



Octubre -Noviembre
2004

El Papel Comunicativo de la Música ante las Narrativas de la Percepción Digital del Sonido

Número Actual

Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones Especiales



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55)
58645613
Fax. (52)(55)
58645613

Por José Luis Campos
Número 41

Demostrar que una tecnología puede no sólo formar parte integrante de un discurso artístico, sino participar activamente en los procesos de significación y producción de sentido, requieren no sólo una sólida argumentación y un agudo análisis semiótico sino también un replanteamiento de ciertas nociones sobre la actividad musical.

La complejidad de la problematización de la música como proceso comunicativo abre muchas interrogantes, pero a la vez nos invita a conjugar algunas valiosas ideas de diversos estudios sobre la producción discursiva y la innovación en tecnologías musicales. Sobre esta materia trata la siguiente aproximación.

La dimensión comunicativa de la música

Examinemos un poco algunas ideas que intentan describir a la música como un fenómeno de comunicación. Robert Donington (1982: 14) subraya que la música sirve fundamentalmente para la comunicación humana y que la principal innovación al respecto ha sido la ampliación del espectro de sonidos, mediante el ingenio artesanal y/o tecnológico, profundizando y ampliando al mismo tiempo la experiencia musical. Desde los primeros golpes de percusión a los más recientes sonidos electrónicos sintetizados, la evolución de la música ha estado presente en la historia de la humanidad.

Donington dice que los sonidos producidos de manera fortuita no contienen nada que sirva para la comunicación humana, a menos que proyectemos en ellos algún significado. Menciona el ejemplo del caso del canto del pájaro que tiene algo que comunicar "pero sólo a los pájaros" (1982: 14), sin embargo sería distinto si atribuyéramos a dicho sonido un significado en una acción comunicativa concreta como la expresión musical.

Reflexionando sobre la significación en los sonidos musicales, podríamos decir que la música pone al descubierto la dimensión comunicativa del sonido. Donington (1982: 14) explica que desde el punto de vista musical el sonido nunca está aislado, sino que forma parte de la comunicación humana, independientemente de cómo sea dispuesto, diversificado, transformado, dividido y reagrupado. El autor asegura que "no se trata del sonido y el sentido, sino del sentido en el sonido". Por ello resulta incorrecto limitar la significación de la música sólo al ámbito del lenguaje musical. Al respecto Adell critica el planteamiento de que la música significa únicamente si se relaciona consigo misma. Es una idea que niega la "semánticidad" de la música, siendo que por el contrario la música es un hecho semiótico porque implica toda una red discursiva y por ello necesita inscribirse en diferentes y variados trayectos interpretativos. Como bien dice el autor "ningún discurso puede darse fuera de las distintas redes discursivas" (Adell, 1995: 2).

Ahora convendría pensar un poco de dónde parte el proceso comunicativo para producir sentido. Adentrándose en el proceso comunicativo Niklas Luhmann (1984: 144-145) sugiere que por más sorpresiva que pueda resultar la comunicación, ésta siempre

utiliza una comunicación inmediata anterior para observar y demostrar que ha sido comprendida. Una acción comunicativa seguida de otra siempre es la prueba de que la comunicación anterior fue entendida, de ahí que la comunicación sólo sea posible como proceso autorreferencial. El autor señala al acto de entender como un momento indispensable para la génesis de la comunicación.

La acción comunicativa de la música, y del arte en general, es un objeto de análisis complicado y misterioso pero eso no impide descubrir elementos reveladores de su función simbólica, tanto en sus procesos autorreferenciales como en la producción de nuevos sentidos. Uno de ellos es el carácter inédito que tiene el fenómeno de la percepción musical, ya que siempre hay algo nuevo en la experiencia musical, incluso durante su reproducción artificial. Adell (1995: 6) de manera contundente afirma que todo discurso musical se realiza en el "aquí y ahora", en el acto de escucha o de lectura. Y esto es así porque siempre nos enfrentamos con algo "nuevo" y "original" desde el momento mismo en que la música es interpretada y percibida, puesta en obra ya sea en directo o a través de la reproducción electrónica, aunque se trate de una música ya conocida anteriormente.

