



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA COMUNICACIÓN INTELIGIBLE EN LA MÚSICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

IVÁN ORIZAGA VILLASEÑOR

ASESORA DE TESIS: LIC. ADELA MABARAK CELIS

Ciudad Universitaria, D.F. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

*En memoria del profr.
Antonio Delhumeau (1942-2010)
Fundador de la Lic. en
Ciencias de la Comunicación*

Agradezco a mis familiares y amigos, por darme ánimos y estar presentes cuando los necesitaba.

A la profesora Adela Mabarak, por haber aceptado tomar las riendas de un proyecto que había quedado sin guía.

A mis hermanos, Alitzel y Daniel, porque me han dado lecciones de vida.

Pero sobre todo quiero agradecer a mis padres, José Luis Orizaga y Teresa Villaseñor. He aquí el fruto del amor y el apoyo que siempre me han brindado. Esto, papá y mamá, es un regalo para ustedes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. LA MÚSICA NO COMUNICA	7
1.1. La comunicación inteligible	9
1.2. La música y el lenguaje	22
1.3. Comunicar con la música	30
1.3.1. La música como refuerzo comunicativo	31
1.3.2. Lo concreto como signo	38
2. LA MÚSICA PUEDE SER COMUNICADA	43
2.1. Música concreta y música abstracta	45
2.2. Apropiación de la música a través del signo	51
2.2.1. Capacidad musical o capacidad lingüística	59
2.2.2. ¿Comparable a la escritura o al lenguaje hablado?	63
2.3. Lenguaje no-universal	67
2.3.1. Los distintos <i>lenguajes</i> de la música	70
3. LA COMUNICACIÓN INTELIGIBLE EN LA MÚSICA ES NO-VERBAL --	84
3.1. ¿Qué es verbal y qué es no-verbal?	86
3.2. Comunicar melodías: un proceso no-verbal	92
CONCLUSIONES	103
FUENTES	106

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se estudia el proceso comunicativo desde la perspectiva de Adam Schaff, quien plantea que la Comunicación Inteligible – i.e. la comunicación humana por excelencia y la que por tanto nos concierne – es únicamente de carácter verbal.

Ante dicho escenario, surge la necesidad de comprobar si, tal como lo dice Schaff, todo proceso comunicativo es exclusivamente verbal o si, por otro lado, es viable el hecho de que no sea así.

A partir de esto, se formula la hipótesis de que **la Comunicación Inteligible también puede ser no-verbal** al menos en un caso: el de comunicar la música.

Aunque la *Música* y la *Comunicación* son atributos humanos que tienen una relación teórica, en realidad pertenecen a diferentes áreas del cerebro¹. Pero el vínculo que mantienen entre sí ha sido motivo de amplios debates originados, en su mayoría, por las variadas formas de entender los términos.

Numerosos autores – inclúyanse aquí a teóricos de la comunicación, musicólogos, filósofos, tesistas y músicos que dan su opinión – se han preocupado por debatir si la música es o no un lenguaje, si comunica *algo* o no, o si posee una estructura lingüística, sintáctica o gramatical.

Desde el musicólogo austriaco Eduard Hanslick, quien opina que no debe buscarse un sentido extramusical a la música, hasta Liszt, Wagner y Berlioz que alegan exactamente lo

¹ Steven Mithen, *Los neandertales cantaban rap*, pp. 49-94.

contrario, todos los estudios parecen enfocarse en la pregunta: ¿es la música una forma de comunicación?

Theodor Adorno no se quiso quedar atrás: “*La música es parecida al lenguaje, pero no es lenguaje*”², y Francisco García Villegas³ presentó en su trabajo una amplia comparación – de estructura gramatical – entre el lenguaje y la música.

No obstante, todos los estudios que han abordado la relación Música-Comunicación-Lenguaje, descuidan un aspecto de mayor relevancia: la forma como el ser humano ha logrado comunicar la música a través del signo.

Por eso, a diferencia de los otros estudios, aquí no se ve a la música como el sujeto que *comunica* quién-sabe-qué. Es el hombre quien ha adquirido la capacidad de comunicarla (justo de la misma forma como comunica ideas).

Esta tesis contiene tres capítulos:

El primero sostiene que, dentro del contexto inteligible, la música es incapaz de *comunicar*.

