

SIGNIFICADO MUSICAL Y SIGNIFICADO LINGÜÍSTICO

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona

Universidad Carlos III

Resumen:

En este trabajo se aborda el problema del significado de la Música desde la perspectiva de la Teoría del lenguaje. En los estudios de semántica musical se hace un uso abusivo del término *significado*, lo cual lleva no solamente a imprecisiones terminológicas, sino también a confundir conceptos más matizados en la Lingüística que en la Teoría musical. Partiendo del examen de distintas posiciones sobre la presencia del significado en la música y sus homologías con el significado lingüístico, se llega a la propuesta de que música y lenguaje forman parte de la capacidad expresiva del hombre, pero se diferencian en que el lenguaje, por medio del significado representativo, codifica la experiencia que el sujeto tiene del mundo. Y aunque la representación semántica es un procedimiento ajeno a la expresión musical, esta comparte con el lenguaje un contenido modal relacionado con la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo.

Palabras Clave:

Significado, representación, síntoma, expresión, modalidad, performativo, información situacional, formalismo, referencialismo.

Abstract

The present paper deals with the problem of meaning in the field of Music from the perspective of the Theory of Language. In the author's view, there has been an excessive use of the term "meaning" within the area of Musical Semantics, which may lead not only to a terminological lack of precision but also to a confusion of concepts which are more precise in Linguistics than in Musical Theory. Starting from the analysis of the different trends on the presence of meaning in music, as well as its similarities with the linguistic meaning, the author states that both music and language are abilities for the human being to express himself. Nonetheless, language, through its representative meaning, is able to code the experience a person may have of the world. Even though the semantic representation has nothing to do with the musical expression, the latter shares with language a modal meaning connected with the experience the subject has of himself.

Key Words:

Meaning, representation, sign, expression, modality, performative, situational meaning, formalism, referentialism.

1. Presentación

1.1. ¿Significa algo la música? Si es así, ¿qué es lo que significa?, ¿cómo lo hace?, ¿qué relación mantiene con el lenguaje? Desde los inicios de la reflexión sobre la música, en la Antigüedad, hasta los comienzos de la Edad Moderna, la respuesta a estos interrogantes alcanzó un alto grado de consenso, no exento de matices, que podría resumirse en que la música tiene, efectivamente, significado, que ese

significado está relacionado con el mundo de las emociones y que el camino que lleva del significado emocional al hecho sonoro es paralelo al que va desde el significado conceptual al hecho lingüístico, aunque lo hace de un modo peculiar y específico, en la misma medida en que el significante musical es distinto del significante lingüístico. En cualquier caso, se aceptaba como un hecho que la música remitía a algo externo al sonido y que la música hallaba su razón de ser en su referencia a realidades extramusicales.

Desde el Renacimiento, sin embargo, la especulación sobre la música fue, poco a poco, centrándose en el sonido musical mismo hasta desembocar, desde el Romanticismo en adelante, en la idea de que la música carece de significado, entendiéndose por “significado” el hecho de referirse a acontecimientos o estados ajenos al entramado sonoro. Si hasta el Barroco (y me refiero aquí al siglo xvii como la época propiamente barroca) se consideraba que música y lenguaje eran dos modos complementarios de expresión, desde el siglo xviii prevalece la idea de oponer la una al otro ahondando en sus diferencias más que buscando sus elementos comunes. No obstante, esto no quiere decir que se haya abandonado el estudio de las relaciones entre lenguaje y música. Ha sucedido más bien lo contrario, ya fuera ahondado en esta idea y tratando de descubrir en la música las leyes de un “lenguaje” propio y distinto del lenguaje verbal (Hanslick, Adorno), ya fuera reaccionando contra ella y buscando un paralelo más estrecho que el que se había postulado en los tratados medievales y renacentistas.

1.2. El caso es que la cuestión de la relación entre música y lenguaje, bien para reafirmarla o bien para cuestionarla, se ha convertido en uno de los puntos centrales de la teoría musical desde la segunda mitad del siglo xx y la postura que se adopte en esta discusión determina, en buena medida, la identidad del objeto al que llamamos música. En el fondo, estas consideraciones no se sustraen al debate sobre la funcionalidad del arte. El paralelo entre música y lenguaje no es más que un capítulo de las relaciones entre arte y significado, derivado de la cuestión de la finalidad del arte. Si se consideran desprovistas de significado, las obras literarias, pictóricas o musicales se convierten en fin de sí mismas y devienen objetos insertos en el mundo; buena muestra de ello es el llamado “mercado del arte”, donde el objeto artístico parece no tener otro valor que no sea su valor de cambio, cuantificado en sustanciosas sumas dinerarias. Si se considera el significado, las obras artísticas se nos aparecen como medios elaborados por el hombre para un fin que no se agota en la obra de arte misma; la obra vale por su relación con el fin. Cuanto más alejada se considere de la significación, más se tenderá a convertir la música en fenómeno sonoro y, a la inversa, cuanto más cercana a la significación más se propenderá a concebirla como manifestación del mundo interior del hombre.

1.3. Por eso, la cuestión se nos presenta como sumamente delicada y definitoria, lo cual justifica un examen general de las respuestas a las preguntas que arriba se formulaban. En las páginas que siguen se abordará este examen desde una perspectiva parcial, la de la Lingüística, que puede, sin embargo, llevarnos a unas conclusiones de alcance más amplio. El propósito general es el de mostrar hasta qué punto es apropiado aplicar a las obras musicales el concepto lingüístico de significado. Desde

hace unas décadas, el contenido musical viene siendo objeto de múltiples acercamientos que –como los de Nattiez, Dalmonte, Ruwet, Lerdhal y Jackendoff– parten de planteamientos similares a los de la lingüística para cuestionar el *significado* de la música¹. Pero es quizá en los trabajos de teoría musical en los que con más empeño se plantea el problema del significado musical; en ellos, a mi modo de ver, se emplea el término *significado* para referirse a muy distintos aspectos del contenido de las obras musicales, para los cuales la Lingüística ha elaborado otros conceptos de más matizado refinamiento designativo; según se la emplea, la palabra “significado” confunde más que aclara, pues no refleja con precisión los distintos niveles de los fenómenos significativos que, como en otras actividades comunicativas, se dan en el mundo de la música. Se hace necesario, pues, iniciar este acercamiento al “significado musical” poniendo de manifiesto las incongruencias metodológicas desde las que comúnmente se aborda el problema; posteriormente se analizarán las concepciones del significado musical y se concluirá mostrando con qué planos de la significación lingüística está relacionado el contenido musical.

2. Lagunas metodológicas

2.1. Buena parte de los estudios musicales abordan las relaciones entre el significado musical y el contenido del lenguaje con una escasa conciencia de la variedad de niveles implicados en los hechos lingüísticos. Estos son susceptibles de contemplarse en su concreción de *actos lingüísticos*, emitidos *hic et nunc*, como acciones comunicativas que tienen sentido en una situación determinada, pero no en otra; su contenido puede apuntar, por una parte, hacia el sentido que tienen como tales actos y, por otra, hacia el de las unidades verbales que en ese acto utiliza el hablante. Los actos comunicativos son significativos porque en ellos se emplean palabras pertenecientes a una *lengua*, es decir, unidades que constituyen un repertorio sistemático de posibilidades de expresión. Respecto de los actos lingüísticos, la lengua es una abstracción, pero esta es, a su vez, una concreción respecto del *lenguaje*, entendido como capacidad de hablar, pues el lenguaje, como tal, no puede darse sino encarnado en una lengua particular. Hablar es una capacidad humana universal, pero no puede darse sino como un hablar español, hablar inglés, hablar latín, etc... y la lengua española, la inglesa o la latina se encarnan en infinidad de actos verbales.

Cuando se emplea el término *significado* para referirse al contenido de los hechos verbales, el objeto designado es muy distinto si la palabra *significado* se dice de un acto, de una lengua o incluso del lenguaje. En el mostrador de una librería dos personas distintas dicen exactamente las mismas

1 NATTIEZ, Jean Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París, Union Générale d'Éditions, 1975; DALMONTE, Rossana: “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía”, en ALONSO, Silvia, ed.: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco Libros, 1992, págs. 93-115; RUWET, Nicolas: *Langage, Musique, Poésie*. París, Seuil, 1972; LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MIT Press, 1983; JACKENDOFF, Ray: *La conciencia y la mente computacional*. Madrid, Visor, 1998. Véanse una exposición de conjunto en ALONSO, Silvia: *Música, literatura y semiosis*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

palabras, por ejemplo “Este libro, por favor”, señalando, respectivamente, un ejemplar de *Madame Bovary* y un ejemplar de *La Celestina*, y una tercera persona pronuncia las palabras “This book, please” señalando un ejemplar de *Hamlet*. En los dos primeros casos, el significado de la palabra libro es el mismo en los dos actos, pero en cada uno designa una cosa distinta. El significado de “libro” es un hecho perteneciente al sistema del español y representa una virtualidad susceptible de aplicarse a realidades objetivas diferentes entre sí. En el acto lingüístico, cada uno de estos dos hablantes ha empleado el mismo significado para designar cosas diferentes. En la Lingüística se distingue cuidadosamente entre el contenido virtual de la palabra y la cosa que se designa mediante ella, de manera que cada uno de estos conceptos se distingue terminológicamente del otro, reservándose *significado* para aludir al contenido virtual de la palabra en tanto que perteneciente al sistema de la lengua y *referente* para el contenido actual que señala al objeto. O, dicho de otra manera: “libro” *significa* cualquier libro y puede *referirse* a todos y cada uno de los libros. Y lo mismo sucede en inglés con “book”. El que los tres hablantes de nuestro ejemplo hayan empleado dos lenguas diferentes subraya el paralelo entre las dos como un hecho que se da no sólo en las lenguas de nuestro caso, sino en todas; es por tanto universal y hace patente que el lenguaje es significativo. Sin embargo, en español el contenido del lenguaje no se distingue con un término específico; es usual referirse al *significado del lenguaje*, aunque es claro que en el ámbito del *lenguaje* como fenómeno universal la palabra “significado” se refiere a algo distinto de cuando se emplea para aludir al ámbito de la *lengua*.

