cuenta de que permanecen nuestros valores culturales (Boulez 1988, Prefacio).

En el caso de las actividades sonoras —música incluida— la presencia de lenguajes en la conformación de esta manifestación cultural y artística¹¹ comprueba la pertinencia de los planteamientos sobre la existencia de internalización en el continuo estético que involucra o parte de la actividad sonora. Es decir, el estímulo que en el ser humano deriva de un discurso sonoro, pasa por la memoria y por los procesos de interiorización para poder ser útil como recurso comunicativo. Por esto, un discurso sonoro es un producto socio-histórico que será reconocido como tal en función a la capacidad, también social, de asimilación y comprensión del idiolecto y el mensaje contenidos en el mismo.

Es la razón por la cual todo discurso sonoro o, más ampliamente, toda actividad sonora en sus funciones comunicativas estarán delimitadas por fenómenos sociales como el sentido común o el imperativo categórico —en la tradición kantiana— que implica la posibilidad del colectivo para comprender (decodificar y *encodificar*) los contenidos de cualquier discurso y las formas en que se regulan los códigos (gramáticas y sintaxis) para resultar en los lenguajes pertinentes para cada tipo de expresión. Todo esto deriva en una suerte de código común que hace posible —a fin de cuentas— la comunicación y que parte de procesos neuronales tan objetivos como la percepción, la memoria, la internalización y los procesos psicológicos superiores.

Es decir que la conformación de códigos útiles para la comunicación depende de convenciones sociales, de la misma naturaleza que aquellos a los que Immanuel Kant llamaba *sentido común* y que en la semiótica actual redundan justamente en el código común que comparte un colectivo como premisa para hacer real la transmisión de mensajes. El mejor ejemplo de este tipo de relaciones entre el código y el colectivo que lo maneja son los idiomas: quien conoce el código (léxico, gramática, sintaxis, etc.) comprende el mensaje y quien no lo conoce... “se pierde los chistes”.

En este sentido, las relaciones que Boulez encuentra entre el discurso hablado o escrito y el sonoro parten de la diferencia (Boulez, 1986: 32): música y lengua difieren, en principio, en la materia prima de la que están hechas, en la organización y funcionamiento de sus formantes, en la complejidad de sus estructuras. No obstante, la música parece poseer formantes y estructuras más simples que otros recursos comunicativos, es una forma de expresión que se vuelve hermética “hacia

¹¹ Razón por la que es posible hablar de discursos sonoros en referencia a cualquier obra musical.



sí misma"; sólo algunos colectivos dentro del "gremio" entienden realmente de que está hecho y cómo se hace, cuáles son las normas lingüísticas y las más generales que implican a la acústica.

No es otra cosa sino ese "falso hermetismo" lo que ha hecho posible que se dé a los músicos un sitio en "el parnaso" exclusivo de los intelectuales y artistas, categoría de genios dotados y tocados por el trascendente metafísico, privilegiados por "doña natura" que les ha concedido el don de hacer belleza con los burdos sonidos y "hechizar" a la humanidad —cual flautista de Hamelin— para liberarla de los horrores de la realidad. Pero es esa misma realidad la que evidencia a los músicos que presumen de intelectuales como simples charlatanes que no tienen ninguna otra virtud que el entrenamiento para traducir el metalenguaje gráfico que contiene las indicaciones de altura, intensidad y temporalidad en las que deben hacer funcionar sus máquinas o sistemas *fonadores*, acción que difícilmente pasa por las últimas capas del neocórtex.

Así es que los músicos, a este nivel, no llegan a hacer significar nada, simplemente traducen símbolos gráficos en acciones mecánicas que, en el mejor de los casos, son corregidas por la convención acústica de la temperación tonal que es parte del mismo entrenamiento pero que no todos los músicos poseen.¹²

Así que, en general, un músico de orquesta es para el director lo que la cuerda del piano y su sistema *percusivo* al pianista: un objeto que actúa bajo un estímulo en este caso idéntico al que obliga a una computadora a realizar alguna acción, sistemas de símbolos, relaciones semánticas, pero en ningún caso procesos psicológicos superiores.

