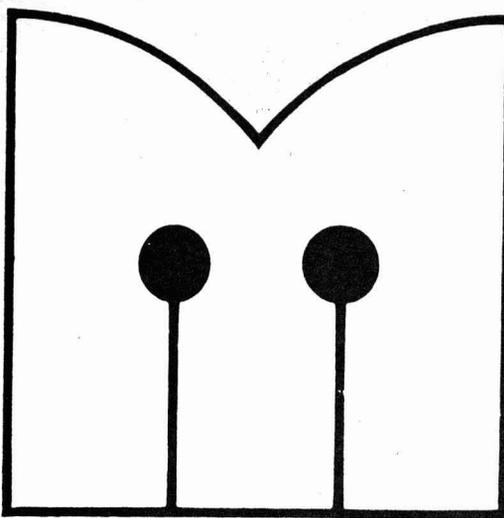


**HENRI  
LEFEBVRE**



**MÚSICA  
Y  
SEMIOLÓGIA**

La musicología y la crítica musical tienden a constituirse en "ciencias"; así, la importancia de la técnica y del conocimiento en la producción llamada "estética" superan la antigua separación entre arte y reflexión. Desde este punto de vista es posible imitar a la crítica literaria e inspirarse en un saber que pasa como definitiva y firmemente aceptado y establecido: el lenguaje. No se trata del proyecto, nada seductor en el dominio musical como en otros, de examinar atentamente las formas, sino los principios de una criteriología que una el conocimiento y la creación. De este modo, en música *también* se encuentran en las mismas personas, la ejecución y la competencia, los que perciben y los que producen, los "conocedores" y los "actuales" (autores, ejecutantes) unión teóricamente legitimada.

Dejándonos impresionar por este proyecto, existe el riesgo de no dejar sitio a cuestiones previas, y a no interrogarse —tiene tanto encanto nuestro propósito— si algunos supuestos (la música es un lenguaje: el discurso musical procede por yuxtaposición entre significantes y significados que pueden distinguirse, y por consecuencia separarse; el texto musical evita una filología en el sentido amplio de la palabra, de una retórica, de un juego de metáforas, de una práctica de la "lectura escritura" etc.), si estos supuestos tienen la evidencia y riqueza que parecen tener a primera vista, y si no se mueven en límites tan estrechos que los constriñan precisamente "hasta el límite".

Principiaremos aquí por precisar los términos de la discusión. Enseguida, indicaremos su relación. ¿Cómo habría una discusión teórica sin un fin, sin recurrir a nada, sin una meta? Vale más declararlo que dejarlo caer en la sombra de la estrategia. Esta declaración (sólo ella) legitima el empleo de la palabra "nosotros" en algunas líneas anteriores.

1. *Repaso de algunas definiciones.* No es posible mantener una teoría general, usualmente admitida (todavía hoy, de manera implícita), la del Sujeto —con la noción corolaria de expresión. Desde hace mucho se ha aceptado, sin más juicio, la existencia de este Sujeto teorizado por los filósofos (el "cogito" cartesiano, la conciencia-de-sí-mismo de los kantianos, etc.). Se presentaba como razonante y razonable, real y universal, tanto humana como divina, y frecuentemente, con ambas cualidades a la vez (filosóficamente: ya empírica, ya trascendental). Aclarado con frecuencia, el Sujeto no temía la obscuridad, debajo o más allá de la claridad. Así, en las obras que han dado fama al lamentado Boris de Schloezer, la música despierta un "ego" exaltado: mítico. Al contrario, según Schopenhauer, cuando reina la metafísica del Sujeto, la música desciende a las profundidades del deseo, al margen de toda conciencia. En este caso, aun negada, la metafísica del Sujeto sirve de referencia.

Hoy, muchas personas entienden o creen entender que Beetho-

ven, por ejemplo, se *expresa*, y que, al expresarse por medio de su genio, se expresa también por otros; y, posiblemente, por todos los hombres. El Sujeto, en este caso, se define colectivamente: el pueblo, la época, la clase social, el límite del Hombre, el Espíritu, etc.

El Sujeto tiene ante él, frente él, objetos. Variados, se unen entre sí por su situación ante el Sujeto, por y para él. No son únicamente cosas u otros "sujetos", sino dominios y regiones (arte, filosofía, ciencias, etc.), modalidades del espacio y del tiempo determinados por su relación con la subjetividad. En tanto son objetos *para* el sujeto, forman parte de su constitución. No son simples espejos, sino "esencias" que se exploran, que se despliegan, que tienen (como el sujeto y junto a él) una historia.