2.2. Fuera del ámbito de los estudios lingüísticos, el término *significado* suele emplearse para aludir indistintamente al contenido de cada uno de estos tres niveles:

- a) significado como fenómeno universal,
- b) significado como hecho de un sistema lingüístico particular,
- c) significado como equivalente de “referencia” de un acto lingüístico singular.

Y de ahí surge una imprecisión terminológica que contribuye poco a aclarar las cosas. Esto sucede con más frecuencia de la deseable en los estudios sobre el significado musical. Pero la falta de precisión no se limita a la terminología. Parece evidente que en el pensamiento musical no están tan matizadas como en el lingüístico las distinciones entre los niveles del fenómeno musical. La triple noción de *hablar*, *lengua* y *lenguaje* no parece tener correspondencia en la teoría musical, en la cual se llega a distinguir entre la *música* como fenómeno universal y su concreción en las obras musicales. Sin embargo, en el estudio de los hechos verbales, entre la capacidad y el acto de hablar media el sistema de la lengua; pero, en el de los hechos musicales, no existe un concepto teórico que medie entre el acto (la obra musical concreta) y la capacidad de expresión. La obra musical corresponde, aproximadamente, al concepto de *hablar* de la Lingüística y el de *música* viene a corresponder a una mezcla de los conceptos lingüísticos de *lengua* y *lenguaje*.

Cabe, pues, preguntarse si pueden aplicarse los mismos conceptos al estudio de los fenómenos musicales y al de los lingüísticos. No se trata solamente de realidades materialmente distintas que pueden producir entrecruzamientos metodológicos que falsean la perspectiva de estudio al tratar de poner-

los en paralelo, como sucede, por ejemplo, cuando se consideran conceptos equivalentes el contenido actual de la obra musical y el significado virtual de la lengua, por una parte, o, por otra, el contenido (abstracto) de la música con la referencia (concreta) del acto lingüístico. En tales casos, aun hecha salvedad de la confusión terminológica, se produce una heterogénea mezcla de criterios que, a mi juicio, pone en cuestión los resultados de los análisis que puedan emprenderse desde estos planteamientos. En tales condiciones, los conceptos y métodos de la Lingüística resultan inoperantes e incluso contraproducentes en los estudios musicales, pues no es lícito estudiar la capacidad de expresión musical, que es una abstracción, o el sentido de una obra singular con los mismos instrumentos de análisis con los que se estudia una lengua particular.

Sin embargo, estas perturbaciones derivan del método más que de los respectivos objetos que estudian la Lingüística y la Teoría musical. Aun cuando la música y el lenguaje sean realidades muy distintas, comparten el formar parte de la capacidad expresiva del hombre y su paralelo como hechos expresivos no debe quedar escondido por deficiencias metodológicas. Es posible, pues, aunarlos en una perspectiva de estudio situada por encima de las diferencias materiales, que, como es obvio, se traducen en una diferente organización sistemática. Y, desde este punto de vista, la teoría del lenguaje ha desarrollado eficientes herramientas conceptuales que explican lo que hay de expresivo en los hechos verbales y, salvadas las lógicas diferencias, pueden resultar de aplicación a la teoría musical y arrojar alguna luz sobre la controvertida cuestión del “significado” de la música.

2.3. Es oportuno, antes de abordar el examen de las diferentes propuestas sobre el significado musical, hacer algunas precisiones fundamentales sobre el significado lingüístico. Sea en el nivel de la lengua o en el del lenguaje, el significado constituye el para qué de las formas significantes, es decir es una función de estas. Como puso de manifiesto Émile Benveniste², significado y significante son conceptos que se requieren mutuamente; en el nivel de la lengua, el significado está unido a una forma (el significante), y ambos, significante y significado conjuntamente, constituyen las unidades lingüísticas; de manera que estas no pueden concebirse sin la presencia simultánea de ambos planos: el significado es significado por su asociación con el significante y, a la inversa, el significante es significante por su asociación con el significado.

El estatuto del significado como función de la forma es una convención representativa. En tanto que representación, el significado es una concepción humana que se relaciona con un representado. Lo representado está conformado por la realidad mundana externa al sujeto que la concibe, y puede dirigirse hacia objetos o procesos situados propiamente fuera del sujeto que los concibe mentalmente, incluido el propio sujeto considerado como un ser del mundo (significado léxico), mientras que la representación está determinada por los modos del concebir (significado categorial) y por las

² BENVENISTE, Émile: “Naturaleza del signo lingüístico”, en *Problemas de lingüística general, I*. México, Siglo XXI, 1971; pp. 49-55.

restricciones del propio sistema lingüístico (significado gramatical). Lo categorial, lo léxico y lo gramatical son componentes de significado que, aunque pueden ser distinguidos, no pueden desligarse unos de otros. *Maduro* y *maduran* representan al mismo tiempo: a) dos significados categoriales distintos, adjetivo y verbo, respectivamente; b) un mismo significado léxico, relacionado con la sazón del fruto; y c) dos significados gramaticales también distintos: el género y el número en el caso del adjetivo, el tiempo, la persona, etc., en el del verbo. Aunque el reparto categorial y gramatical pueda ser muy diferente en distintas lenguas, en una lengua dada como, por ejemplo, el latín, no es posible que una palabra no pertenezcan a una de sus categorías (sustantivo, verbo, etc.), ni que una categoría de ella carezca de la información gramatical que le es inherente (un sustantivo latino no puede carecer de género, número y caso). En el caso de los significados léxicos, las diferencias son mucho mayores que en el de los categoriales y gramaticales, pero en todo caso el significado de las palabras aún rasgos relacionados con los condicionamientos de la percepción (significado categorial), rasgos exigidos por la propia estructuración del sistema lingüístico (significado gramatical) y rasgos relacionados con lo percibido (significado léxico), de modo que vienen a ser el formato del significado y lo formateado por él.

2.4. El fundamento de la representación nace de una convención, de un pacto entre los usuarios de la lengua, que hace del signo un valor. Como representante de la cosa representada, el signo (del cual es parte esencial el significado) es un equivalente de ella, pero no es la cosa. Que el signo tenga significado implica algo que va más allá del significado mismo; pero lo inverso no es cierto: de la cosa no se siguen necesariamente ni el significado ni el signo. Es la acción del hombre la que crea estos y, en este sentido, el significado no tiene otra entidad que no sea la de correlato mental del significante, un dato de la conciencia, que es distinto de la cosa, aunque relacionado con ella por mediación de la actividad cognitiva; y en su conjunción con el significante, es decir, como unidad del sistema de la lengua, es distinto también de la referencia que por medio del signo se produce en el acto lingüístico singular. Es precisamente la convención representativa la que posibilita la designación de la referencia mediante el significado. Esta consideración del signo como valor convencional corre paralela a la de otros valores aceptados en una comunidad, como es el caso de las tarjetas de crédito. La tarjeta es también un valor, un equivalente del dinero, y lo sustituye como instrumento de pago en los establecimientos que tienen pactada esa equivalencia con las entidades bancarias; si el pacto dejara de estar vigente, la tarjeta de crédito dejaría también de ser aceptada como equivalente del dinero.

Representación y convención son las dos notas esenciales del significado lingüístico. Y aunque no todo lo que transmite el fenómeno verbal es estrictamente significado, como se verá más adelante, este concepto es el centro en torno al cual gira el estudio del lenguaje. Su aplicación a la teoría musical ha sido un empeño constante, pero, como es lógico, el concepto de significado aplicado a la música plantea problemas de difícil solución que afectan, principalmente, a su función (se discute si la música significa), a su determinación precisa (se discute qué significa entre quienes admiten que la música

significa), a su relación con el significante (con el que a veces se confunde) y a su fundamento (convencional o no).

3. Concepciones del significado musical

3.1. *La perspectiva formalista.* En lo referente a la función que el significado desempeña en la expresión musical, la cuestión del significado musical divide en dos grandes grupos –los llamados formalistas y los llamados referencialistas– a quienes se han ocupado de este problema. Los formalistas, aunque han abordado con frecuencia el paralelo entre lenguaje y música, subrayan las diferencias entre ambos. Mientras que consideran que en el lenguaje el sonido es el medio y el significado, el fin de la comunicación, creen, en cambio, que en la música el sonido es medio y fin a la vez. Para los formalistas, la relación entre forma y significado en la música es muy diferente de la existente en el lenguaje. Mientras que en el caso del lenguaje el significado es la función de la forma, en la música la función de la forma es evidenciar su propia estructuración, o lo que es lo mismo, evidenciar la forma misma, y sólo de manera accidental la forma musical puede asociarse con hechos externos a la propia forma. Aunque el formalismo no niega la posibilidad de que la música se refiera al mundo extramusical, la representación de este no es consustancial a la expresión musical, pues en modo alguno es imprescindible esa representación para que las formas sonoras lleguen a constituirse en música.

3.1.1. La expresión más radical de la perspectiva formalista la plasmó Leonard Meyer en *La emoción y el significado en la música*³. Consciente del impreciso uso que se hace del término *significado* en los estudios musicales, Meyer parte de una idea de *significado* que declara expresamente:

“Cualquier cosa adquiere significado si indica, está conectada o se refiere a algo que está más allá de sí misma, de modo que su plena naturaleza apunta a y se revela en dicha conexión” (p. 53).

Meyer aborda la relación significativa desde una perspectiva psicologista identificando las formas significantes como estímulos que suscitan una respuesta (el significado) en el destinatario. Según el tipo de respuesta que se dé al estímulo, distingue entre *significado designativo* y *significado incorporado*. En el primero, el estímulo suscita en el receptor una respuesta que dirige su atención hacia un suceso o un objeto de naturaleza diferente a la del estímulo; este es el tipo de significados que transmite el lenguaje, donde el estímulo sonoro (el sonido o la grafía de la palabra “ventana”, por ejemplo)

3 MEYER, Leonard: *La emoción y el significado en la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2001; 1ª edición inglesa, 1956.

provoca en el oyente la imagen de un objeto de la realidad circundante (una ventana) que no es otro estímulo sonoro. En el caso de los significados incorporados, el estímulo sonoro dirige la atención del oyente hacia otro estímulo sonoro; así sucede en la música, donde, según Meyer:

“Lo que indican y señalan un estímulo musical o una serie de estímulos no son conceptos y objetos extramusicales, sino otros acontecimientos musicales que están a punto de tener lugar. Es decir: un acontecimiento musical (sea un sonido, una frase o una sección completa) tiene significado porque señala y nos hace esperar otro acontecimiento musical. Esto es lo que la música significa desde el punto de vista del absolutista” (p. 54).