En este capítulo se desarrolla el concepto de Comunicación Inteligible y se explica por qué Schaff plantea la *inexistencia* de una comunicación no-verbal. También se pretende evitar cualquier tipo de confusión en torno a lo que realmente se estudia y plantea.

Para ello, se aborda la relación entre Lenguaje y Música, y se analiza el lugar que ésta tiene en la Comunicación para finalmente – con el apoyo de autores como Adam Schaff y

² Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, Paidós, España 2000.

³ Tesista de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Manuel Martín Serrano – romper con el ‘efecto paradigma’ impuesto por la Escuela de Palo Alto, cuya tesis principal es que *no-comunicar resulta imposible*.

El segundo capítulo explica por qué la música, al igual que las ideas, puede ser comunicada. Ferdinand de Saussure y su *Curso de lingüística general* son la base teórica del capítulo. Aquí se indica qué se entiende por abstracto y por concreto, cómo se conforma el signo mediante la relación significado-significante, y de qué manera se ha logrado que la música sea partícipe de este proceso.

Por último, el tercer capítulo se enfoca en la hipótesis central de la tesis: la Comunicación Inteligible puede ser no-verbal. En esta parte de la tesis se define qué es verbal y qué es no-verbal, y se argumenta por qué se puede considerar que el acto de comunicar la música pertenece al segundo ámbito.

I
LA MÚSICA NO COMUNICA

¿Es la música capaz de comunicar? ¿Qué comunica? Al abordar un tema que relaciona los ámbitos de la Música y de la Comunicación, existe el riesgo de perderse en las diversas concepciones para definir dichos términos.

Hay tantas maneras distintas de entender la Comunicación (filosóficas, prácticas, metafísicas, naturalistas, etc.) que resultaría ingenuo tratar de navegar por todas ellas.

El debate de si la música *comunica* o no puede ser infinito si no se aclara desde qué perspectiva es abordado el término, por lo que en este trabajo la ‘comunicación’ habrá de entenderse únicamente como el proceso humano, *inteligible*⁴.

La intención aquí no es argumentar el término con detalle, pues éste ya ha sido defendido por diversos autores. Simplemente se retoman sus propuestas terminológicas y se utilizan como base para afirmar que la música no comunica, aspecto central de este primer capítulo.

¿Qué es la ‘comunicación inteligible’ y por qué desde esta perspectiva la música es incapaz de comunicar? ¿Cuál es la relación entre música y lenguaje, y cuál es la brecha que los separa?

Y a pesar de todo, ¿hay alguna posibilidad de emplear factores musicales para comunicar ideas con ellos? ¿Existe algún tipo de música verdaderamente comunicativa o sólo se trata de una visión *romántica*?

⁴ Adam Schaff, “El aspecto filosófico del proceso de la comunicación”, en *Introducción a la semántica*, pp. 119-159.

1.1 LA COMUNICACIÓN INTELIGIBLE

Adam Schaff, teórico de influencia marxista, es uno de los autores que explora esta concepción en su texto *Introducción a la semántica*, donde plantea que si bien existen diversas nociones de ‘comunicación’, la que principalmente nos corresponde estudiar es la Comunicación Humana.

Rasgos característicos de este tipo de comunicación son, por un lado, su inteligibilidad (pone en común estados mentales y conocimiento⁵) y, por otro, la presencia de un lenguaje verbal.

De acuerdo a los planteamientos de Schaff, las tareas intelectuales de la comunicación sólo se dan a través de un lenguaje de palabras: uno fónico, o bien, su sustitución como la forma escrita, los gestos, los ademanes e incluso el matemático – que a fin de cuentas se deriva del fónico, y no al revés⁶.

La Comunicación Inteligible⁷, dice Schaff, es siempre verbal no porque implique forzosamente lo hablado o lo escrito, sino porque *todo* a lo que comúnmente se llama “no-verbal”, en última instancia puede ser interpretado (o traducido) con palabras.

Por ejemplo, mover la mano como gesto de despedida, puede ser *traducido* con la palabra “adiós”.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Manejada como ‘*intellectual communication*’ en la versión inglesa: Adam Schaff, *Introduction to semantics*, p. 124

La película *El Cavernícola*⁸, protagonizada por el ex-Beatle Ringo Starr, es un excelente ejemplo de una comunicación no-hablada pero sí verbal, a tal grado que permite entender la totalidad del filme sin necesidad de la *palabra*. Y gracias a ello, si quisiera hacerse una versión hablada, bastaría con ir traduciendo cada uno de los gestos⁹.