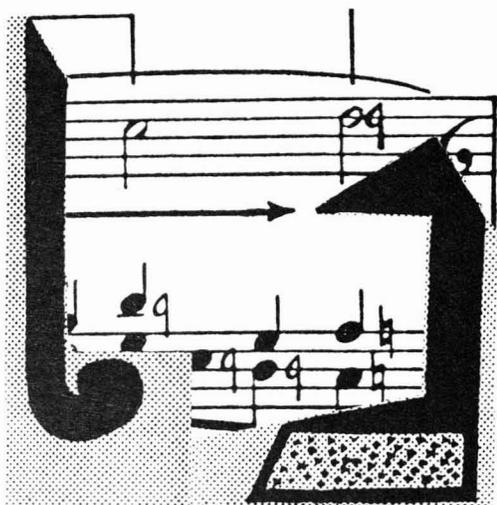
El abandono de esta teoría (ampliamente expuesta desde Descartes a Husserl y J. P. Sartre, aunque se le encuentran después de grandes reservas de Leibnitz, Schopenhauer, Marx y Nietzsche) denuncia al menos el hundimiento del sujeto (el individuo, el "yo", la conciencia) en el mundo moderno, por la democracia y la sociedad de masas. Pero, ¿qué sentido tienen los lamentos y las ceremonias conmemorativas?

Con la *semántica* y la *semiología*, la significación suplanta a la expresión. Lo *vivido* se ve literalmente suspenso por los conceptos, y acusado por ellos. ¿El Yo? ¿El "sujeto"? Este fue nada más un mito, un modo de contar las cosas, una ilusión, un espejismo. El sujeto se esfuma hasta desaparecer, excepto en el narcisismo del Ego. ¿Qué lo sustituye? Un *campo* (o campos) con una forma de existencia específica, ni subjetiva ni objetiva: un espacio en que las significaciones se dan a leer (en la lectura). Los signos asocian significantes y significado de tal manera que, por inseparables que sean, se disocian perpetuamente y hay siempre un desprendimiento, una separación, significantes flotantes, significados perdidos; de tal modo, en fin, que es necesario volverlos a hallar al momento en la práctica específica (lectura-escritura). Los signos se encadenan independientemente a la subjetividad, articulando (combinando) unidades mínimas (por ejemplo, los "fonemas", los sonidos elementales de cada lengua, las "sílabas") y en unidades máximas (frases y demás) por medio de intermediarios (las palabras). ¿El lector? Como el escritor, es un pretexto, una ocurrencia, un incidente, un feliz accidente. En la teoría se ejerce una fascinación de lo escrito y de la escritura: la inscripción marca un acontecimiento, dura milenios, enloquece esperando que alguien la libere; el "*espacio*" está allí cargado de significaciones, *Plural* y en *plural*, fuera de toda intervención subjetiva.<sup>1</sup>

La semántica,<sup>2</sup> en principio, estudia *los sistemas de signos verbales* (las lenguas y el lenguaje en general). La *semiología*, en principio, estudia *los sistemas de signos no verbales* (ejemplos: las señales de tránsito, los blasones, etc.) Ni Saussure ni sus sucesores ha establecido las vías, las relaciones entre ellas que constituirían

1 Señalemos de paso: a) En *El materialismo y Empirocriticismo*, Lenin, con su genio político, comprende los desarrollos futuros de las tesis en germen en el pensamiento de los "empirocriticistas"; b) las objeciones de Lenin no salen de la trivialidad, a veces al borde de la torpeza: esta mesa existe y yo existo, yo (el sujeto) que escribo. . .

2 La palabra griega "seme", que significa "signo", tiene una relación con "semilla", con "elemento".



la lingüística o la semiótica general. La música sustituiría a la semiología.

2. *Las esencias.* Para ponerlas sobre la mesa, es preciso ir a tomarlas donde están depositadas. Muy lejos. Hélas ahí. A pesar de las decepciones y de las amenazas, a pesar de la “crisis del sujeto”, es decir, “del hombre”, y “del humanismo” han podido crecer desembarazadas (al menos en el plan teórico) del prestigio de lo espectacular y la seducción de la “mirada pura”.

Se creía que el espectáculo exorcizado (o dejado sus despreciables brujos) dejó el campo libre al verdadero principio del placer. Más allá de los espectáculos comercializados, *nosotros* creíamos haber quebrantado *la dictadura del ojo* (el ojo de Dios y el del “voyeur”, la idea pura y la mirada, lo visual y lo visible) en la modernidad: el poder en marcha, después siglos. *Nosotros* (los que estamos en este juego y siempre nos entendemos) pensamos haber desentrañado las astucias de la historicidad y las trampas de lo cotidiano con haber puesto fin (al menos en el plan teórico) a las ideologías cómplices del productivismo y del consumo, de la mercancía y del trabajo. El problema esencial parecía, obvia y prácticamente político: ejecutar las decisiones tomadas por la crítica radical.

Por cierto, *nosotros* (los más lúcidos) aún nos sentíamos amenazados, cercados, asediados: cercados por los poderes, amenazados por las mentiras, asediados por las manipulaciones. Sólo había que contestar: a los argumentos, con mejores argumentos; a la fuerza, con la fuerza.