Admitiendo que los diversos dispositivos de reproducción sonora son capaces de generar nuevas sensaciones durante la experiencia musical, vale la pena examinar un poco también la manera en que el desarrollo tecnológico ha cambiado nuestras formas de percibir la música. Respecto a la percepción musical Jürg Stenzl (1988: 165) afirmaba que estadísticamente la música que escuchamos proviene de un altavoz en más de un 95%. Lo cual es indicativo de que la innovación tecnológica transformó las diversas posibilidades receptivas de la música y no sólo a las técnicas producción musical. El autor afirma que hasta cierto momento del siglo XX el centro de la actividad musical humana era la práctica de la música cantada y tocada en un presente real. En la actualidad la principal actividad musical es la distribución de la reproducción mediante diversos medios tecnológicos, el tocar y el escuchar en directo ha sido relegado a un segundo plano.

Aunque es verdad que siguen celebrándose conciertos y festivales musicales de todo tipo, vivimos una época en que para una buena parte de los organizadores, de los técnicos, de los instrumentistas y sobre todo de los que escuchan, la música en directo no es el objeto principal de esta práctica. Impera la tendencia a reproducir el sonido más parecido posible a la reproducción que realiza un altavoz en casi todas las salas de concierto. Esto se debe a que los que escuchan han interiorizado una ejecución ligada a una grabación en particular y a una específica tecnología de reproducción correspondiente a su condición económica. Hablamos de un receptor cuyas normas interiorizadas ya no son formales ni armónicas, ni de expresión artística (Stenzl, 1988: 165).

Lo corporal y lo simbólico en la percepción musical

En términos muy generales, la experiencia de la percepción musical en la sociedades occidentales ha sido definida en base a dos concepciones opuestas sobre la actividad musical. El autor Jean-Jacques Nattiez (1990: 186-187) apunta que sobre la percepción musical en occidente existen dos tradiciones culturales. Por una parte aquella que, apoyada en una larga tradición filosófica y estética, señala que lo propio de la música es evocar sentimientos, conducir emociones y paralelamente describir acontecimientos; y por otro lado otra tradición que ve a la música como un "arte que significa en sí mismo" y que no se refiere a otras realidades que no sea la propia del campo de la música.

En el trasfondo de esta contradicción se enfrenta la concepción de la música como expresión espiritual contraria a la concepción de la música como producto material, similar a la confrontación de los dos grandes pensamientos filosóficos del siglo XIX:

idealismo vs. materialismo. Últimamente en el debate sobre la distribución musical en Internet, también se hallan enfrentadas la idea de la inmaterialidad de la música que puede fluir y reproducirse ilimitadamente en un entorno digital y la insistencia en contenerla físicamente de alguna manera para explotar sus derechos de propiedad. Sin embargo Adell (1995: 4) por su parte puntualiza que el peso material de la música cada vez se hace más evidente a través de la tecnología. Otro autor que menciona estos dos ámbitos en que se desenvuelve la experiencia de la percepción musical es Robert Donington, quien (1982: 14) describe a la música como una experiencia psicósomática que produce sensaciones tanto corporales como mentales.

La nuevas posibilidades de la percepción musical como consecuencia de la innovación tecnológica también ha hecho surgir la cuestión sobre si es posible plantearse una perspectiva diferente a las desarrolladas hasta ahora en el estudio de las culturas musicales, sobre todo con respecto a las culturas de la música popular. Jeremy Gilbert y Ewan Pearson (1999: 209) discuten que las culturas de la música juvenil son culturas que deben ser escuchadas y sentidas, no sólo observadas. Ellos llaman a no conformarse con recurrir a tropos de indumentaria y exteriorización como lo hace la terminología que utiliza ciertos tratamientos socio-antropológicos de este tipo de culturas. Ellos sugieren examinar las culturas de la música *dance* en relación con sus tecnologías de recepción, como una forma útil de renunciar a la observación de la música en términos esencialmente especulares.

Un reto sería también lograr un ángulo que en lugar de separar nos permitiera integrar la dimensión cultural y tecnológica de la música. Un enfoque semiótico actualizado y enriquecido con otros estudios comunicativos, ayudaría a aproximarnos a la naturaleza simbólica y material de la música. En esta dirección vamos a examinar por qué puede considerarse a la música como un producto discursivo.