Decir que tal o cual gesto, ademán o determinado movimiento corporal SIGNIFICAN ‘x’, pone en evidencia que es una comunicación verbal no-hablada. Es decir, mientras sea posible decir *qué significan* (sustituirlos con palabras), se demuestra que se trata de una Comunicación Verbal.

Erwin Panofsky ejemplifica el acto comunicativo verbal no-hablado de la siguiente manera: Camino por la calle. Al cruzarme con otro hombre que lleva sombrero, me percató de que dicho individuo se descubre la cabeza inclinándola ligeramente. Yo respondo con un movimiento similar¹⁰.

Con este ejemplo, Panofsky ahonda en el estudio de señales, símbolos y códigos – i.e. los aspectos culturales o de construcción social – a través de lo que él llama *niveles de significación*. Éstos trascienden los aspectos de la percepción pura para entrar en los asuntos significativos¹¹. Los tres niveles son:

⁸ *Caveman*, Carl Gottlieb. Estados Unidos, 1981. 91 mins.

⁹ Los cuales, por cierto, son acompañados por vocablos artificiales. Así, puede entenderse que ‘U!’ seguido del gesto de poner la mano cerca de la boca, significa “comida”; ‘Macha’ significa “dinosaurio”; y “Zug-zug” es “tener una relación sexual”.

¹⁰ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, p. 60.

¹¹ Aunque Panofsky utiliza estos niveles de significación para analizar el arte del Renacimiento, es válido retomar su propuesta para relacionarla con los planteamientos ya mencionados.

- * Primario o Natural.- Dividido en fáctico y expresivo. Relacionado con la experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos). Pertenece a la *representación simple*.
- * Secundario o Convencional.- Basado en el universo de discurso [ver Schaff]. Familiaridad con temas y conceptos específicos. Pertenece a la *representación simbólica*.
- * Intrínseco o Contenido.- Constituye el universo de valores. “[Se da mediante la] *intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana)...*”¹². Pertenece a una *representación contextual*.

En el primer nivel, encontramos la significación fáctica (apegada a las funciones animales, como los cinco sentidos) y la expresiva. Éstas son explicadas por Panofsky de la siguiente manera:

“...[la significación fáctica la obtengo] identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica, e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos.

“...[la significación expresiva difiere] de la significación fáctica en cuanto [que no se obtiene] por simple identificación, sino por empatía. Para comprenderla, me hace falta una cierta sensibilidad, pero ésta también es parte de mi experiencia práctica, o sea, de mi estrecha relación diaria con los objetos y los acontecimientos”¹³.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibid.* pp. 45 y 46.

En el orden *sensitivo* se identifica al objeto como parte externa al *yo* sujeto (VER al individuo) y se perciben movimientos o ciertos detalles sintomáticos (por ej. el acto de descubrirse con ‘x’ expresión).

Pero en el orden *inteligible* se reconoce que dicha acción realizada por la otredad es ‘un saludo’, significación determinada por el contexto social en que se mueven los actores de este proceso. Es justo en este orden donde se da la ‘comunicación humana’, la cual es social por naturaleza.

El carácter social-convencional es uno de los aspectos que definen a la Comunicación. Para que ésta sea posible, existen ciertas convenciones, reglas o “códigos” que determinan el sentido, el cual “*es público porque está regido por convenciones que son comunes a todos [los involucrados en el acto comunicativo]*”¹⁴.

Hay comunicación cuando existe un código de común acuerdo. Si cada quien entendiera por ‘mesa’ lo que a cada quien “se le diera la gana”, no habría comunicación (sería toda una *Torre de Babel*).

El proceso de comunicación se desempeña gracias a la abstracción socializada propia de la capacidad que posee el ser humano para el pensamiento conceptual. Para ello, los miembros de un grupo social recurren a una herramienta abstracta común a todos ellos: el Lenguaje. La comunicación no podría funcionar sin recurrir a él.

Basándose en esto, el Lenguaje podría definirse como la capacidad humana para conformar un universo de referencia común a los miembros de un grupo social.

¹⁴ Roger Scruton, *La experiencia estética*, p. 51.

Los seres humanos han logrado *apropiarse* del mundo mediante su abstracción lingüística.

Saussure dice que “*cuando hablamos de lenguaje, todo es ya psíquico o mental*” (o sea, abstracto). Por esa razón, el lenguaje no maneja objetos [ni sonidos, agregaría yo] reales, sino sólo las *huellas psíquicas*¹⁵ que aquéllos provocan.