Es necesario decir que lo relatado en los párrafos anteriores corresponde a la realidad de la mayoría de los músicos; no obstante, existen muchos que cumplen con su labor artística en forma cabal y con calidad, así contribuyen con su acción profesional al desarrollo de los seres humanos.

Sin embargo, es muy diferente la acción mecánica que este metalenguaje o sistema de símbolos obliga sobre los músicos y la circunstancia estética que implica un proceso o hecho artístico como el generado por la experiencia de la música, un espectador/lector (se reprochará que auditor u oyente serían términos más correctos) que se encuentra estimulado por un discurso sonoro o en medio de alguna actividad sonora, no requiere, bajo ninguna circunstancia, de conocer o manejar el código gráfico musical para acceder y comprender el mensaje contenido. Más aun,

¹² ¿Para qué es necesario aprender a usar las "orejas" a la mayoría de los pianistas, tecladistas (de electrófonos, percusionistas o instrumentos de tecla antiguos incluido todo tipo de órganos y armonios) y similares, si no tienen necesidad de regular la altura en tanto que está preestablecida?



muchos de los profesionales cuyo *modus vivendi* se basa en las actividades sonoras tradicionales, étnicas o folclóricas desconocen por completo el metalenguaje gráfico musical y siguen comunicando su mensaje a los pueblos como lo hacían sus padres, sus abuelos y los ascendentes antes que ellos, porque entre los pueblos generalmente estas son responsabilidades heredadas.

Sobre lo dicho en los párrafos 3 y 4, se puede basar la afirmación sobre el mensaje que contiene y que puede transmitir un mensaje sonoro. Si es evidente, como afirma Boulez, que en un principio “la música transmite mensajes específicos que modifican alevosamente los estados de ánimo”, también es muy claro que los discursos sonoros transmiten estructuras más complejas que simples emociones; aunque también afecten los dinamismos psicológicos, esas estructuras más complejas no son otras cosas que pensamiento pero, claro, nadie espera que este planteamiento llegue al absurdo de pretender un tratado filosófico en un discurso sonoro o una obra musical; no obstante, se puede encontrar el pensamiento revolucionario burgués decimonónico en la obra *beethoveniana*, el nacionalismo revolucionario unificador en la obra *wagneriana*, el cinismo de venderse al mejor postor en la *ador-niana*, el neoplatonismo en la *Leyenda de Er* de Iannis Xenakis, la descripción de las células llamadas *cromatóforos* en el *Chromatophore* de Rafael Miranda o del espacio destinado al mercado en el *Parc Guel* y su croquis en las *Olas de piedra* de quien escribe.

Trascendencia del pensamiento serial en la comunicación

Puede parecer que este trabajo no encuentra “foco”, en la medida que se mueve entre una somera descripción biográfica sobre uno de los personajes centrales de la cultura del siglo XX y varias materias: semiótica, historia de la música, filosofía de la música, teoría de la comunicación, un absurdo que puede parecer algo cercano a “filosofía de la filosofía” y tópicos cercanos. También es seguro que se extiende mucho en hablar sobre la situación de la música en el contexto cultural actual que, de hecho, no es la misma que hace 60 años, cuando Boulez se inscribía en la historia de la música con su *Martillo*.

Esto es necesario en la medida que sirve de comprobación sobre la pertinencia del pensamiento serial como una forma de aplicación del método dialéctico (esta aplicación puede ser consciente o inconsciente), circunstancia metodológica que lo aleja por completo del estructuralismo de carácter idealista; en tanto aborda problemas y fenómenos comunicativos objetivos y materiales, deja de lado toda construcción ficticia o mítica ya que parte de la noción de que un proceso comunicativo es social y concreto.



En esa línea de ideas, el fondo de la cuestión aterriza en los códigos, el cómo se generan, forman y transmiten –primero– y la manera en que funcionan y evolucionan –después–, es allí donde los tres principios sobre los que funciona el pensamiento serial sintetizados por Eco (y ya citados en el segundo párrafo del presente texto) se hacen evidentes y claros al observar con objetividad las relaciones existentes en los fenómenos comunicativos:

- Cada mensaje pone en duda el código.
- La noción de polivalencia pone en crisis los ejes cartesianos, bidimensionales, de lo vertical y lo horizontal, de la selección y de la combinación.
- Individualizar códigos históricos y ponerlos a discusión para originar nuevas modalidades comunicativas.