L. Meyer propone para la música un sistema semántico propio, ajeno al mundo no musical y, a pesar de que admite que la música es capaz de transmitir contenidos emocionales, estéticos e intelectuales⁴, una afirmación como la anterior cierra teóricamente la posibilidad de toda representación extramusical, pues el consecuente de un estímulo sería otro estímulo, y el de este, otro distinto y así sucesivamente. De este modo, se produce un encadenamiento recurrente (E1 > E2 > E3 ... > En) que va de la parte al todo o del todo a la parte sin salir de los límites de la propia naturaleza sonora del estímulo. Dicho en pocas palabras, la cosa hacia la que apunta la música es la propia música.

3.1.2. Autores como Benjamin Boretz, Fred Lerdahl y Ray Jackendoff y, de manera más decidida, Joseph Swain participan de la idea de una música autorreferencial, al modo de L. Meyer. A diferencia de éste, tratan de fundamentar el contenido musical buscando sus paralelos con el lenguaje. La propuesta de Lerdahl y Jackendoff aborda el análisis de la pieza musical siguiendo las pautas del análisis lingüístico; Swain, por su parte, se hace eco de ideas de amplia circulación en la lingüística, concretamente, recoge la idea de los distintos valores significativos que se dan simultáneamente en los mensajes verbales: el valor que adquieren las palabras al ser utilizadas en una situación comunicativa concreta (*significado referencial*), el valor que les corresponde en el léxico de una lengua (*significado léxico*) y el que adquieren por su relación con otras palabras (*significado gramatical*).

Según Boretz⁵, la obra musical se hace coherente sobre una base constituida exclusivamente por el contexto sonoro. La música es un todo compuesto por elementos reconocibles como unidades pertenecientes a distintas clases, y entre esos elementos se establecen relaciones sintagmáticas reconocibles únicamente en la sucesión sonora, pero no en relación con una referencia extramusical. A partir de la

4 En realidad, cuando L. Meyer habla de significado emocional se refiere al efecto de la música en el oyente y no a ninguna cualidad representativa del sonido. Sobre este punto se volverá más adelante.

5 BORETZ, Benjamin: “The Construction of Musical Syntax (i)”, en *Perspectives of New Music*, 9/1 (1970), pp. 23-42; e -ID.: “The Construction of Musical Syntax (ii)”, en *Perspectives of New Music*, 10/1 (1971), pp. 232-270.

sucesión se hace posible una sintaxis musical fundamentada en un modelo que da cuenta del entrelazamiento jerárquico de las unidades.

Circunscritos a las formas y ajenos a la cuestión del *significado*, los estudios de Lerdahl y Jackendoff⁶, tras reconocer que en la música no se da un fenómeno comparable al significado lingüístico, se aplican a elaborar una sintaxis musical que consiste en un conjunto de reglas, ampliamente recursivo, similares a las reglas de descripción sintáctica de la frase. Su análisis de la música parte de la consideración de que la sucesión sonora se deduce de un solo núcleo que se ramifica en partes que van determinándose unas a otras, de modo similar a las estructuras lingüísticas.

3.1.3. Más preocupado por el concepto de *significado*, Swain⁷ considera que las emisiones musicales y las verbales poseen un variado grado de carga designativa limitado por la influencia de la situación en que se producen. Ahora bien, resulta muy distinta la relación del mensaje verbal y del musical con la situación en que se emiten; mientras que los enunciados verbales hacen patente su relación con la situación comunicativa mediante indicaciones deícticas (espaciales, temporales y personales), las obras musicales no aluden con precisión al marco de su propio desenvolvimiento. En la situación comunicativa concreta, los signos verbales actualizan su potencial semántico; en cambio, en el caso de la música, la vaguedad del marco comunicativo no posibilita la recuperación de un contenido representativo concreto para las unidades musicales. En ciertos casos, como los de la música vocal o la ópera, el texto cantado y la situación dramática constituyen –aunque de una manera más difusa que el lenguaje– marcos situacionales que facilitan la captación de una referencia extramusical; pero en el caso de la música instrumental, el marco situacional es mucho menos evidente o, simplemente, no existe. De lo cual deduce Swain que la representación del mundo y la consiguiente relación con un referente externo no es requisito para la existencia del significado musical.

Swain piensa que el verdadero significado de la música ha de estar encarnado en una propiedad inherente al discurso musical. Dado que la representación simbólica es meramente accidental en la música, todo su contenido radica en la estructura sonora. Mientras que el lenguaje transmite un significado en el que se integran lo simbólico (significado léxico) y lo gramatical (relación entre unidades dentro del discurso), la música transmite un significado reducido a un estatuto similar al de las formas gramaticales del lenguaje. Si hay significado propiamente musical que pueda fundamentar una semántica de la música, esa semántica no puede ser otra cosa que una gramática, y más concretamente una sintaxis

6 LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MIT Press, 1983; JACKENDOFF, Ray: *La conciencia y la mente computacional*. Madrid, Visor, 1998 (publicado en inglés en 1987). “Las representaciones musicales no conducen en última instancia a la construcción de estructuras conceptuales”, afirma Jackendoff *Íbid.*, p. 274).

7 SWAIN, Joseph: “The Concept of Musical Syntax”, en *Musical Quarterly*, 79/2 (1995), pp. 281-308; e Id.: “The Range of Musical Semantics”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54/2 (1996), pp. 135-152. Swain no excluye que algunas veces la obra musical pueda hacerse eco de acontecimientos externos a la propia obra.

musical, puesto que, según Swain, el significado musical –al que no le es esencial la representación del mundo– es similar al significado gramatical de los signos lingüísticos.

3.2. *La perspectiva referencialista.* Frente a la corriente formalista, la de los referencialistas aborda el estudio del significado musical subrayando sus paralelos con el significado lingüístico; postulan la existencia de correspondencias entre estructuras musicales y tipos de significados culturales. En oposición a los formalistas, los referencialistas consideran que el sonido musical es portador de un significado, que ese significado se orienta hacia un objeto extramusical distinto de la música y que la naturaleza del significado es un hecho objetivo.

3.2.1. Diana Raffman⁸ trata de ahondar en el significado musical partiendo de que guarda paralelo con el significado lingüístico, dado que la organización sonora de la música sigue unos patrones similares a los de la sintaxis lingüística y que las posibilidades de elección en un punto dado de la secuencia musical guardan una evidente semejanza con la organización paradigmática del lenguaje. De la misma manera que las estructuras del lenguaje se corresponden con representaciones semánticas, sería plausible pensar que la presencia de estructuras gramaticales en la música haga esperar algo similar a la semántica lingüística. Por eso, al igual que la meta teórica de la Lingüística es la recuperación de los significados a partir de las estructuras gramaticales, Raffman considera posible un acercamiento a la música que posibilite la recuperación del significado desde las estructuras sonoras.

Para Raffman, comprender una pieza musical es, ante todo, forjarse una representación mental de su estructura, y entiende tal representación como un tejido de relaciones sintácticas que forman el entramado del texto musical. Pero la descripción de las relaciones sintácticas es puramente formal y nada dice acerca del significado, por lo que se hace preciso ir más allá e identificar lo que esas formas representan y trata de establecer una correlación entre formas y significados, que identifica con “musical feelings” que el oyente recupera a partir de las formas. Estas sensaciones o sentimientos musicales constituyen, según la autora, el verdadero objeto formal de una teoría semántica de la música, relegando la descripción gramatical a la condición de objeto material de la teoría. Raffman piensa que ciertos “sentimientos” elementales se asocian de manera estable con breves secuencias musicales, de lo que deduce la existencia de unas correspondencias similares a las existentes en el lenguaje. La correspondencia entre esas células sonoras y los sentimientos vendría a constituir un auténtico “léxico musical”. La comprensión del texto musical estaría condicionada por la recuperación (susceptible de ser valorada como aceptable o inaceptable) del significado “léxico” de las secuencias sonoras que lo componen.

8 RAFFMAN, Diana: *Language, Music and Mind*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

3.2.2. En el mismo sentido se había expresado Deryck Cooke en *The Language of Music*⁹. Cooke considera que el marco expresivo de la música se construye a base de intervalos y cada uno de esos intervalos, localizables en los pasajes de una obra musical, contiene un solo significado emocional, lo que le lleva a pensar que una pieza musical está construida a base de pequeñas unidades sonoras relacionadas con un sentido relativamente fijado: el “vocabulario musical”.

Al igual que los significados lingüísticos mantienen relaciones referenciales en el acto de hablar, estos elementales significados musicales postulados por Cooke y Raffman encuentran su referente en las emociones. El significado musical (los sentimientos) se mantiene diferenciado de la emoción: mientras que las emociones implican una evaluación, positiva o negativa, de un estado de cosas, los sentimientos significados por el “léxico musical” son indiferentes a ninguna valoración. La comprensión de la obra musical se cerraría con la captación de la emoción subyacente a los significados sentimentales; el significado emotivo corresponde al significado global de la obra, cuya determinación no se limitaría a una mera reconstrucción de la sucesión de correspondencias representativas entre secuencias musicales y significados sentimentales sino que implica a una activa participación del oyente.