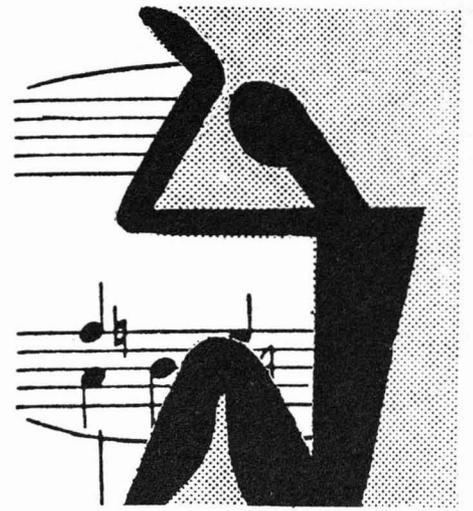
Pero he aquí que la situación cambia. La amenaza venía de otra parte. Pero no: venía, viene también de *nosotros* como toda verdadera amenaza. Luchamos por la Verdad y lo que se necesita es la amenaza de la verdad. Lo que se anuncia es el Logos-Rey reinando sobre el espacio. Es el *Mundo de los signos* presentado y mantenido como *mundo verdadero* (el de la Verdad). En este mundo, que sobrepasaría la oposición moral de lo humano y de lo inhumano, como el del “sujeto” y el del “objeto” filosóficos, coincidirían, en fin, lo real y lo racional, lo sensible y lo ideal. El arte, las ciencias, la filosofía, se unificarán bajo la mirada de los maestros, conservando a los especialistas en sus especialidades. El dogmatismo y la autoridad (legítima) estarían unidos. *La científicidad* (elaborada, justificada, instituida) alcanzaría al tecnicismo y la ciencia aplicada en esta sociedad; el conocimiento ligado a la producción. El código genético, el código civil, el código informático se aliarían con algunos otros en tarjetas perforadas. La escritura, como práctica social (escribo para existir socialmente) alcanzaría la práctica social de la escritura: la burocracia, sus papeles, sus firmas, sus circulares. Esta científicidad excluiría, ciertamente, la ideología y los separatismos, el error y la anomia; la certeza de un universo compuesto de micro-universos claros y cerrados. Paradoja suprema: la integración en esta sociedad se cumpliría por

la Lógica en general o por la lógica concreta (especializada). Los significantes y los significados se fusionarían definitivamente, arrojados por un poder que certifica el saber, después de algunas separaciones accidentales. En efecto, las autorregulaciones triunfan sobre las perturbaciones; las primeras provocan a las segundas para enclaustrarlas. El mundo verdadero se presentaría como *no-político*, pues la política estaría implícita en él, y el poder en todas partes. Se presentaría, decimos nosotros, como no-ideológico (excluyendo, en nombre de la científicidad, las interpretaciones y lo imaginario) y como *no-dialéctico*, luego *no-trágico* (descartando, ahogando, o resolviendo los conflictos por medio de la lógica aplicada). ¿Paradojas? Sí, pero en la mira de la perspectiva más actual, la de la informática, la de la cibernética, la del arte permutacional, serial y combinatorio. Nada más paradójico, en efecto, que un “mundo verdadero”, más falso que todas las mentiras, acreditándose con la filosofía, la ciencia, la historia, con el Estado (hegeliano: racional y real) y con poder del Estado, y con toda autoridad, incluyendo en ella cierto marxismo. Nada más paradójico que el *mundo visible*, erigido como criterio parodiador y simulador, que imita el placer y el deseo. Y se establece en el vacío ansioso del espacio especular donde las gentes ven otras miradas... ¿“El hombre”? No era, no es más que un signo, conservado en el estado del signo. ¿Con qué? Mientras se espera la respuesta la pregunta pierde, reduce su sentido.

El *mundo verdadero* implica la reducción generalizada: del ser al conocer y del conocimiento a la información —del pensamiento a la lectura—, de la palabra al discurso escrito —de lo imaginario a lo combinatorio—, del descubrimiento al sistema y de la obra al producto, etc., etc. (¿de la ilusión de lo “vívido” y de “lo que se quiere vivir” a la conciencia desencantada y satisfecha!)

Luego, *la música es un terreno favorable para hacer sensible y público el debate.* Es posible que este terreno sea estratégicamente decisivo: simultáneo desde el punto de vista del “público” que vive la musicalidad y desde el punto de vista del pensamiento teórico.