La composición musical es un ámbito que nos permite acercarnos a los aspectos semióticos que están presentes en el discurso musical. Joan Elies Adell (1995: 1) analiza la dimensión semiótica de la composición musical y plantea que la música es una práctica discursiva, en primer lugar porque "forma parte de lo humano" y porque implica un proceso que establece una relación entre un interpretado y un interpretante, es decir un hecho musical (o sonoro) y algo (o alguien) que le otorga sentido al hecho analizado. Adell profundiza esta reflexión apuntando que cualquier acontecimiento sonoro ante la percepción humana reclama una interpretación. El texto sonoro tiene la capacidad de ser insertado en una cadena de interpretantes, ninguno de los cuales no sería necesariamente el eje o nudo del trayecto interpretativo. El signo sonoro puede entrar en más trayectos interpretativos pero conservando un residuo que no puede ser interpretado respecto a cada interpretante singular y particular.

La comprensión de la música como discurso es entonces posible gracias a la interpretación, en la cual tendemos a buscar referencias en otras músicas conocidas relacionando temas nuevos con determinada tendencia, movimiento, período, género, grupo, solista, etc. También buscamos elementos "extramusicales" más personales como experiencias, recuerdos, imágenes, entre otras tantas evocaciones. Una interpretación más abocada a la técnica de la composición musical tendería a segmentar y analizar más en términos de "modulación", "repetición", "simetría", etc., que a su vez conducen hacia otros interpretantes y así sucesivamente (Adell, 1995: 2).

En este esfuerzo por ampliar la perspectiva analítica, la semiótica nos ayuda a redefinir el proceso comunicativo de la música. En este sentido podemos apreciar ahora el papel importante que juega el receptor en la percepción musical desde el punto de vista semiótico. Un enfoque interesante de Joan Elies Adell plantea que en la música, como proceso de

producción de sentido, el receptor deja de ser simple consumidor o punto de llegada y su importancia es equiparable al del emisor o proyecto expresivo, ya que el receptor está implicado para que el texto musical no sea considerado como algo existente a priori, independiente de toda experiencia histórica o individual (Adell, 1995: 3).

De esta forma el acto de la recepción en el proceso comunicativo de la música, cobra un papel activo ya que cada receptor es el inicio de nuevos trayectos interpretativos, que a su vez pueden poner en marcha otros procesos comunicativos. Como hemos mencionado antes, en la interpretación pueden darse distintos tipos de evocaciones desde los más calculados a los más pasionales. En la medida en que la comunicación musical es una experiencia humana, social o individual, que ocurre en un contexto de prácticas culturales, implica también pasiones y la semiótica moderna sugiere abordar el estudio de las pasiones en el marco de la producción discursiva, tema que examinaremos en otra entrega.

Referencias:

- Adell, Joan Elies (1995): "La ficción del original", en *Eutopías*, 2ª época Vol. 83, 1995, Valencia, Ediciones Episteme.
- Donington, Robert (1982): *La música y sus instrumentos*, Madrid, Alianza.
- Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan (1999): *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*, Barcelona, Paidós.
- Luhmann, Niklas (1984): *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, Barcelona, Anthropos 1998.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990): *Dalla semiología a la música*, Palermo, Sellerio.
- Cit. por Adell, Joan Elies (1995): "La ficción del original", en *Eutopías*, 2ª época Vol. 83, 1995, Valencia, Ediciones Episteme, p. 4.
- Stenzl, Jürg (1988): "Testi e contesti. Ossia: la vera rivoluzione musicale del XX secolo", en *Musica/Realtà*, nº 25, Unicopli, Milán, pp. 161-173. Cit. por Adell, Joan Elies (1995): "La ficción del original", en *Eutopías*, 2ª época Vol. 83, 1995, Valencia, Ediciones Episteme, p. 16.

Mtro. José Luis Campos García

Doctorando de la Facultad de Comunicación de la *Universidad de Sevilla*
Integrante del Grupo de Investigación en Comunicación y Cultura
GICOMCULT, México.