3.2.3 Raffman aborda el estudio de la gramática y la semántica musical siguiendo un modelo paralelo, en líneas generales, al de la Lingüística. El curso de su reflexión está emparentado con los conceptos lingüísticos de significante, significado y referente, aunque la autora no menciona expresamente este último. Música y lenguaje tendrían unos significantes constituidos por sus respectivas estructuras formales que remitirían a distintos campos de significado y a referentes también distintos, que podemos esquematizar así:

	MÚSICA	LENGUAJE
SIGNIFICADO	Sentimientos	Imágenes mentales
REFERENTE	Experiencia emocional	Mundo objetivo

El lenguaje y la música constituyen dos ramas del campo de la significación perfectamente diferenciadas. Cada una tiene su ámbito referencial propio, de donde se justificaría la necesidad de unas representaciones diferenciadas en cada uno de estos sistemas –los significados– y de unas estructuras significantes apropiadas para encarnar esas diferentes representaciones.

3.3. En el fondo, formalistas y referencialistas están de acuerdo en que la música transmite un significado y en que ese significado tiene que ver con la emotividad, pero difieren en el puesto que al significado le corresponde en la expresión musical. Los unos hallan el sentido de la música en los

9 COOKE, Deryck: *The Language of Music*. Oxford, Oxford University Press, 2001; 1ª edición en 1959.

efectos del discurso sonoro sobre el receptor; los otros, en la propia configuración sonora del discurso musical. Al poner en circulación la idea de un “vocabulario musical” básico, los referencialistas pretenden acercar la significación emotiva de la música a un modo de representación semejante a un pacto simbólico, como sucede en el caso del significado lingüístico. El formalismo, por el contrario, sitúa la emotividad de la música fuera de la música misma.

3.3.1. La concepción referencialista parece seguir más de cerca el modelo lingüístico para explicar el contenido de la expresión musical. Pero adolece de serias deficiencias, que podemos concretar en un poco fundado paralelo entre la significación musical y la verbal y en la confusión entre significado y referente. En primer lugar, la gama de sentimientos y emociones significados por las formas musicales es muy limitada; Diana Raffman menciona *tensión, relajación, tranquilidad, agitación* (p. 52); y el intento de D. Cooke, por otro lado, se reduce apenas a unas pocas unidades básicas asociadas con emociones no menos básicas. El escaso número de unidades “léxicas” distinguidas por Cooke y Raffman reduce a mera ilusión todo paralelo entre el vocabulario musical y el de las lenguas.

En segundo lugar, no resulta poco cuestionable la pretendida estabilidad de la correspondencia entre formas y significados. En un vano afán de medir la estabilidad del significado musical, B. Jones¹⁰ puso a prueba las dieciséis melodías básicas propuestas por D. Cooke haciéndoselas escuchar a sesenta individuos con objeto de que las relacionaran con adjetivos de significado emotivo (feliz, triste, doloroso, enérgico, pasivo, desesperado, angustiado, sombrío, etc...) y los resultados, como era de esperar, fueron notoriamente dispares. En realidad, el experimento de Jones es un intento de justificar *a posteriori* la objetividad representativa del significado musical, sin tener en cuenta que el significado es un valor que se define *a priori* y que la convención precede al signo: los vehículos se detienen ante un semáforo con luz roja porque este color tiene el sentido de un mandato. Lo inverso carece de valor explicativo: es decir no sucede que nos detengamos ante el semáforo con luz roja y por eso atribuyamos a ese color el mandato de parar. Si la música ha de tener un valor representativo, ese valor será previo a la constitución de las unidades que componen el mensaje o no será nada.

En tercer lugar, el paralelo entre los significados musicales y lingüísticos difiere notablemente en la naturaleza de los respectivos signos. La asociación entre significante y significado lingüísticos es de naturaleza muy diferente de la que se produce en la música, pues mientras el significado lingüístico responde a la convención, “the relation of a musical string to the relevant feelings is nonconventional”, como la misma Raffman reconoce (p. 55).

A pesar de sus meritorios intentos, ni Cooke ni Raffman llegan a unas conclusiones convincentes sobre las similitudes entre la significación de la música y del lenguaje. En realidad, los su-

10 JONES, Bill: “Is Music a Language?”, en *British Journal of Aesthetics*, 10/2 (1970), pp. 162-168.

puestos significados emocionales distinguidos por los referencialistas vienen a corresponder con matizaciones de los efectos de tensión y distensión que los formalistas aprecian en las estructuras sonoras. Su pretensión de poner en parangón el significado musical y el lingüístico sobre la base de la representación conduce a un callejón sin salida que se hace patente en sus argumentaciones. El significado lingüístico está necesariamente unido a una forma con la que se asocia para constituir el signo y este se refiere, en virtud de una convención, a un *designatum*. La convención es, por tanto, requisito ineludible para la representación. Pero en la concepción referencialista los significados musicales –los sentimientos¹¹ según Raffman–, lejos de representar simbólicamente sus respectivos referentes, se igualan con ellos: los sentimientos a que se refiere Diana Raffman o bien se identifican plenamente con las emociones o bien son una parte sustancial de ellas. Es decir, el símbolo viene a reducirse a la cosa designada por él, de modo que significado y referente –unidos por una relación natural– se sitúan al margen de la convención; y en ese caso no puede admitirse que la música tenga significado simbólico.

3.3.2. Difícilmente podrá hablarse de significantes sin significado, como a veces se hace desde la perspectiva formalista¹², pues son conceptos correlativos, por lo que las propuestas formalistas de L. Meyer y J. Swain no resultan más convincentes que las referencialistas. Aunque más matizadas que las referencialistas, la propuestas formalistas muestran otras carencias en relación con la presencia del significado en la música: por una parte, unas posiciones declaradamente conductistas –especialmente acusada en Meyer–, que, aunque permiten dar cuenta del entramado discursivo de la música, prestan poca atención a la perspectiva funcional; y por otra, derivada de la primera, un planteamiento incompleto de los aspectos comunicativos.

La articulación del discurso musical, según Meyer, en Estímulo-Consecuente (E1 ... C1 ... E2 ... C2, etc.) le lleva a pensar que el contenido emocional de la música no radica ya en la estructura sonora, sino en la reacción del oyente ante ella, postura que sigue Swain¹³ muy de cerca. Pero a mi juicio, las observaciones de Meyer no sólo no sirven para explicar el “significado” de la obra musical, sino que tampoco son suficientes para negarlo. Y lo mismo se puede decir de la más aguda propuesta de Swain: la presencia del significado gramatical en las lenguas no sólo es compatible con el significado léxico (representativo), sino que en cierto modo lo presupone. En el lenguaje, el significado gramatical viene a concretarse en unos requisitos auténticamente metalingüísticos que tienen que ver con cómo se traban en una estructura superior unidades lingüísticas de menor rango. Veámoslo en un ejemplo; en “Aquella profesora cruzó el río”, el significado gramatical de “aquella profesora” tiene

11 Lo que Raffman llama “sentimientos” tiene que ver, más bien, con algo parecido a sensaciones, a elementos componenciales de los auténticos sentimientos, de modo que dudosamente se les podría aplicar esa denominación con propiedad.

12 DENORA, Tia: “How is Extramusical Meaning Possible? Music as a Place and Space for Work”, en *Sociological Theory*, 4/1 (1986), pp. 84-94; p. 87.

13 “If there is a *sovereign* semantics of music, it resides in musical effects on which all meaning depends” (SWAIN, Joseph: “The Range of Musical Semantics”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54/2, (1996), pp. 135-152; p. 150).

que ver con el hecho de que ambas palabras estén en género femenino y en número singular, la concordancia las cohesionan en un todo significativo; a su vez, “aquella profesora” se integra, como sujeto, en un todo con “cruzó el río”, su predicado, y la conexión viene señalada por otra marca gramatical, su concordancia de persona (tercera) y número (singular) con el núcleo de predicado (“cruzó”). El significado gramatical nada dice ni desdice del significado léxico (simbólico) de palabras como “profesora”, “cruzó” y “río”, inequívocamente portadoras de significado simbólico; en todo caso, el significado gramatical vendría a especificar unas instrucciones de uso para combinarlas en una unidad de orden superior.

Lo expuesto por Meyer y Swain atañe más bien a la organización de la música como discurso, al entramado en que descansa la cohesión de la secuencia de sonidos. Su perspectiva, con todo, no deja de ofrecer interés, pues atestigua que hay un paralelo entre el hablar y la música: el de su linealidad. El discurso se construye en la sucesión temporal mediante mecanismos endorreferenciales que pueden servir para dar cuenta de cómo se sabe que se ha completado una unidad, sea musical o lingüística. Algo parecido sucede cuando se escucha un enunciado pronunciado en una lengua desconocida. La entonación sirve como señal que informa de la unidad de la sucesión sonora que se percibe, pero no dice nada del contenido de esa unidad, que el oyente puede desconocer por no compartir la convención lingüística con la persona que emite el mensaje.

El análisis formalista del significado musical, aunque de manera distinta, llega al mismo punto en que desemboca el análisis referencialista: la falta de distinción entre la música y el uso que de ella hace el oyente. Los formalistas tratan de responder a cómo se recibe la música más que a por qué se crea. Meyer concibe la música como un macroestímulo que suscita un estado emocional en el receptor; el estímulo media entre quien pone en circulación la obra y su destinatario (EMISOR > OBRA > RECEPTOR), pero Meyer mutila el proceso reduciéndolo a una parte y omitiendo la que creemos decisiva:

(EMISOR) > OBRA > RECEPTOR.

La cadena sonora produce una emoción en el receptor como el fuego produce calor. Y de aquí se deriva una importante consecuencia: la de anular cualquier posibilidad de significado representativo, toda vez que el contenido musical se reduce a una conexión causal entre dos fenómenos, el estímulo y su consecuente respuesta.

3.4. Tanto en el caso de los referencialistas como en el de los formalistas se postula una concepción del significado de raigambre naturalista: los primeros identifican el significado musical con su referente, las emociones; los formalistas las creen motivadas por una cadena sonora de la que se sigue una respuesta emotiva como el efecto sigue a su causa. En ambos casos, la relación entre la forma significativa y el contenido que transmite la música contradice la naturaleza convencional y representativa del significado lingüístico. Y esto anula de raíz la posibilidad de encontrar en la música un “significado” equiparable al significado lingüístico.