3. *La problemática y las hipótesis.* El problema se formula claramente. ¿Qué es la música en relación a los signos? (y a los mensajes compuestos de signos, sin excluir la filosofía y la poesía) ¿En música, hay signifiante? ¿Dónde está? ¿Cuál es? ¿Qué relación mantiene con los significados? (si en cualquier momento se les puede separar y si esta dificultad no actúa sobre las presuposiciones de la teoría a tal punto que pueda limitarla y romperla). Dicho de otra forma, ¿hay para la música y la musicalidad una “revolución copérmica” en curso, que volvería al Sujeto proscrito (el genio creador, la conciencia y lo humano, los sentimientos y las pasiones, etc.) para pasar al “mundo de los signos”, al arreglo, al montaje, a la combinación de los elementos? ¿Entra la música en el mundo de los signos, contribuye al



trastorno eventual de ese “mundo verdadero” —el más falso de los mundos— que se muestra el principio del camino hacia la Verdad a través de los extravíos y el error?

No mantendremos como objeciones preliminares las dificultades actuales de la lingüística, y sobre todo, de la lingüística saussuriana. Esta ciencia progresa a saltos. La distinción entre significante y significado, que parecía perfectamente clara con Saussure y Jakobson, pierde su alcance en la teoría de Chomsky. Según Saussure y su escuela inmediatamente se demuestra la importancia de los conceptos dejados en la obscuridad, en provecho de la oposición **significante significado**; la polisemia, la homonimia y la sinonimia, el caso de los “nombres propios”, el “valor” atribuido en un término para darle tal o cual significación según el texto y el contexto, etc. La relación entre lingüística, semántica y semiología, se oscurece. ¿Qué es primordial: el conocimiento de los sistemas verbales o el de los sistemas no-verbales, por ejemplo, los gestos y los ritos? Si los sistemas verbales son plena y rigurosamente sistemáticos, los conjuntos no-verbales escapan en parte a este conocimiento. Es posible que los “no verbales” no sean sistemas sino *artefactos* contruidos según una finalidad específica estrechamente definida, en una vida sistemática, preexistente, como el señalamiento de tránsito. En fin, ¿si el *valor* domina lo **significante** y lo **significado**, y determina su unión, de qué valores se trata? Si los sistemas son sistemas de valores (aunque eso no sea obligatoriamente un “orden moral” que adoptan en las palabras) hay, entonces, otro problema. El maestro del lenguaje sería por los valores (a través de lo que se llama historia, los jefes y los notables, los padres y las madres) el *poder* con sus instancias y estrategias. El paradigma (oposición pertinente) supremo no sería entonces ni “masculino-femenino” ni “singular-plural” sino “poder-no poder”, “dominantes-dominados”, “valorizantes-desvalorizados”, con la capacidad práctica y política (y no solamente verbal o gramatical) implicada por estas oposiciones tenidas y mantenidas en el seno del “mundo de los signos”. El discurso más frecuente sería el discurso del poder...

**Hipótesis:** La distinción “significante-significado” puede introducirse en musicología y desarrollarse en una investigación y disciplina específica: la semiología musical. Se podrá tratar cualquier música escrita o no escrita como un *mensaje*, que se describirá construyendo un código, o bien reconociendo que se conoce ya (en lo esencial) y que cada “auditor” (conocedor) lo tenía dentro de él (al menos “inconscientemente”).

Para que toda música pueda asimilarse a un mensaje completamente descriptible, sería necesario que se pudieran definir sin ambigüedad: a) unidades mínimas, análogas a los fonemas en lingüística; b) reglas de coordinación y combinaciones para esas unidades discretas; c) un conjunto de oposiciones (llamadas “pertinentes”) constituyendo un sistema, excluyendo ciertas combina-

ciones, y, además, pasando por encima de todo, lo referente al exterior.

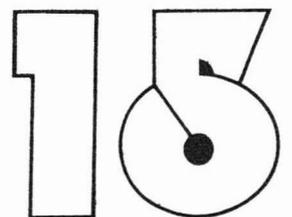
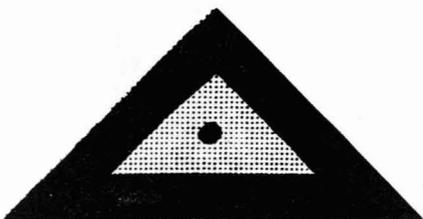
Dicho en otra forma, es necesario definir un repertorio con una estructura; esto implica técnicas de fabricación, un empleo riguroso del azar y la necesidad, un juego complejo de redundancias y sorpresas. Las reglas de uso pueden ser conocidas, ignoradas, desconocidas, según los casos y situaciones; es decir, que en música como en el discurso verbal, “se” puede emitir o descifrar un mensaje sin tener necesidad de conocer completamente las condiciones y los elementos de la comunicación.