Si, además, se tiene claro que los procesos cognitivos y el pensamiento, que es la principal función humana, son fenómenos tan concretos como las relaciones fisiológicas (físico-químico-biológicas) que los sustentan y que los hechos comunicativos son parte de estos procesos cognitivos, se puede entonces realizar una aproximación objetiva, real, a la comunicación entre seres humanos en cualquier nivel.

Así, se puede comprender que es “natural” que existan procesos comunicativos cuyos códigos no requieran pasar por la primera articulación, en tanto parten de códigos sociales –se podría decir, “derivados”– que están elaborados sobre otros códigos primarios que ya han rebasado la “aridez” de la articulación simple. La absurda objeción de los estructuralistas a otorgar “carta de existencia” al arte de vanguardia, basada en la supuesta falta a la primera articulación debería terminar en comprobaciones como estas: las estructuras se transforman, evolucionan, son dialécticas porque son producto cultural, humano y tanto la cultura como los seres humanos están sujetos a procesos dialécticos que marcan su evolución.

Por esto, el arte no requiere, bajo ninguna circunstancia, “cumplir” con exigencias absurdas y limitantes que pretenden obligarle a transitar por las articulaciones simples o dobles y puede existir básicamente desde la conformación de códigos anfibiológicos que hacen posible su naturaleza abierta y en constante transformación que genera la construcción de sentido y fundamenta la existencia de la *semiosis* estética.

El reconocimiento de la obra abierta como una realidad *sine qua non* se fundamenta en el arte de vanguardia tiene fecha de nacimiento y es la publicación del libro homónimo de Umberto Eco en 1982. En él se afirma que el principio de la obra abierta es el pensamiento serial que al cuestionar los formantes sobre los que está elaborado al mismo tiempo de ser comunicado hace posible que se genere esa apertura que es igual a la asignación de sentido.



Esta línea de ideas genera el riesgo de llegar a afirmar y “abanderar” el absurdo de que el arte “dice cualquier cosa”, que sólo el campo de la recepción hace al arte tal, que la obra deja de ser responsabilidad del autor cuando se comunica, en tanto que ya es responsabilidad del espectador/lector que le da sentido y afirmaciones que redundan en la falacia: “cualquier cosa puede ser arte”, que es la premisa de la principal corriente antiestética del siglo XX, “el arte por el arte”, responsable de que las galerías y museos de arte moderno en todo el mundo estén repletas de basura.

Nada puede relevar al autor de su responsabilidad en relación con su obra, porque la obra es un discurso cuyo contenido comunica la filosofía de una persona que investiga, que se carga de conocimiento y busca encontrar respuestas a las cuestiones que los fenómenos universales le plantean como retos. Si alguien afirma que un espectador/lector puede disfrutar de una obra de arte prescindiendo del trabajo del artista, entonces afirmaría que la obra de arte es “nada” porque ese es el resultado cuando no hay trabajo en cualquier actividad humana.

Esto es, a fin de cuentas, lo que se puede extraer del trabajo de Pierre Boulez en el terreno de la comunicación; su mejor producto fue la elaboración del pensamiento serial, el *serialismo*, que ayuda a saber que todo lo que se dice y el cómo se dice está en constante transformación, un proceso dialéctico. No obstante, la mejor comprobación de todo este trayecto teórico sigue estando en la actividad sonora que él generó, su música y las instituciones encargadas de difundir las obras de algunos de los mejores transformadores de la actividad sonora humana.