Sin embargo, de aquí no se sigue otra cosa que no sea el hecho de que una parte del contenido que transmite el lenguaje –el *significado* en su más estricta acepción– sea inaccesible a la expresión musical. Que a la música le esté vedada la transmisión de significados no quiere decir, en modo alguno, que no transmita nada, sino que lo que transmite hay que enjuiciarlo a la luz de otros criterios y otros conceptos más esclarecedores. Desechada la posibilidad de que la música transmita contenidos de la misma naturaleza que los del lenguaje, queda en pie la posibilidad de que el lenguaje pueda transmitir contenidos de la misma naturaleza que los musicales, que es cuestión muy distinta. Y, en caso de que así sea, habrá que preguntarse qué clase de contenidos comunes transmiten.

4. Signo y síntoma: la música como signo sintomático

4.1. En la comunicación lingüística no sólo se transmiten significados; hay en la expresión verbal otros matices de contenido que no son estrictamente representaciones simbólicas, fundamentadas en la convención. Según Karl Bühler¹⁴, la actividad verbal puede funcionar como efusión de los procesos internos del emisor, como representación de cosas externas a la comunicación misma y como llamada que se dirige a un receptor. En el primero de los casos, el signo que se transmite actúa como síntoma y revela un matiz expresivo, en el segundo funciona como símbolo y desempeña un papel representativo y en el tercero funciona como señal apelativa. En cierto modo, en una situación dada, la actividad comunicativa simultanea las tres funciones.

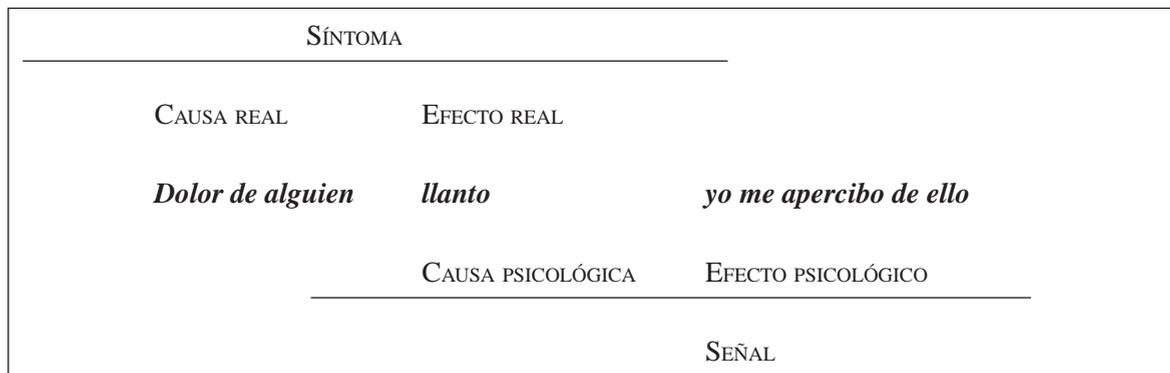
Como ya hemos visto, las indagaciones formalistas sobre el contenido de la música sitúan de lleno su componente emocional en el ámbito de la señal y de la función apelativa; las referencialistas, en el del símbolo y la función representativa. Unos y otros conciben la música como signo que se fundamenta en una relación objetiva con el objeto a que se refieren (las emociones), por cuanto la obra musical mantiene con ellas un vínculo natural, y en cierto modo necesario.

De los tres tipos de signos que distingue Bühler –síntoma, símbolo y señal–, los signos simbólicos, por su propia naturaleza, excluyen este tipo de relación con su referente, pues se fundan en una convención cultural, lo cual rebate el parecer de los referencialistas. Como admite la propia Raffman, la naturaleza de la relación entre música y experiencia emocional responde a un vínculo más natural que convencional.

Los otros dos tipos de signos –síntoma y señal– sí implican una relación objetiva entre el signo y el referente. De modo que, si no puede admitirse que la música sea un signo simbólico, cabe aún la posibilidad de que sea síntoma o señal. En ambos casos, signo y referente están vinculados por una relación de causa y efecto, como se reconoce en la concepción de Meyer. Ahora bien, la relación entre causa y efecto se produce de distinta manera en el síntoma y en la señal. El signo sintomático es efecto que presupone

14 BÜHLER, Karl: *Teoría del lenguaje*. Madrid, Revista de Occidente, 1967, 3ª ed.

la intervención de una causa que lo produce; en el caso de la señal, el signo es causa que desencadena un efecto en el receptor: una inferencia que lo lleva a reconstruir la información codificada.



Ejemplificaremos estas ideas con la siguiente situación: veo que alguien llora y deduzco que está dolido, así que me dispongo a prestarle mi ayuda. Hay que distinguir aquí varios procesos causales que se relacionan de manera muy diferente con la significación: 1) el que lleva del dolor al llanto, 2) el de mi inferencia de que alguien está dolido, y 3) el de mi reacción. En términos conductuales, si nos ponemos en el papel del emisor, podemos decir que el llanto (signo sintomático) es consecuencia del dolor de alguien (causa). Este es un proceso natural, localizado en el mundo natural: al dolor le sigue generalmente el llanto; el receptor sabe que esto es así, pero su saber es ajeno al proceso natural en sí mismo; el orden causal de la naturaleza está ahí, al margen de que se sea o no consciente de ello: el llanto manifiesta un estado interno del sujeto, independientemente de que otra persona lo perciba.

Pero si nos ponemos en el papel del receptor, la relación parece invertirse: la percepción del llanto (señal) es la causa que lleva a la idea de que el que llora está dolido (significado), y la disposición a prestar ayuda (consecuencia) da respuesta a un estímulo previo que funciona como señal (el llanto). En este caso nos hallamos ante un proceso en parte externo y en parte interno; de este proceso completo forma parte un evento localizado en el mundo (la disposición a prestar ayuda) pero motivado por un estado de conciencia (la certeza de que alguien está dolido). Entre el evento y el estado de conciencia media una inferencia, que es un proceso puramente interno: se percibe una señal y a partir de la percepción se llega a la conclusión de que ésta es efecto de una causa natural previa.

Si aplicamos estas ideas al análisis de L. Meyer, observamos en primer lugar que en el cuadro de arriba no aparece la reacción del receptor; en efecto, la respuesta corresponde, en realidad, a lo que él hace con la señal pero no forma parte de la señal en sí. Y, en segundo lugar, que la señal (causa psicológica) actúa sobre su consecuente, el significado (efecto psicológico), reconstruyendo la relación causal que se da en el mundo real, es decir, la relación causal como la hemos representado en el caso del síntoma. Quiere esto decir que el contenido suscitado por la señal es, en realidad, una representación del proceso sintomático. Sustituyendo el ejemplo de arriba por las nociones de “experiencia emocional” y “obra musical”, tendríamos:



4.2. Aceptamos, con formalistas y referencialistas, que la música está íntimamente relacionada con la expresión de las emociones; pero al mismo tiempo nos separamos de ellos en tanto que consideramos que la experiencia emocional no se limita únicamente al efecto que la obra musical provoca en el receptor y tampoco aceptamos que la reacción del receptor constituya el contenido de la obra musical. No negamos, ni mucho menos, que la música suscite reacciones emocionales en el oyente, pero esas reacciones no forman parte constitutiva del “significado” musical, por muy imprecisamente que se utilice este término. La obra musical es síntoma en tanto que se sigue de la causa real que la produce y señal en tanto que permite inferir el proceso causal que lleva del origen (lo emotivo) al resultado (la obra).

Es obvio que la transmisión de las experiencias emocionales no le está exclusivamente reservada a la música; también pueden provocar emociones las obras artísticas o variadas situaciones ajenas al arte (la contemplación de un paisaje, una conmemoración solemne, etc...). Aun admitiendo que la experiencia emocional pueda producirse como reacción a una respuesta inhibida ante un estímulo, esta respuesta no forma un signo conjuntamente con el estímulo. Es ya otra cosa: el efecto de un signo constituido previamente a la respuesta. El efecto de la señal musical no implica propiamente una experiencia emocional, sino la contemplación de una experiencia emocional de la cual la música no es sino el efecto. Es esta contemplación a través de la música, y no la música como simple hecho sonoro, la que, a su vez, provoca la reacción emocional en el receptor. No es, pues, símbolo ni señal la música, representación ni apelación, sino síntoma, expresión emocional que postula un origen anterior a la obra misma, un origen relacionado con el gran ausente de los estudios de semántica musical: el creador.

5. Música y acción

5.1. Las indagaciones sobre el significado de la música no han sabido sustraerse al auge que el estudio de la recepción ha alcanzado en los estudios humanísticos, particularmente en los de teoría e historia literarias. El receptor recibe una atención pormenorizada que, poco a poco, ha ido desplazando el centro de gravedad de las obras artísticas desde el proceso de creación hasta el de recepción. Los tratados y ensayos de teoría musical están decididamente orientados en esta dirección. L. Meyer, por ejemplo, que tan minuciosamente se ha ocupado de estudiar la relación entre la música y los estados emocionales, se centra en el receptor y deja sin especificar qué papel desempeñan los estados emocionales en la creación y qué hay en común, si es que lo hay, entre las emociones del emisor y del receptor. Pero la expresión emocional, y la obra musical es expresión puramente emocional, no se explica sin la presencia de un estímulo localizado en el emisor, al cual responde el signo sintomático; habría que preguntarse, entonces, por la naturaleza de ese estímulo.

La obra musical no es un hecho físico natural sino el producto de un acto que responde a la voluntad de alguien y que, además, está concebido para suscitar la reacción de quien lo percibe. La música está ahí para mostrarse, es decir, se concibe para un destinatario; en cambio, los fenómenos puramente naturales, fuente también de posibles emociones en el receptor, no. Hasta la mente del receptor llega la información procedente de los fenómenos naturales y la procedente del hecho musical, pero mientras que en ésta la información es resultado de un acto plenamente intencional, en aquella la intencionalidad está ausente por completo. Al prescindir del creador, en cierto modo quedan igualadas señales de muy distinto origen: un paisaje, un trueno y un motete, por ejemplo, se perciben como hechos, pues, despojado del agente, el acto (el motete en este caso) queda reducido a mero hecho, con lo cual se deja en la sombra una parte sustancial de la información que transmite.