A primera vista, la música (todo fragmento musical) parece satisfacer estas exigencias teóricas. Por lo tanto, la duda nace más bien, cuando seguimos con el análisis.

a) ¿Dónde se encuentra el átomo, el signo elemental, la *unidad musical*? En lingüística, no está claro. ¿Es la *palabra* la unidad de significación? ¿Es el *fonema* (la letra, el sonido, la sílaba, en nuestra escritura) el elemento que no tiene significación más que como unión de los significantes verbales? ¿En música es el sonido? ¿la “nota”? ¿Es el sonido aislado del diapason? ¿o el sonido con sus armónicas? ¿No sería más bien, comunidad **significante** el intervalo? ¿el acorde? ¿o el grupo de notas? Algunos teóricos han querido definir los “melemas” como moléculas o vehículos provistos de significación musical: pero la anterior interrogante sigue en pie “¿Tiene por sí mismo una significación el elemento musical? ¿o bien entra, en tanto no-significante, en la constitución de significantes cada vez más complejos?” A esta pregunta la hipótesis de los “melemas” o melesmas no puede responder. Correctamente planteada, la pregunta obliga a distinguir *niveles*, en lugar de dar una definición unitaria y global de la relación “significante-significado” en los sistemas verbales y no-verbales. Puede añadirse que musicalmente la unidad máxima se define con impresión. ¿Existen verdaderamente “frases” aunque se hable de “fraseado”, de puntuación, etc.? ¿Existen “palabra” etc.?

b) ¿Las reglas de uso? Si las diferencias clásicas entre melodía, ritmo, armonía no han perdido toda su trascendencia, el empleo de las unidades (definidas equívocamente), no tiene nada de riguroso. Su tratamiento puede utilizarse en tal o cual dirección, en tal o cual dimensión: es decir, hacia el dominio de la melodía, de los ritmos y de la armonía. Si no se reduce previamente la multiplicidad de dimensiones a la unidimensionalidad por una operación discriminatoria excluyendo una o dos de ellas, ¿pueden formularse reglas en el sentido requerido: constricción, imperativos, exigencias formales?

c) En cuanto al sistema, parece fácil de establecer partiendo de oposiciones reconocidas: lo agudo y lo grave, lo consonante y lo disonante, lo unido y lo disperso, etc. Por tanto, este intento teórico no puede despreciar el hecho de que haya teorías musicales ya elaboradas, basadas en prácticas diferentes que comprenden



sistemas efectivos: las gamas, modos y tonos. ¿Puede escapar la relación entre estas sistematizaciones a la ambigüedad? ¿Vale la pena construir un "sistema de sistemas"? ¿Por qué preferirlo a los sistemas concretos?

A decir verdad, sí existe sistema y código: se da en la armonía clásica. Teorizado por Rameau, poco después del descubrimiento físico-matemático de los armónicos, recibió de él la más rigurosa estructura. Rameau concibió la organización sistemática (lógica) de los acordes encadenados según sus leyes, la sucesión en la verticalidad. Despejó la irracionalidad inmanente al hallazgo, y la correspondencia entre esta racionalidad y la que se apartaba, entonces, de la sociedad occidental. Esta racionalidad, aún nueva, definía la música "pura". Pretendía a la vez comprender (descodificar) y relegar en lo arcaico las músicas anteriores, unidas al contexto (el tiempo, las horas y las estaciones, las edades y los sexos, etc.) y, en consecuencia, remitía al referente social, religión, ritos, gestos, y finalmente naturaleza. Desaparecía lo expresivo. El gran adversario de la armonía y de Rameau, Rousseau, lo sabía. En su *Diccionario de música* (que por desgracia no se lee hoy conjuntamente con su investigación sobre las lenguas) J. J. Rousseau señala la conexión entre armonía y escritura musical, la simultaneidad de los acordes y la verticalidad sobre el espacio simbólico del "alcance"; denuncia la relación entre la armonía y lo ficticio de la civilización, que abandona el canto, el sentimiento, la palabra, en consecuencia: su naturaleza misma.

La armonía se daba, simultáneamente, por el código que permitía comprender y dominar las otras dimensiones de la música (el ritmo, el canto), y por un conjunto de reglas que permitían producir, indefinidamente, textos musicales tan correctos como llenos de sentido. Parece que esto ocurre en la "belle époque" de la sinfonía y la ópera. O, de otro modo, la armonía, teórica y prácticamente, se ha agotado. Este código que se decía fijo (definido y sistemático) y productivo (indefinidamente) a la vez; apenas perduró poco más de un siglo (a partir de 1750). Después, la armonía se deteriora, se disgrega, se transforma, explota, como muchos otros sistemas grandes y pequeños. Pero deja huellas.

En resumen, la introducción de conceptos teóricos como *nivel* y *dimensión* prohíbe la sistematización apresurada. En lingüística y en música la tesis del *código unitario* pone de relieve su dogmatismo. Tema reductor, hace planteamientos discriminatorios y exclusiones. Indica lo que la desmiente y la desborda la "translingüística...").

Además, ¿no puede pensarse que la música precede a la literatura porque en música se ha hecho ya el intento (cumplido pero terminado) de sistematización? ¿Si es así, por qué seguir ese camino trillado, obsoleto?