Otro de los autores que opinan de esta manera es Wittgenstein: “*Lo que puede mostrarse, no necesita decirse*”¹⁶.

Roger Scruton dice que el lenguaje como herramienta comunicativa es de carácter público en tanto puede ser comprendido por más de una persona.

El Lenguaje es una construcción social y por tanto es convencional; consecuentemente, el ser humano ha generado toda una gama de ‘universos de referencia’ que varían de acuerdo a cada grupo social en cuestión, como por ejemplo, las Lenguas.

Como no existe un Lenguaje Universal al cual los individuos acuden directamente, cada grupo conforma *su propio* universo de referencia: su propio lenguaje (sean los idiomas, el corporal, etc.).

Es difícil hablar de *universalidad* en la Comunicación puesto que ésta se basa en la convención social. Pero sí pueden existir referencias que son comunes a diversos grupos lingüísticos; sin embargo, eso no significa que sean universales.


¹⁵ Concepto de Ferdinand de Saussure, utilizado en su *Curso de lingüística general*.

¹⁶ Mark Addis, *Wittgenstein: a guide for the perplexed*, p. 35.

Por ejemplo, los gestos y los movimientos corporales están presentes en las lenguas, pero no son inherentes a ellas ni dependen entre sí, por lo que el acto de subir el pulgar es entendido como “aprobación” en cualquier cultura occidental aunque sus idiomas no correspondan¹⁷.

El carácter convencional del proceso comunicativo inclusive está implícito en la misma estructura etimológica del término ‘comunicación’, emparentado con los vocablos *común* y *comunidad*. Esto es definitorio a la hora de comprender el proceso.

Schaff dice que para llegar a *estados mentales* comunes es necesaria “*no sólo una referencia común al mismo objeto* [referencia semántica], *sino también una referencia común al mismo universo de discurso* [referencia discursiva]”¹⁸.

La Comunicación se maneja a través de un ‘universo de referencia’¹⁹ que es construido socialmente por *común* acuerdo. Es decir, por consenso se establece que LÁPIZ = 

pero ≠ .

Al hablar de algo “en común”, al mismo tiempo se alude a un perfil de unidad.

Por ejemplo, cuando se dice que “una persona y otra tienen mucho en común”, significa que ambas poseen características similares: les gusta la *misma* música, el *mismo* tipo de películas, etc. Si tuvieran gustos distintos, maneras de ser distintas y vistieran de formas

¹⁷ Pero no es de ningún modo universal: si en otro contexto social se alza el pulgar de la misma forma, podría darse a entender otra cosa. Por ejemplo, en el buceo, esa seña significa “subir a la superficie”.

¹⁸ Schaff, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹ El cual incluye tanto factores semánticos como discursivos (i.e. de contexto).

muy diferentes, de ninguna manera podría decirse que “tienen cosas en común”. Así sucede con el proceso comunicativo, el cual por definición tiene un carácter de *univocidad*.

La comunicación es unívoca porque todos los involucrados entienden LO MISMO. Si se da la *multivocidad* (cada quien entiende lo que quiere o lo que puede) no hay algo “en común” y por tanto no ha de tratarse de comunicación.

No se ignora el hecho de que dentro del mismo proceso haya una interpretación individual (la importancia de cada palabra varía y se matiza con cada persona). No obstante, dice Schaff, dentro de los matices se da la comprensión, y si la hay entonces tenemos comunicación²⁰.

Hay comunicación cuando el receptor entiende el mensaje del emisor gracias a que ambos usan el mismo código.

Adam Schaff está de acuerdo en que el acto comunicativo, al ser una experimentación de *estados inteligibles análogos* (o comunes), se define como unívoco; aspecto que no necesariamente se da con la transmisión de *estados emocionales*, pues éstos pueden llegar a ser multívocos²¹.

La Teoría de la Comunicación²², así como diversos filósofos y artistas, menciona también los valores de multi y univocidad. Inclusive esto se llegó a caricaturizar en una imagen publicada por *The New Yorker*, donde se ve a una niña tratando de comunicar la

²⁰ Hay un significado social y un sentido individual.