5.2. Antes de continuar, he de precisar que uso el término síntoma en el estricto sentido apuntado arriba, expuesto por K. Bühler en *Teoría del lenguaje*. Puede ocasionar alguna confusión el uso de este término en la medicina, donde se emplea para designar una relación causa-efecto desde la consideración de la dimensión biológica del hombre como entidad físico-natural, no diferenciada de otras entidades naturales puramente físicas. No obstante, como señala Ernst Cassirer, el hombre es algo más que su fisicidad; no vive el hombre en un mundo puramente material, sino en un mundo de representaciones a las que no puede sustraerse; su relación con el mundo natural está irremediablemente mediada por la capacidad simbólica, que es su auténtica naturaleza, una especie de *sobrenaturaleza*, como la denominó J. Ortega y Gasset¹⁵. Y en este sentido, el signo sintomático muestra al emisor en su *sobrenaturaleza* específicamente humana.

15 CASSIRER, Ernst: *Antropología filosófica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 9ª reimpresión; ORTEGA Y GASSET, José: *Meditación de la técnica*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, 6ª reimpresión.

5.3. En la comunicación, entendida como transmisión deliberada de información, el signo, todo signo, es resultado de un acto. Lo específico del signo sintomático es que en él se muestra el proceso que va del acto al signo, y tal proceso se origina en el emisor. En el síntoma se privilegia el por qué de la emisión mostrando la posición vital del sujeto de la comunicación (su intencionalidad, su sistema de valores, etc.).

Para explicar el valor sintomático de la obra musical resulta poco adecuada la perspectiva del estudio formal. La sintaxis (musical o lingüística) constituye un sistema puramente virtual en el que se recoge un conjunto de potencialidades, pero esas potencialidades no se encarnan sino actualizadas en concretos actos de expresión. En tanto que sistema de posibilidades, la música se constituye en pura virtualidad; actualizada esa virtualidad, la música cobra otra dimensión, la de la actividad significativa ejecutada por alguien. En efecto, alguien organiza la secuencia musical de una cierta manera y lo hace con un fin determinado que no son idénticos a ninguna otra manera ni a ningún otro fin. Es decir, en esa secuencia queda el rastro de un acto singular e irrepetible, por muchas similitudes que pueda tener con otros actos. Es singular porque la lleva a cabo un individuo irrepetible y porque tiene lugar en un momento también irrepetible. A la manera de organizar la secuencia musical subyacen abstractos sistemas de reglas; en el acto se concretan unas posibilidades pero no otras: la voluntad del sujeto hace efectivas tales o cuales elecciones, y la elección misma (incluso prescindiendo del significado que puedan tener las posibilidades elegidas) tiene un sentido relacionado con la voluntad del sujeto. Imaginemos por un momento el caso de un arqueólogo que se preguntara, ante unos signos desconocidos grabados en la piedra, qué significan los signos mismos y por qué alguien los ha grabado ahí. En el primer caso se interroga por el contenido del mensaje; en el segundo, por el sentido de una acción. A mi juicio, los estudios sobre el significado musical se han estancado, con resultados infructuosos, en la primera de estas preguntas y se desentienden de la segunda. Es esta vía de exploración la que sería necesario transitar con el auxilio de las disciplinas lingüísticas, cuyo aparato teórico ha alcanzado un notable grado de desarrollo en este campo, pues la realización del sistema virtual en el acto concreto de expresión hace entrar en juego al individuo y, con el individuo, hace entrar en juego también la significación de su acto.

5.4. Si la expresión musical responde a los caracteres del signo sintomático, la expresión lingüística puede ser no menos sintomática que la musical. Expresión, apelación y representación participan en alguna medida en la comunicación lingüística. Ciertamente, el epicentro de la comunicación lingüística está constituido por la transmisión de significados simbólicos, pero en modo alguno le resultan ajenos los componentes expresivos y apelativos. Y es así hasta el punto de que algunas unidades de las lenguas están especialmente habilitadas para dar concreción a estos otros aspectos de la información que se transmite en el acto de comunicación verbal. Veámoslo mediante el análisis de este ejemplo:

Te digo, sinceramente, que todo, por desgracia, ha terminado.

El ejemplo no sólo representa un evento real o ficticio (*todo ha terminado*), sino que también aporta información sobre el acto de hablar mismo aludiendo al destinatario (*te*) y, sobre todo, al hablante, empezando por su presencia como voz (el sujeto de *digo*), continuando con la actividad que lleva a cabo (la misma forma verbal *digo*) y con una calificación de esa actividad (*sinceramente*) y, por último, insertando una calificación del evento representado en la comunicación (*por desgracia*). Independientemente de que figuren o no expresiones como “sinceramente” o “por desgracia”, a todo acto de hablar subyace esta misma estructura, que contiene: a) la representación de un estado de cosas, y b) su incardinación en el acto de la comunicación. O lo que es lo mismo, lo representado y el modo de representarlo. En los últimos años, V. Báez¹⁶ ha elaborado un modelo teórico que da cuenta de cómo estos niveles se integran en un acto único de expresión. Propone este lingüista que todo acto de hablar es una actividad unitaria que engloba una estructura performativa (explícita o implícita) y una estructura performada (siempre explícita); la primera configura el hecho de decir algo y la segunda, la simbolización de un hecho del mundo. Para el caso de las aserciones, podemos esquematizar así la propuesta de Báez:

ESTRUCTURA “PERFORMATIVA” [explícita o implícita]	(“performativo” del evento comunicativo) SUCEDE QUE (“performativo” comunicativo) YO TE DIGO QUE (“performativo” “eventivo”) SUCEDE QUE
ESTRUCTURA “PERFORMADA” [explícita]	EVENTO REPRESENTADO

Aun a riesgo de simplificar, se distingue aquí entre *significado* (la información relacionada con la estructura “performada”) e *información situacional* (la relacionada con la estructura “performativa”), la cual comprende, a su vez, signos *deícticos* (los que se refieren los participantes, el espacio y el tiempo del hablar) y *modales* (los que califican o bien el evento representado en la comunicación o bien

¹⁶ BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio: *Desde el hablar a la lengua. Prolegómenos a una teoría de la sintaxis y la semántica textual y oracional*. Málaga, Ágora, 2002, pp. 71-76.

la actividad misma de comunicarse). En el ejemplo anterior el significado del evento está recogido en “todo ha terminado”, y los distintos aspectos de la información situacional, por dos tipos de expresiones: de un lado, *te*, el presente del verbo “digo” y el elíptico *yo* (deícticos); del otro, “sinceramente”, palabra modal que califica el hecho de decir, y “por desgracia”, expresión también modal que califica el significado de la estructura “performada”. Significado e información situacional están siempre presentes en las realizaciones verbales, aunque no expresos por igual. La información situacional, por defecto, queda implícita (pero no ausente) a menos que el hablante la marque de manera intencional. Si el ejemplo que anteriormente he traído a colación quedara reducido a las palabras “Todo ha terminado”, la modalidad no dejaría de estar presente, ya que la falta de expresiones relacionadas con la estructura “performativa” le otorgan el grado no marcado de la modalidad: la aserción. A partir de ahí son posibles otras muchas matizaciones modales (diferentes grados de aserción –como los vistos arriba–, la negación, la exclamación, la pregunta, etc...) marcados por diferentes procedimientos (léxicos, entonativos, morfológicos, etc...).

El significado y la información situacional de los enunciados verbales responden a diferentes funciones de las distinguidas por K. Bühler: el significado desempeña esencialmente un papel representativo; la información situacional, en cambio, responde en lo fundamental a las funciones expresiva y apelativa.

La digresión anterior sobre significado e información situacional en la comunicación lingüística tiene el propósito de hacer más clara mi propuesta sobre el *status* que otorgo al contenido en la música. Mientras que los formalistas lo sitúan en el oyente y los referencialistas le asignan un papel análogo al que funcionalmente corresponde a la *estructura “performada”* de los enunciados verbales, mi propuesta consiste en asimilar el contenido musical al de la *información situacional* codificada en la *estructura “performativa”*. Es más, su carácter de signo sintomático lo relaciona más decididamente con los deícticos referidos al emisor y con las expresiones modales del lenguaje. Consideramos la música pura expresión, síntoma puro, que prescinde o reduce al mínimo la representación y la apelación. Ya J. Swain ha mostrado que la representación es puro accidente en la expresión musical y la apelación no desempeña en ella un papel más relevante que el que se da en cualquier proceso de comunicación.

La semanticidad de la música, como dice E. Fubini, no es designativa –en el sentido de que no representa un evento previo externo a la propia música– ni tampoco convencional; pero tampoco podemos admitir la *semanticidad contextual* que este autor propone cuando afirma que en la música “prevalece nítidamente la dimensión sintáctica sobre la semántica, hasta el punto de que la segunda, lejos de que se la niegue, sea reabsorbida casi totalmente por la primera”¹⁷. Como se acaba de ver, no todo el contenido que transmite la comunicación verbal es estrictamente designativo; el lenguaje, y lo mismo puede decirse de la música, manifiesta informaciones previas a la representación simbólica que

17 FUBINI, Enrico: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 2006, 3ª reimpresión; p. 63. Véase también RUWET, Nicolas: *Langage, Musique, Poésie*. París, Seuil, 1972.

remiten al acto de representar. La pieza musical, como el enunciado lingüístico, se manifiesta como un acto conformado en una secuencia discursiva estructurada. Su auténtico sentido va más allá de la estructura discursiva en tanto que ésta no es sino instrumento para la ejecución de un acto del sujeto que, al crearla, se da también forma a sí mismo.