No obstante, no terminamos aún con la semiología, en la medida en que investigaciones precisas han continuado las primeras



tentativas, donde una semiótica más exacta reemplaza las primeras construcciones. ¿Pluralidad de código y en consecuencia de lecturas, multiplicidad de sentidos, "obra abierta", que lleva esas nociones a la comprensión de la música? Pero la cuestión no concierne sólo a la música. Si esos conceptos tienen una validez en el dominio musical puede proponerse su generalización.

Y por el contrario; si aportan poco en cuestiones musicales habrá que construirlos y juzgarlos en su origen: la literatura y la crítica literaria. Aun, podría revelar otra cosa: una ambigüedad, por ejemplo, ya que se han convertido en científicos y rigurosos. Si en esta elaboración más sutil la *evaluación* vence a la significación en la relación formal significante— significado. Si el "mensaje" como valor (o desvalorizado) no contiene distintos sentidos, si el sentido a los códigos se jerarquizan (tal código pasa a primer plano y otro queda relegado) ¿no es que entra de nuevo en escena el Sujeto? , ¿pero qué sujeto?

La tesis de un segundo grado, de una *retórica* considerada como un código (el de las connotaciones, distintas del grado primero, el de las denotaciones), no es suficiente. Falta introducir la hipótesis de un código *simbólico*. Aunque todo depende de la aceptación de este término. En un sentido más amplio, con el simbolismo, es la obra del sueño la que se introduce, es lo imaginario. Por el contrario, si se limita el uso de la palabra "símbolo", se conserva posiblemente el rigor formal, pero la elaboración teórica pierde su amplitud y el "valor" se limita con el simbolismo. ¿Puede hablarse de un código *hermenéutico*? Sin duda, pero ¿es un código terminado, o simplemente la posibilidad de varias interpretaciones del texto, de varios desciframientos? Si hay *interpretaciones*, hay más que una práctica "lectura-escritura". En cuanto al código

personal ¿implica que el “yo” sigue el mensaje que leo, y es una presencia pasiva como en publicidad? o bien, camino haciendo, implica que “yo” construyo mi código, el de mi presencia activa, como me ocurre cuando llego a una ciudad desconocida?

Estas preguntas son suficientes para demostrar que la sistematización se borra, que el rigor y la comprensión no van juntos. Lo *valorial* se impone, significado activo, sobre el significante pasivo. El *espacio* inteligible puesto que es legible, transparente porque es susceptible de ser escrito, no se define como tal y tampoco puede imponerse como criterio. El *codificar-descodificar* es una actividad perpetua que deja lugar a opciones y evaluaciones. No es la imposición de un rigor estipulado. Es cierto que la constitución de un código, aunque fuera frívolo y rápido necesita cierta coherencia. ¿Cómo pasar de un conjunto (de un grupo aunque sea provisional de objetos, acontecimientos, actos, situaciones) es decir de cierta lógica? Una serie de operaciones debe contener en sí misma su regulación (auto) específica. De acuerdo. Pero si se introduce la noción de “sistema valorial”, la noción de *valor* desplaza y domina al del *sistema* tal como se utilizaba dogmáticamente y, en consecuencia, la del *espacio inteligible*, la de “lectura-escritura”, y la de *lógica especializada*, y pueden ser todavía otras.

¿Podríamos hallar en música el “sistema valorial” o sistemas valoriales diversos y diferentes? Esta hipótesis libera de ahora en adelante “al actuante” (“autor” y/o ejecutante) del mismo modo que el auditor (conocedor) de una hipoteca: la obligación de descifrar el texto musical según un código y solamente uno. Es lo que prohibiría el sueño y el llamado al sueño, el éxtasis y la violencia o el llamado a la violencia y al éxtasis en música. ¿Podría ser que el sueño, el éxtasis, la violencia se manifiesten en la creación y la recepción musicales como “sistemas de valores” pero de modo tal que la ambigüedad y las transiciones sean frecuentes, que sus valores no sean sino *momentos*?

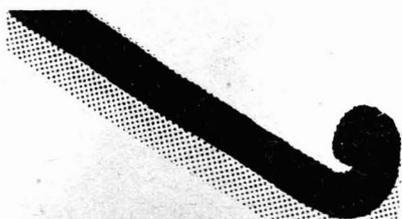
Se puede distinguir lo *logogénico* y lo *protogénico*. ¿Por qué no usar los términos nietzscheanos, lo apolíneo y lo dionisíaco? ¿Porque estas palabras llevan una carga poética y teórica afectiva y polémica tan fuerte que hay que aceptarlas con precauciones, bajo pena de ver estallar (como Nietzsche lo quiso) nuestro “logocentrismo”? Lo patogénico no tiene nada en común con lo patológico. Al contrario: hay una potencia “catártica”, apaciguadora hasta en el llamado a la angustia y la violencia. Tiene su dominio en ambas partes del discurso, en el mundo de los signos y en el del Sujeto. Evoca la irrupción de un espacio dionisíaco, lo inverso y el adversario de un espacio inteligible y especializado: la irrupción del deseo. En cuanto a lo *logogénico*, se aproxima al sujeto (el cantante, la voz) al mismo tiempo que a los significantes y la relación “Significante-significado” del espacio lúdico preparado y razonable. En el límite: el que canta es el Logos que se convierte en encantador.