²¹ El arte, por ejemplo, explota esta característica esencial al basarse en aspectos emocionales; y en dicho sentido, la *razón de ser* de una obra de arte radicaría en que puede ser interpretada de muy diversas maneras [ver Panofsky y Scruton], sin tener forzosamente un propósito comunicativo. Experimentos hechos por Reinhard Krauss en Alemania, demuestran científicamente esta afirmación.

²² Planteada por Manuel Martín Serrano – entre otros autores – en el libro *Teoría de la comunicación*.

idea de una “flor” a través de movimientos corporales; los compañeros de su clase, sin embargo, interpretan dichos gestos de formas distintas²³.



La Comunicación también es teleológica e intencional. En el ámbito inteligible necesariamente existe una intención comunicativa²⁴. No se puede concebir una ‘comunicación inteligible’ en donde el individuo es inconsciente de su acción (o en otras palabras: donde no sabe lo que hace). El acto comunicativo es *inteligible* cuando los actores comunicantes tienen toda la intención de *ponerse en común* y son perfectamente conscientes de que lo están haciendo.

²³ Ver *La imagen y el ojo* de Gombrich, pp. 148 y 149.

²⁴ Juan José Acero, “Intención comunicativa y convención”, en *Lenguaje y filosofía*, p. 54.

Se trata de un acto deliberado que siempre se origina bajo un propósito. Esto es, hay *alguien* que de forma racional y con toda intención se está comunicando. Nadie se comunica con nadie sin una razón detrás²⁵.

Es importante hacer notar que el ‘universo de referencia’ es una construcción social, y que no todos los actos son parte de construcciones sociales, pues más bien tienen su origen en aspectos naturales: la exaltación, el *crujir de tripas*, el ruborizarse, el reír, etc.

Martín Serrano critica a la Escuela de Palo Alto, pues ésta confunde ‘información’ con ‘comunicación’:

“El error consiste en confundir la información que el agente obtiene cuando tiene frente a sí la presencia de otro, y la información que el actor recibe cuando se relaciona comunicativamente con Alter. Cualquier persona, interactúe o no conmigo, me ofrece, por su mero estar accesible a mi observación, datos a los que yo puedo atribuirles la representación que me hago de su estado, de sus necesidades, de sus intenciones o de su modo de ser; del mismo modo que cuando veo una nube oscura obtengo los datos que me permiten colegir que va a llover. Pero este tipo de información que procede del otro o de la nube no me llega por la vía de la comunicación, sino por el camino de la observación”²⁶.

A eso, Martín Serrano añade: “...en la comunicación se maneja información, pero no todas las informaciones se obtienen por vía comunicativa”²⁷.

Por ejemplo, en la acción involuntaria de *toser* no existe indicio de inteligibilidad. O si un individuo se ruboriza, no es porque *quiera comunicar* o *esté comunicando* algo, pues

²⁵ Aunque la finalidad del emisor no necesita cumplirse para que haya comunicación (ejercer dicha influencia se llamaría “persuasión”). Si la otredad comprende tu código, entonces puedes comunicarte con ella.

²⁶ Manuel Martín Serrano et. al., *Teoría de la comunicación*, pp. 61-62.

²⁷ *Ibidem*.

simplemente se trata de una reacción natural, biológica. Alguien podrá interpretarlo según su experiencia, pero eso no significa que ambos estén dentro de un entendimiento común.

La conciencia es un aspecto importante. Un psicoanalista diría que los individuos *comunican* muchas cosas a través de sus “actos fallidos”. En el ámbito inteligible, sin embargo, dichos actos no son de ningún modo válidos, pues la persona que los comete no es consciente al cometerlos.

Ernst Gombrich llama ‘síntomas’ a esos datos informativos que se obtienen de forma empírica a través de un sistema de reconocimiento básico.

Pero es hasta que se trasciende lo empírico cuando empiezan a manejarse *señales* y *símbolos*, que ya van más relacionados a las construcciones sociales, convenciones y el manejo de códigos.

“...podemos aceptar [...] las divisiones del lenguaje propuestas por Karl Bühler, quien distingue entre las funciones de expresión, activación y descripción (también podemos llamarlas síntoma, señal y símbolo). Decimos que un acto de habla es expresivo si nos informa del estado anímico del hablante. Su simple tono puede ser sintomático de ira o diversión [...]

“Las comunicaciones animales pueden ser sintomáticas de estados emotivos o pueden funcionar como señales para producir ciertas reacciones. El lenguaje humano puede hacer más: ha desarrollado la función descriptiva. La persona que habla puede

informar a otra de su situación pasada, presente o futura, observable o distante, real o condicional”²⁸.