En este sentido, el contenido musical pertenece a un nivel enteramente asimilable a la interjección y a los gestos vocales del lenguaje (la entonación, el grito, etc...) que dan color al contenido simbólico de la palabra. Las realizaciones de *Ha venido un hombre*, *¡Ha venido un hombre!* y *¿Ha venido un hombre?*, aun siendo actos distintos poseen el mismo significado; lo que la entonación añade en cada caso al significado es información puramente modal. Pero falsearía las cosas si consideráse que esta información modal o situacional es un mero añadido a la información simbólica. Lejos de eso, el componente modal es requisito ineludible de la expresión, representa un estrato más primario que el de la simbolización, y ese estrato es el que tienen en común música y lenguaje. No se trata ya de que afirmemos el contenido modal del lenguaje o de la música, sino de que ni uno ni otra pueden sustraerse, aunque puedan marcarla más o menos, ni a la modalidad ni a la situacionalidad.

5.5. Los sistemas de reglas (las “gramáticas”) son abstracciones teóricas elaboradas a partir del resultado de la actividad –los textos– y no a partir de la actividad misma. Pero los textos no son actos, sino productos resultantes de actos previos; un texto es una cosa con la que alguien hace algo, un medio a través del cual se llega, o se pretende llegar, a conseguir un fin. En este sentido, la actividad musical y la lingüística, en tanto que actividades, comparten la funcionalidad de sus respectivos textos, entendida la noción de función como orientación hacia una meta. La gramática estudia las propiedades estructurales de las palabras o de los sonidos desentendiéndose en gran medida de su para qué. Ahora bien, la estructura de unas y otros –medio, no lo olvidemos, creado para un fin– está estrechamente relacionada con su función.

En el lenguaje hay una serie de entradas léxicas organizadas en un sistema semántico. El contenido de ese sistema es una *imagen del mundo*, que, como imagen, es también completa y sistemática. Los significados de las unidades léxicas representan fragmentos de esa imagen del mundo. Quiere esto decir que los significados léxicos son, por una parte, discretos, y por otra, que están delimitados por los significados de las otras unidades léxicas. Los significados se limitan y se condicionan mutuamente, de manera que cualquier cambio en una de las unidades repercute, en mayor o menor medida, en la configuración completa del sistema semántico.

El léxico da cuerpo a la visión del mundo objetivo y la modalidad, a la forma en que el sujeto se experimenta a sí mismo. La música, pura información modal, confluye con el lenguaje en este estrato anterior a la visión del mundo y a su conformación objetivada en los símbolos. La expresión musical no los necesita. Por eso, el pretendido “vocabulario musical” no es, ni puede serlo, representativo, ni discreto, ni sistemático, y eso le impide ser incluso vocabulario. Incluso en la música vocal o en el drama musical la cuestión del significado representativo de la obra musical pasa a un plano secundario; es ilusorio considerar en estos casos el texto como motivo a partir del cual la música describe un estado de

cosas. Incorporada a la música, la palabra adquiere la condición de un elemento de la estructura musical; la música no ilustra el significado verbal, sino más bien a la inversa: la función que le corresponde al texto es la de desplegar la potencialidad modal de la música.

6. Música y literatura: la información situacional

6.1. La relación entre música y lenguaje está lastrada por otro grave defecto metodológico que distorsiona esta cuestión desde su mismo planteamiento. La comunicación mediante el lenguaje es una actividad desempeñada con un fin práctico. Los enunciados lingüísticos se emiten para cambiar el estado de cosas presente en una situación dada y las emisiones se suceden al hilo de las variaciones que se van produciendo en la situación. Por eso, se trata de un proceso en curso, abierto a nuevas emisiones. El correlato sonoro de la comunicación lingüística práctica no es la música, sino un instrumento de comunicación que se sirva de puros sonidos en una situación externa a los propios sonidos. Por ejemplo, un aldabonazo en una puerta. La finalidad del aldabonazo es la de que alguien se sienta llamado y abra la puerta; si al cabo de un tiempo nadie ha acudido a la llamada, los golpes se repiten con mayor frecuencia e intensidad. El “mensaje” (los golpes en la puerta) se va acomodando a lo que se busca en la situación.

Pero la música no es, sin más, sonido. El sonido es la materia prima de la que se nutre la música para someterlo a una elaboración artística, mientras que el lenguaje es un instrumento para la comunicación práctica, materia prima a su vez de elaboración artística en la literatura. Lenguaje y música son realidades demasiado heterogéneas para que pueda establecerse adecuadamente una comparación entre ambas sin tener en cuenta estas consideraciones. Lo más lejos que se puede llegar por este camino es a la constatación de que en el uno están presentes los signos simbólicos y ausentes en la otra, o a la conclusión de que se manifiestan como actividades de un sujeto que se expresa. Pero no son actividades del mismo tipo. Si de comparar realidades homogéneas se trata, hay que tener en cuenta la correlación entre sonido y música por una parte y, por otra, entre lenguaje y literatura.

6.2. La música, como la literatura, excluye, en principio, una finalidad práctica inmediata del mismo tipo que la que se persigue con los aldabonazos en la puerta. Un soneto, por ejemplo, tampoco exige la satisfacción inmediata presente en un enunciado como “¿Podría usted decirme qué hora es?”. Lo que esto viene a significar es que en la obra de arte verbal la interacción entre el mensaje y la situación comunicativa no es de la misma naturaleza que la que se produce en el habla corriente. El habla, como los aldabonazos, se produce en una situación comunicativa dada, externa al mensaje verbal y previa a él; el mensaje es coherente con dicha situación previa, a la que, de una manera o de otra, se adecua como se adecua también a los cambios que se van produciendo en la situación en la medida en que el tiempo o la actuación verbal llegan a modificarla. Sin embargo, el soneto y la pieza musical configuran en sus respectivos mensajes su propia situación comunicativa, una situación inherente al mensaje, y es con ella con la que se produce la adecuación.

La obra literaria no es, en primera instancia, un acto lingüístico natural, sino un acto expresivo que, mediante el lenguaje, imita un acto lingüístico natural. Cuando Garcilaso escribe *Escrito está en mi alma vuestro gesto*, el tiempo de la enunciación (el presente), el sujeto de la enunciación (representado en la primera persona gramatical), su destinatario (representado en la segunda persona) y la relación entre ambos están presupuestos por el propio texto y no responden exactamente a un tiempo y a unas personas físicamente determinadas. Cada vez que se lee el soneto, se actualiza esta información situacional, que está como hibernada en el texto. Leer el soneto en 1800, 1900 o 2000 no implica que su tiempo interno se haya actualizado al de cada una de estas fechas, sino a la inversa: una lectura coherente de los versos revitaliza el tiempo interno del poema sin que se deje invadir por la cronología concreta de cada fecha. En cambio, el testamento de Garcilaso está necesariamente anclado en la fecha de su redacción; puede leerse también en 1800, 1900 o 2000, pero la coherencia del documento queda rigurosamente atada a las circunstancias situacionales de 1529, fecha en que lo otorgó. El poema tiene su propio tiempo y sus propios actores, como el cuadro tiene también su propio espacio interno. Aunque cuelgue físicamente de la pared, el espacio representado en *El entierro del señor de Orgaz* es otro que el espacio en que se encuentra ubicada la obra, y es ese espacio interno el que cuenta en ella, independientemente de que cuelgue en los muros toledanos de Santo Tomé o en una exposición en cualquier punto del planeta.

Esto no quiere decir que el objeto artístico no sea susceptible de ser utilizado para la satisfacción de un fin práctico, como sucedería con un *Réquiem* o podría suceder si se utilizara el cuadro de El Greco para decorar el recibidor de una casa o se inscribieran, como es el caso, unos versos del *Cantar de Mio Cid* en alguno de los jalones de una ruta turística. Pero la obra artística no es exactamente un objeto; se manifiesta en su *cosidad*, como dice Heidegger¹⁸, pero la trasciende.

De la misma manera, concebimos la obra musical como algo más que un acto sonoro. La creemos acto de expresión que se sirve del sonido, como la literatura es acto de expresión que se sirve del lenguaje o la pintura, del color y la línea. El signo artístico contiene en sí todo lo que necesita; en el caso de la literatura, la información situacional y modal, implícita o explícita, y el significado; y en el de la música, la información puramente situacional y modal. Por eso funciona como un todo perfectamente clausurado, cerrado en su forma, pues no precisa de otra información para estar completo. Se puede conocer cada vez más y más cosas sobre una comedia o una sinfonía (precisiones sobre el autor, fecha de composición, etc...), pero ésta es una información externa que atañe sólo a las circunstancias del objeto artístico, la obra artística (obrar es actuar, hacer) en todo momento está completa en sí misma.

6.3. ¿Cuáles son las marcas situacionales de la obra musical? Creemos ver esta clase de información en el tiempo y en la gama de la estructura sonora. Tiempo y gama no se refieren a nada exterior a la música, sino que crean un ámbito de referencia por el que cobran sentido todos y cada uno de los elementos musicales. Marcan, por así decirlo, las coordenadas desde las que se expresa el que se expresa

18 HEIDEGGER, Martin: *Arte y poesía*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999; segunda reimpresión.

en la música y desde las que se determina el lugar de los componentes de la estructura sonora. La gama se configura como la huella de un estado interior del que la pieza musical es, precisamente, el síntoma. No me refero a la disposición de los sonidos en el desarrollo de la pieza, sino a algo que es anterior a la disposición misma, a la amplitud de la escala. La gama dibuja el paisaje desde el que se contempla la disposición de los sonidos, los silencios, el ritmo o la armonía. Es el estrato básico e ineludible de la obra musical concreta y sobre ese fondo se dibuja la atmósfera emocional de la obra.