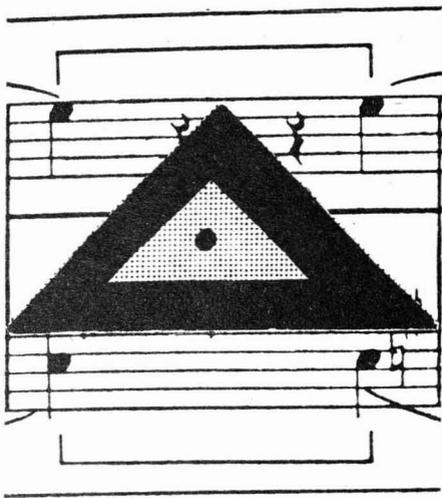
¿Cómo formular la hipótesis inversa? Puede decirse que la música presenta un *horizonte de sentidos*, es decir, de sentidos multiplicados indefinidamente, no importa que su captación exija “planos sucesivos”; pero la metáfora visual corre el riesgo de traicionar la hipótesis considerada. ¿Se dirá que la música implica un regreso de la significación (no sensible) en el sentido de la vuelta a lo sensible, materia musical, sonido o ruidos trabajados? Esta determinación parece más justa. Los sentidos (los “valores”) emergen de lo vivido: son productos porque usan un material (sonoro) y una materia (los instrumentos). Por la música, lo sensible se impregna de sentido; y ese “sensible” no puede ser sino musical (acústico), porque el ojo y la mirada imponen un espacio abstracto, mientras que el olfato y el gusto apenas pueden impregnarse de sentido porque en ellos está, inmediato, el sentido. La “materialidad” de la música, primordial, no se define por la inercia, el peso, la resistencia palpable, la opacidad, sino por lo práctico-sensible, ritmo, canto, ruidos elaborados, voz; esta materialidad penetrada de sentido caracteriza la música más que una relación “significante-significado”.

Hay sentido incluso si hay *ideología* encamada en los sentidos, materializada en la obra musical, lo que Adorno ha señalado para la música clásica y la ópera.

Más que un repertorio y una combinación de señales, el “mensaje” musical, si es que queremos emplear este término, contiene los “valores”. Los sentidos son valores y lo “valorial” encuentra a lo “sensorial”, es decir lo inmediato. La temporalidad se “valoriza” como *tiempos del deseo*, la música transgrede la disociación entre la realidad y la fantasía, la distancia entre la necesidad y el objeto. Y éste contra la pureza narcisista del “yo” subjetivo, contra el arcaísmo de la pura conciencia filosófica, contra las instancias regresivas y represivas, incluida la abstracción de la cientificidad. Contra el deseo reducido a las necesidades y la intelectualidad “surmoique”. Contra la materialidad bruta de las cosas. Lo que explica el inmenso papel de la música en la impugnación, las “subculturas” (*underground*). Con relación al “mundo real y verdadero”, última instancia de la represión, la música se mantiene como el contraespacio, la contra-mirada, la contradicción vivida, la justificación de la revuelta, el último recurso.

Es cierto que un tratamiento reductor puede también aplicarse al material de la música. En lugar de contribuir a su ampliación —la conquista de los ruidos— se la reducirá a una combinación de unidades definidas, no sin cierta arbitrariedad. Nada más fácil. En ese dominio, como en otros, se trabajará con la casualidad y la necesidad. ¿Qué ocurrirá? Un *espacio especializado*, el espacio musical, fragmento del espacio visual, fragmento dislocado y por tanto integrado. Sobre esto se lanzarán arreglos más o menos complicados de “notas”, ver “melemas”. Se valorizará el principio de rendimiento simulando en ello el principio de placer. Se tendrá





una música permutacional y serial, institucional, seudo-lúdica, en una sucesión premeditada para alcanzar lo inesperado en medio de perturbaciones sabiamente administradas. El tiempo musical será (también) autorregulado. Luego, a esta música racional se opondrá (se opone ya) una música salvaje que encuentra a su manera la espontaneidad del deseo. ¿Esta estructura desgarrante y desgarrada no es ya, en sí misma, un hecho consumado? De un lado, hasta el extremo, la falsa conciencia en pleno “mundo verdadero” y del otro la revuelta absoluta con el sostén de la música. ¿Se requeriría en verdad, erigir este desgarramiento?

