

Para terminar este discurso que encarece la perseverancia en el dislate, pediría a los escritores prósperos de hoy privilegiar, por lo menos un día a la semana, ballenas, delfines, troles y tranvías con sus personas, a fin de dar lectura a textos inéditos de que son depositarios, tantos como en sus manos han dejado incoloros autores que esperan una palabra, un gesto de simpatía. Sólo eso esperan.

Y nada más.

Y al no esperar más que farfullantes parabienes, sonoros palmoteos en la espalda, de hecho han renunciado a ser sujetos de crédito ante la industria editorial, siempre reacia a publicar lo que no sea el *best seller* a calzón a media asta.

En fin, cuantos pertenecemos al exclusivo frente de los privilegiados, debemos hacer de los viajes, sobre todo si largos y tediosos, praxis inspirada en la lectura de manuscritos que no a fuerza pertenecen a la subcultura. Y todo en beneficio de ese vagaroso mundo de personas inéditas que solicitan atención urgente. Como tú dices. ¿Estamos?

Carlos Illescas

## Música

### Análisis y emotividad

En el número anterior tuvimos la oportunidad de explorar algunos de los problemas en que incurrimos al limitarnos a exclamaciones emotivas. Uno de ellos consistía en que al limitarnos a ese tipo de exclamaciones no logramos desembarazarnos de los problemas del análisis; lo único que hacemos es posponerlos, imaginando mientras tanto una actitud de concordancia entre nosotros que en realidad no hemos ganado. Vimos, entonces, que lejos de tener que limitarnos a formular exclamaciones emotivas, había la necesidad de substanciar esas exclamaciones. En este número especularemos sobre algunas dificultades que encontramos al tomar otro punto de vista.

Supongamos que, con el afán de ser "objetivo", adoptásemos la terminología y los instrumentos que la física utiliza para

describir fenómenos acústicos. Así, una pieza de música podría ser descrita como una sucesión de eventos acústicos, cada uno de ellos exactamente medido en términos de frecuencias (ciclos por segundo), duraciones (número de segundos), volúmen (decibeles), etc. Ahora bien, imaginemos dos descripciones de sucesos acústicos en los términos arriba esbozados, pero sólo una de ellas refiriéndose a un fenómeno musical. Seguramente que al teórico musical le sería de su agrado el poder captar esa diferencia en sus descripciones de música, pues ¿de qué servirían sus esfuerzos analíticos si no podemos deducir de ellos, ni siquiera, que se refieren a un suceso musical? Es probable que el teórico musical trataría de encontrar algunas cualidades acústicas que distinguiesen el suceso musical de toda la gama de sucesos simplemente acústicos. Sin embargo, es difícil imaginar qué diferencia podría haber en el sonido mismo.

Algo parecido puede observarse en cuestiones lingüísticas; no podríamos, por ejemplo, describir satisfactoriamente un fenómeno lingüístico simplemente en términos de fonemas. Y aún cuando alguna secuencia de fonemas se asemejara mucho a una secuencia lingüística, como por ejemplo cuando oímos "hablar" a un loro, algo existe en la situación que nos impide decir que la imitación es un suceso lingüístico. Lo más probable es que captemos el evento como si hubiera sido un eco: el loro repite pero no entiende, nos diríamos nosotros mismos. Y seguramente esta diferencia que intuimos entre el suceso acústico y el suceso lingüístico o musical, es la que nos impide decirle al aprendiz de un idioma, que "use mejores fonemas para mejorar su español" o en el caso de un compositor, decirle que "use mejores acordes para mejorar su música". No es tanto que las sugerencias son barbaridades, sino que más bien están mal atinadas pues se dirigen al nivel más superficial. Así, tanto en lingüística como en música, nos rehusamos a identificar la simple fisonomía del suceso con la compleja totalidad que le adscribimos a una oración o a una pieza de música.

Pero entonces ¿qué cualidades faltan en las descripciones del suceso acústico para que éstas se conviertan en descripciones de sucesos musicales? y ¿en dónde encontrar estas cualidades musicales si no en el sonido mismo? ¿Qué es lo que a un oyente le falta cuando al escuchar cierta composición declara ofendido: "¡Esto no es música!" Obviamente el oyente que hace tal declara-

ción intuye una diferencia entre lo que él llama "música" y el suceso acústico que escucha. Pero desgraciadamente estas intuiciones son rara vez analizadas a fondo y el resultado es que las soluciones que propone un oyente ofendido son frecuentemente tan insatisfactorias como la desdichada composición.

Sin embargo, volviendo a la intuición del oyente, es probable que lo que él reporta, si un tanto dramáticamente, es que no está logrando relacionar los eventos acústicos que escucha. Esas relaciones, inferidas de sucesos acústicos (frecuencias, timbres, duraciones, etc.) son las que logran convertir un simple evento acústico en uno musical. Y en efecto la percepción es convertida, porque la percepción del suceso musical es epistemológicamente posterior a la percepción del suceso acústico.

Una descripción musical, entonces, contiene descripciones de relaciones entre sucesos acústicos. Estas relaciones, al igual que otros tipos de relaciones, existen como pensamientos, como construcciones, como arreglos particulares de eventos. Es interesante notar que el tipo de escritura musical que empleamos nos revela también este enfoque: los símbolos que usamos tienden más a especificar relaciones estructurales (altas relativas, duraciones relativas, etc.) que cuestiones ligadas a la producción de sonidos individuales. De no ser así, nuestras partituras se asemejarían más a instructivos con indicaciones como las siguientes: "use una frecuencia de 440 ciclos por segundo; mantenga esa frecuencia por 2.5 segundos, etc."

Escuchar música es, entonces, una ocupación profundamente activa; primero, el oyente infiere relaciones entre los sucesos acústicos que escucha; después, construye poco a poco una complicada red de relaciones; y ésta, en su totalidad, es la que da sentido a cada nota, a cada frase, a cada acción.

¿Qué es lo que pedimos, entonces, cuando mostramos una inquietud sobre algún pasaje de música? Probablemente lo que pedimos es que se nos explique el sentido que tiene el pasaje: "¿por qué tal nota aparece en el lugar que aparece, en el momento en que aparece, y de la manera en que aparece?"

En el próximo número tendremos la oportunidad de contestar algunas de estas preguntas con ejemplos musicales.

Daniel Catán