En términos más claros, Gombrich entiende a los síntomas como manifestaciones naturales que no pueden ser controladas (eg. la euforia, exaltación, ira, fiebre, rubor, etc.); a las señales, como actos casi imperativos que provocan una reacción (un perro te ladra para que no te acerques); y a los símbolos, como elementos abstractos que están convencionalizados por una sociedad determinada.

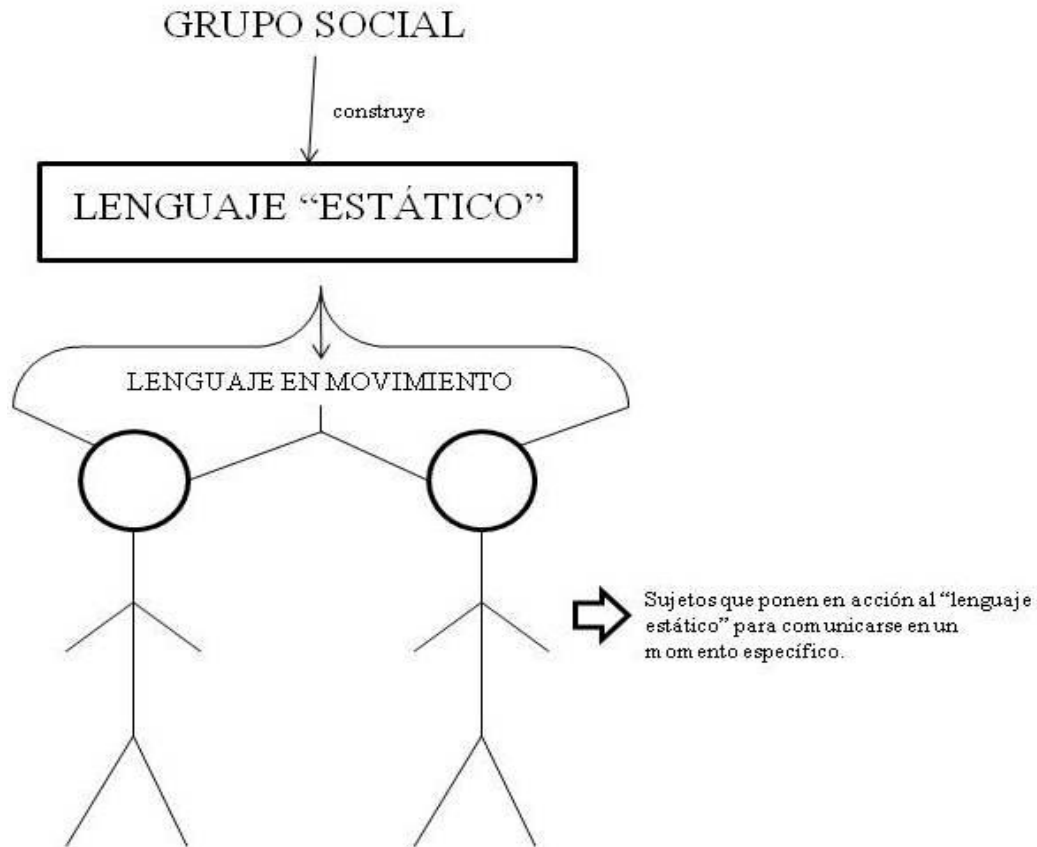
Los síntomas son naturales. Las señales pueden ser tanto naturales (el ladrido del que se hablaba) como culturales (el color verde de un semáforo que *nos mueve* a avanzar). Los símbolos son sólo culturales. A ello, Gombrich añade una tercer categoría que fusiona a las dos primeras: los gestos. Un gesto, dice el autor, tiene su origen en un síntoma pero se ha convencionalizado culturalmente a través del tiempo (por ej. tocarse el corazón para reflejar sinceridad)²⁹.

En lo que sería una definición no tan rígida, tal vez un tanto *literaria*, podría decirse que la Comunicación es lenguaje en movimiento; es decir, un lenguaje puesto en acción en un momento específico.

Lo fundamental en la Comunicación es quién *pone en común* un contenido mental con quién. Entiéndase por ‘contenidos mentales’ una serie de factores abstractos conformados por el pensamiento humano.

²⁸ E. H. Gombrich, “La imagen visual: su lugar en la comunicación”. En *La imagen y el ojo*, pp. 129-130.