Va de sí, digámoslo de paso, en un dominio aparentemente alejado: la ciudad, los recorridos de la realidad urbana y, en consecuencia, la arquitectura y “el urbanismo”. El espacio urbano se reduce a una combinación de elementos preconcebidos y prefabricados, unidos en conjuntos visuales y espectaculares. El paradigma del poder se inscribe en él, con una evidencia caricaturesca: verticalidad monumental que tiende a eternizar (simbólicamente) a la burocracia-desprecio de lo que no participa del poder. Las normas, las limitaciones, las consignas se prescriben en y por este espacio especializado. En él se parodian el juego y el placer. Lo visual se oprime o más bien, se suprime el deseo. Este espacio es, como ya se ha dicho muchas veces, el vacío angustioso, “la palabra amordazada y el gesto roto”. La música juega ahí un papel ambiguo. Cuando queda reducida a una función complementaria acentúa este espacio y lo certifica. Una vez en él, es el fermento y el índice de la otra cosa y de los demás: lo imaginario y el deseo. Transgrede, no importa que se haya recuperado. Por antipolítica, se transforma en política con la protesta (Woodstock).

4. Estos análisis no aportan ninguna razón suficiente para anular la investigación en materia musical y hacer un llamado, después de este suicidio teórico, a la espontaneidad bruta.

En primer lugar, ¿de dónde viene la *inteligibilidad* de la música (una vez descartada la hipótesis de un espacio específico y especializado, o de una inteligibilidad “puramente” intelectual)? Si la musicalidad no puede comprenderse a partir de la oposición, muy pertinente “lectura-escritura”, ¿de dónde proviene con la alternancia y la alternativa “opacidad-transparencia”? ¿Cómo se produce el predominio de lo “logogénico” o el de su inverso, lo “patogénico”?

Otra pregunta (la misma, dicha de otra forma): después de la desviación que se produce durante el discurso verbal —la desviación del deseo— en la música hay retorno y recurso. Después de lo visible que mata a lo sensible, sensorial y sensual, ¿hacia qué o hacia quién va dirigido este retorno, si no es al sujeto ni a sus profundidades?

Respuesta: *hacia el cuerpo*. Sí, hay que llegar a esta conclusión; aunque los caminos difieran, convergen. Pero, como decía Spinoza,

no sabemos lo que es un cuerpo, ni de lo que es capaz. ¿Quién puede decirlo hoy? La música, mucho mejor que el deporte y los deportistas, que los filósofos materialistas y que *tutti quanti*. La musicalidad comunica la corporeidad (estos términos, como estas entidades, tienen por fin el refuerzo de la afirmación). Hacen práctico y sensible (social) el cuerpo, opaco para la mirada y que la mirada niega y desvía. La música une (socializa) los cuerpos desplegando sus recursos. Es necesario aún situar, en el tiempo musical, a qué niveles se colocan y desplazan:

a) *lo comunicable y la superficie transparente*, nivel al que se niegan los signos —sonidos y palabras— utilizado según su ambigüedad, en tanto que la comunicación verbal los utiliza según su orden y certeza maximizadas (óptimas);

b) *lo simbólico y lo sintomático* (Nivel en el cual se transparentan el deseo y la espera, la frustración y la realización, la fragmentación y la búsqueda de la plenitud);

c) *lo gestual* (Nivel en el que el cuerpo se manifiesta y se afirma como *significante*, el ritmo unido a la música y a la danza, a la progresión del deseo);

d) la articulación paradójica de lo repetitivo y de lo diferencial;

e) los lugares de paso y de transición entre lo comunicable (consciente) y lo que está por encima y debajo de lo comunicable, con la doble trampa del descubrimiento musical: comunicar todo lo comunicable, hacer irreductible el residuo de la comunicación y ponerlo en reserva, a la defensa.

¿Presencia? No. ¿Cambio? No, más y mejor: don (y restitución). Apropiación del “otro” y de “sí” en el tiempo recobrado y producido, el tiempo del deseo. Ilusión y apariencias más verdaderas que la verdad. Lo *significante*, traicionado por los signos y revelado, es el cuerpo, lo que se llama en un “mensaje” que comienza apenas a descifrarse, Marx, Nietzsche y posiblemente Freud. La música y la tragedia recuerdan a los filósofos y aun a los poetas el cuerpo olvidado. “El ser” que se oculta, el carnal. El discurso verbal es ideal, y posiblemente idealista por esencia, por naturaleza, es decir por anti-natural.

Pero entonces, los que avanzan hacia ese lugar paradójico deben comprender que no han cumplido aún con el derrocamiento de las viejas tablas de la ley. No han terminado, ellos mismos, con los fetichismos del saber especializado, del espacio, del intelecto y de la mirada a los *angustiosos vacíos*. ¿Es preciso seguir señalando interminablemente y volver a mostrar el recorrido del Logos a estas transgresiones del hombre abstraído de su superación? (Überwindung) ¿Necesitamos salir a derribar minuciosamente piedra por piedra, el edificio cartesiano? Ha llegado el momento de negar nuestros propios orígenes, y volver a partir sobre esta base.

Por último que los que sigan este camino escuchen en lugar de ver y saber. ¡Salve, buen entendedor! . . .