Referencias

- Abbagnano, Nicola (1999). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- Adorno, Theodor W. (2002). *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*. Gallimard: Hans Hildenbrand.
- (2008 [1928-1962]). *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal.
- (2006). *Kierkegaard: Construcción de lo estético*. Madrid: Akal.
- Aristóteles (2000). *Poética*. Barcelona: Icaria.
- (1997). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- (1989). *Organon or the logical treatises*. Londres: George Bell & Sons.
- Babb, Warren (trad.) (1978). *Hucbald, Guido and John on Music, Three Medieval Treatises*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Boecio (1491). *De institutione musica*. Venecia: facsímil digitalizado.



- Boulez, Pierre (1992). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila.
- (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- (1986). *Orientations*. Boston: Harvard University Press.
- (1989). *Pasaporte para el siglo XX*. Disponible en <<http://franganillo.es/boulez1988.pdf>; 28-09-2010>.
- Britto García, Luis (1991). *El imperio contracultural, del rock a la posmodernidad*. Venezuela: Nueva Sociedad.
- Clements, Andrew y Service, Tom (2005). "A Master who Worked with a Very Small Hammer", *The Guardian*, 25 de marzo.
- Costa, Ricardo da (2006). *Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Lull*. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23, pp. 131-164.
- De Sanctis, Cesare (1886). *La polifonía nell'arte moderna*. Milán: Ricordi.
- Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. España: Cambridge University Press.
- (2004). *Storia della bellezza*. Milán: Bompiani.
- (1983). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- (1993). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Engels, Federico (2004 [1876]). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Quito: Libresa.
- Gioia, Ted (2006). *Work Songs*. Duke: Duke University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989 [1832]). *Lecciones de estética*. Barcelona: Península. Raúl Gabás, trad.
- Ivic, Ivan (1994). "Lev Semionovich Vygotsky", *Perspectivas*, vol. XXIV, núm. 3-4.
- Jaeger, Werner (2001 [1939]). *Paideia, los ideales de la cultura griega*. México: FCE.
- Juana Inés de la Cruz (1692-2005). *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Biblioteca Nacional, facsímil. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14675>>.
- Kircher, Athanasius (1650). *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni: in x libros digesta: qua vniversa sonorum doctrina, & philosophia, musicaeque tam theoriae, quam practicae scientia, summa varietate traditur*. Roma: Corbelletti.
- Lévi-Strauss, Claude (1995). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- López López, José Manuel (2010). *Monográfico Pierre Boulez* (notas al programa). Madrid: Fundación BBVA.



- Marín, Uliánov (2011). "El sentido estético en los fenómenos sonoros" (Tesis). Barcelona: UAB.
- (2012a). "El signo sonoro y su significación", *Espacios Públicos*. Toluca: UAEM.
- (2012b). "El sentido estético y los dinamismos psicológicos", *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 15 (3).
- Mukarowsky, Jan (1975). *Escritos de estética y semiótica del arte*. México: Gustavo Gil.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse, toward a Semiology of Music*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1986 [1878]). *Humano demasiado humano*. México: Editores Mexicanos Unidos. Jaime González, trad.
- Piaget, Jean (1968). *Estructuralismo*. Buenos Aires: Proteo.
- Platón (1989). *El Banquete*. Madrid: Alianza.
- (1999). *La República*. Madrid: Alianza.
- (1971). *Timeo o de la naturaleza*. Buenos Aires: Aguilar.
- Plejanov, J. (1975). *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Madrid: Akal.
- Sadie, Stanley (1991). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers.
- Saoud, Rabah (2004). *The Arab Contribution to Music of the Western*. Manchester: Foundation for Science Technology and Civilization.
- Stravinsky, Igor (1992). *Stravinsky: Petrouchka/Le Sacre de printemps*. Boulez, Deutsche Grammophon.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (1992). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos. Francisco Rodríguez Martín, trad.
- Vela del Campo, Juan Ángel (2008). "Puntos de Referencia", *El País*, 9 de abril.
- Vygotsky, Lev (2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *Pensamiento y lenguaje*. México: Paidós.
- (1988). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Zappa, Frank (1984). *The Perfect Stranger*. Angel.
- Zarlino, Gioseffo (2000 [1558]). *Istitutioni harmoniche*. Utrecht: Institute for Information and Computing Sciences-Utrecht University.
- Zátonyi, Marta (2002). *Una estética del arte y del diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuco.