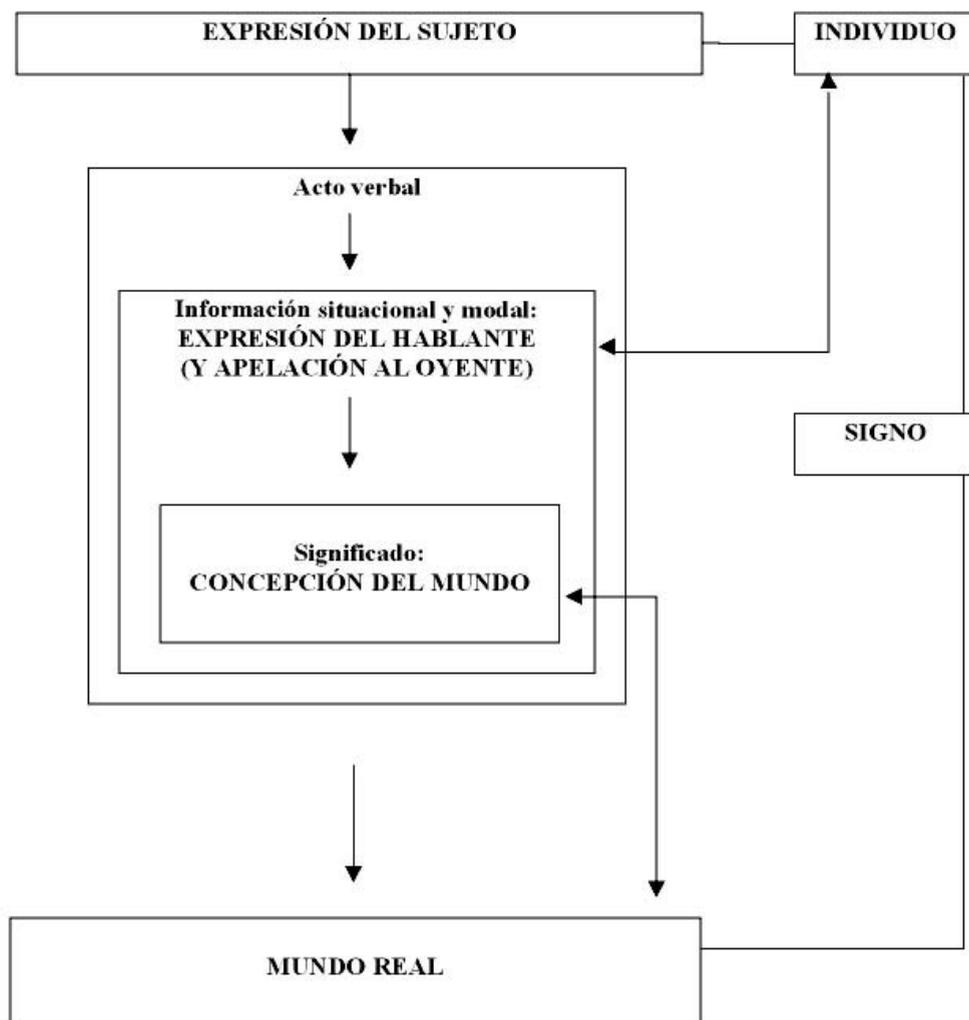
El tiempo de la estructura sonora es un tiempo interno a la propia música; el principio y el final de la obra dibujan una situación temporal inherente al desarrollo lineal del sonido, pero no se trata de un desarrollo meramente cronológico. La sucesión de los sonidos y de las distintas partes de la obra se realiza cronológicamente, pero implica una sucesión propia que, como L. Kramer¹⁹ ha dicho, somete el tiempo real a la forma del hecho musical. Como el momento congelado en el soneto de Garcilaso, el instante inherente al desarrollo de la obra musical prevalece sobre el tiempo histórico: se trata de un tiempo codificado en la propia obra que rompe los anclajes de los actos humanos en el curso del tiempo real para establecer una temporalidad *sui generis*. Este tiempo interno es marco situacional en el que cobra coherencia la dinámica interna del acontecer musical; a este marco es necesario acceder para una correcta audición: el oyente debe ingresar en el tiempo de la pieza y compartirlo con el creador, de alguna manera hay que salir del momento de la recepción, suspender el andar del reloj, y partir al encuentro de ese momento hurtado al tiempo mismo.

7. Conclusión

En la actividad comunicativa se concreta el impulso expresivo del individuo en un signo que, objetivado, interactúa con otros elementos del mundo objetivo. En este sentido, el signo es un “artefacto” con el cual el individuo manifiesta su presencia en el mundo como sujeto que actúa y mediante el signo modifica –hasta donde puede– su relación con él²⁰. En la comunicación verbal, el individuo *se expresa desde* una posición vital (marcas modales) y objetiva (marcas situacionales) reflejadas, en mayor o menor medida, en el signo que ha creado, el cual puede también *hablar de* ese mundo en el que, con su acto comunicativo, está interviniendo, según se representa la articulación del acto verbal de comunicación en este esquema:

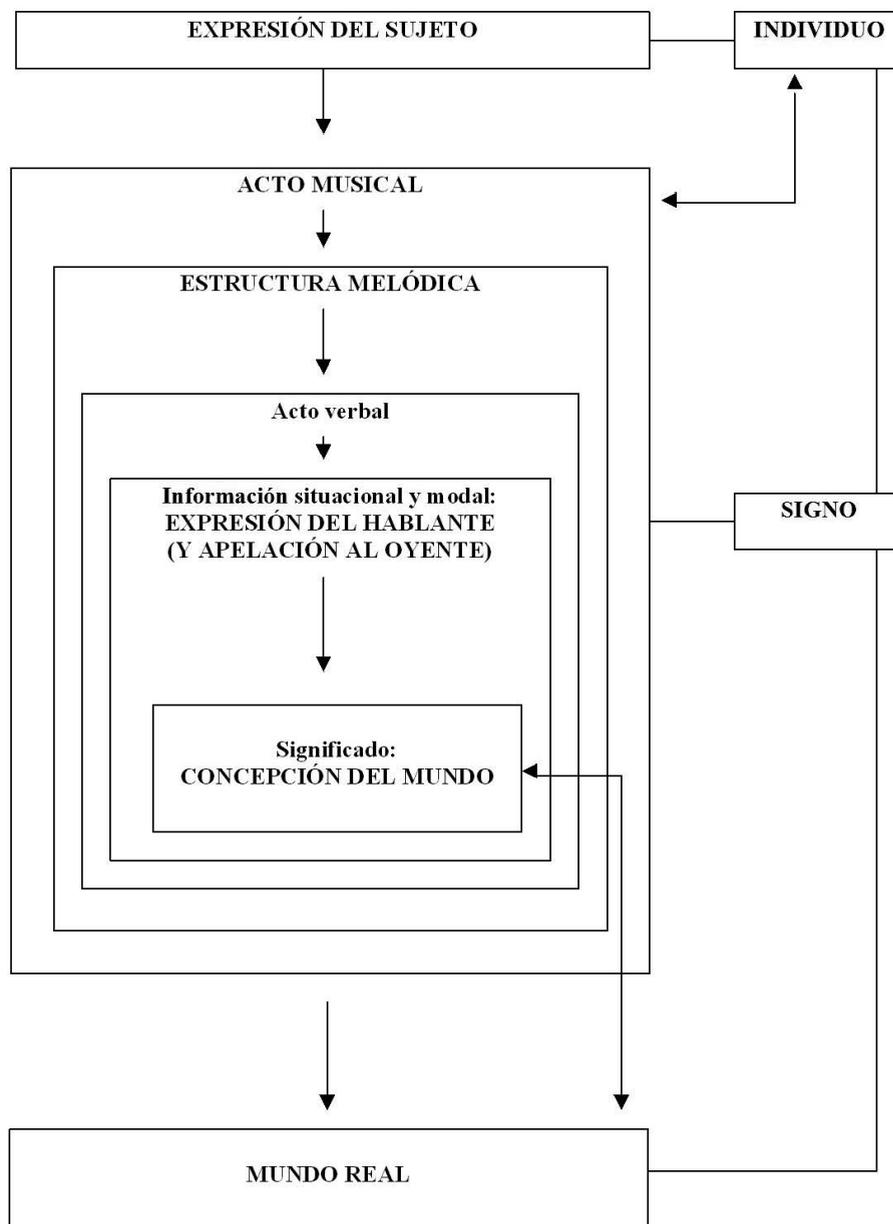
19 KRAMER, Lawrence: “Música y poesía: Introducción”, en ALONSO, Silvia, ed.: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco Libros, 2002; pp. 29-62.

20 Como me indica la profesora Clara del Brío, la *performance* forma parte constitutiva de algunos tipos determinados de obras musicales, como he tratado de mostrar en mi trabajo: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo: “La cantilación de la épica medieval”, en *Estudios Gregorianos*, 3 (en prensa). Al igual que otras obras artísticas (las teatrales, por ejemplo), las musicales toleran muy distintas *performances*. La *performance* constituye una actualización histórica de una pieza, dictada por las particularidades situacionales de cada ejecución, que puede desvirtuar el sentido de la obra si se realiza de espaldas a su relación con el individuo y el mundo que la han hecho posible. Si la obra musical es un acto, su sentido no puede ser ajeno al impulso expresivo que la motiva.



La posición desde la que se habla y el tema del que se habla no tienen por qué ser homólogos: puede hablarse alegremente sobre la desolación lo mismo que puede hablarse desoladamente sobre la alegría.

Cuando incluye un acto verbal en su estructura, la obra musical lo hace suyo. El contenido modal de la comunicación lingüística queda subsumido en el componente modal de la música y el contenido representativo de la palabra –que como tal representación permanece inalterada– se reinterpreta a la luz de las matizaciones modales que la música introduce en un acto comunicativo ya diferente, al cual se subordina el significado verbal. En el esquema que sigue se representa esa relación:



Un madrigal renacentista, por ejemplo, como el compuesto por Francisco Guerrero sobre el soneto de Garcilaso *En tanto que de rosa y de azucena* surge de la melancólica conciencia de la fugacidad de la vida y de la grave exhortación a aprovechar las experiencias vitales; y a este propósito se aviene la descripción de la degradación de la hermosura: la modalidad verbal y la música muestran la actitud del

sujeto que se expresa en la pieza y sólo desde esa posición cobra toda su potencialidad la descripción de la decadencia física. En otras palabras, la música no describe: muestra actitudes en sintonía con las actitudes que se evidencian en el texto; y desde esas actitudes cobra nuevo sentido la representación semántica contenida en la letra.

Recibido 09/05/2008
Aceptado: 18/11/2008