²⁹ Ver “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, en *La imagen y el ojo*, pp. 129-130.



La Comunicación es el *lenguaje puesto en acción* por dos o más individuos que son parte de un *grupo social* determinado. Si el Lenguaje es capacidad potencial, la Comunicación es su ejecución.

Una sociedad construye su "universo de significados"; y una vez construido éste, los miembros del grupo social recurren a él, recogen los elementos necesarios y los *activan* (hablan o escriben) para poner en común determinada idea dentro de un contexto.

Por ejemplo: Para comunicar la idea de que "el lápiz está roto", un emisor hace referencia al universo discursivo que fue construido por la sociedad en la cual está inmerso (por ej. la hispanohablante); recoje exclusivamente los elementos necesarios para poner en común la idea mencionada (fonemas EL = artículo definido; LÁPIZ = herramienta para

escribir; ESTÁ = verbo ser/estar conjugado en tercera persona singular; y ROTO = del verbo romper, propiedad del objeto mencionado); luego pone en movimiento dichos elementos para que lleguen a un receptor (al pronunciar o escribir todos esos grupos de fonemas con significado). El receptor, al manejar el mismo ‘universo de discurso’, entiende las ‘ideas’ que se relacionan con cada grupo de fonemas. Entonces se da la Comunicación.

Comunicación es una ‘acción’: la acción de *mover* al lenguaje. Pero definir al proceso comunicativo como “lenguaje en movimiento” no deja de ser todavía vago. Por ello, a continuación se presenta una definición más formal basada en los aspectos anteriormente planteados por los autores.

Todo lo que en las páginas anteriores se ha planteado, se puede resumir de la siguiente forma:

Comunicación es el proceso por el cual se ponen en común contenidos mentales a través de un lenguaje.

Por ello, la Comunicación es unidireccional. La bidireccionalidad y retroalimentación (feed-back) no son indispensables para este proceso – eso se llamaría ‘diálogo’ e implicaría un DOBLE PROCESO de comunicación.

1.2 LA MÚSICA Y EL LENGUAJE

Los teóricos que han estudiado las relaciones entre lenguaje y música parecen no salir del eterno debate de si la música es un lenguaje o no. Por un lado, se alega que la música sí representa objetos e incluso cuenta historias; por otro, se niega que sea un lenguaje; y una tercera postura afirma que la música sí es un lenguaje, pero que sólo expresa lo *inefable*³⁰.

Liszt y Wagner fueron los principales exponentes de esta visión *Romántica* al decir que la ausencia de palabras en la música no implicaba la ausencia de sentido.

Liszt pensaba que la música, al igual que todos los objetos, tenía la capacidad de provocar ciertas reacciones o sentimientos a quienes se ponían en contacto con ella. Por esa razón, él opinaba que la música sí lograba representar a esos mismos objetos al menos indirectamente³¹.

No sólo hablaba de imitar: una persona que no sabe tocar el piano pero tiene la posibilidad de *jugar* con él, es muy propensa a caer en la imitación. Los niños desde edades tempranas – según una experiencia personal – ya son capaces de utilizar las teclas de la derecha (las agudas) para “representar” pajaritos, las de la izquierda (graves) para imitar a los elefantes. De la misma forma, cualquier individuo con un piano enfrente podrá reproducir un sonido similar al de una tormenta o al de las campanas sin tener ningún conocimiento musical.

³⁰ Tal como se presenta en la tesis *Música: El lenguaje de lo inefable* (2001), de Rafael Francisco García Villegas Magaña.

³¹ Federico Sopena, *Vida y obra de Franz Liszt*.

La *representación* que propone Liszt iría más allá: no narrar lo que se ve (de afuera hacia adentro), sino contar lo que se siente (de adentro hacia afuera).

El tesista Francisco García Villegas afirma que la música es el “lenguaje de lo inefable”. Se trata de una definición más bien poética, pues todo Lenguaje es referencial y presenta un sistema de signos (relación significante-significado)³².

En la música no se identifica dicho sistema: no hay convención alguna que nos indique que tal o cual secuencia melódica sea significativa de un sentimiento, objeto o ente “inefable”. Y en el supuesto de que metafísicamente la música comunicara algo, “*no tenemos claro qué comunica*”, tal como lo expresa Anthony Storr³³.

Además las capacidades musical y lingüística son procesos cerebrales totalmente ajenos uno del otro:

*“...la música se interpreta y se aprecia en el hemisferio derecho [...] la traducción de los pensamientos en palabras, así como la construcción de nuevas frases, son funciones del hemisferio izquierdo”*³⁴.

Para comunicarse es necesario tener conocimiento de un “universo de referencia” (por ej. un idioma). En el ámbito musical, en cambio, no se necesita saber de música para disfrutar de ella.

La música puede emocionar (i.e. a niveles sintomáticos), pero no es capaz de comunicar un sentimiento de tristeza, terror o alegría:

³² Dicha relación fue estudiada por Saussure en su *Curso de lingüística general*.

³³ Anthony Storr, *La música y la mente*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 59 y 61.

“...resulta simplista e inapropiado suponer que los sentimientos expresados a través de la música – la tristeza, el placer o cualquier otro sentimiento – sean los mismos que experimenta el oyente al escucharla”³⁵.

En relación a esto, Schaff comenta que “...como nos hallamos ante un contagio emocional por medios no intelectuales, nadie puede saber si el oyente experimenta los mismos sentimientos que experimentó el compositor o que experimentan otras personas al escuchar la misma composición”³⁶.

Por otro lado, se han hecho comparaciones estructurales entre la música y el lenguaje (por ej. “la sintaxis de la música”), las cuales son sólo de forma y de estructura, y no implican que aquélla sea realmente lingüística: “La música es parecida al lenguaje, pero no es lenguaje”³⁷.

La llamada ‘música de programa’ pretende dar a la música un sentido extramusical. Se trata de obras que parecen *relatar* historias – como *De la cuna a la tumba*³⁸ – o buscan representar personajes y escenas – como *La mer* o *Clair de lune*³⁹ de Debussy.

Berlioz también realizó algunos experimentos musicales. En su sinfonía *Harold en Italia*, este compositor francés eligió un instrumento y lo separó del fondo orquestal para darle protagonismo. De este modo, esperaba que el público fuera capaz de distinguir al personaje (en este caso Harold) y al lugar donde éste se movía (Italia).

³⁵ *Ibid.*, p. 52.

³⁶ Adam Schaff, *op. cit.*, p. 131.

³⁷ Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, p. 25.

³⁸ En alemán: “Von der Wiege bis zum Grabe”, de Franz Liszt.

³⁹ La traducción en español sería “El mar” y “Claro de luna”.

En su poema sinfónico *La batalla de los Hunos*, Liszt recrea un cuadro de Kaulbach. “Entre el desorden de la batalla se levanta la figura de un Obispo que, mostrando la Cruz, acaba la lucha y convierte a los paganos. El cuadro es frío y todo de una falsa e inerme quietud”⁴⁰.

Sopeña define al mencionado poema sinfónico como “el más descriptivo de todos”, argumentando que las formas musicales empleadas por Liszt causan las mismas impresiones que la pintura.

Sin embargo, *La batalla de los Hunos* está condicionada por dos aspectos extramusicales: por un lado, la obra pictórica de Kaulbach y, por otro, las palabras que conforman el título del mencionado poema sinfónico.

Esto quiere decir que quienes nunca hayan visto el cuadro y tampoco sepan sobre el título asignado por Liszt, jamás podrían recrear mentalmente las imágenes que aparecen en la pintura, i.e. no entenderían la supuesta “descripción”.

Pero el no conocer el cuadro ni el título no impediría disfrutar *La batalla de los Hunos* como lo que es: música, y no la descripción de un cuadro o de un hecho específico.

Lo mismo sucede con *Harold en Italia*. Al escuchar esta sinfonía, ¿quién podría recrear en su mente la imagen de Harold *paseando* en Italia, sin antes haber escuchado el título o conocido el contexto de la obra? No obstante, quien la escuche será capaz de disfrutarla, conozca o no el supuesto “código”.

⁴⁰ Sopeña, *op. cit.*, p. 100.

Esta última concepción dio pauta para que los teóricos germanos, entre ellos el austriaco Eduard Hanslick, propusieran el término de ‘música absoluta’.

Opuesto al Romanticismo – y con clara influencia positivista – Hanslick pensaba que la música debería concebirse en sí misma, sin buscar en ella una funcionalidad *extramusical*. En tanto es *ella* en sí misma, no puede ser traducible a otras artes, lenguajes o formas expresivas.

Étienne Souriau comenta que el arte pertenece al género de la finalidad: la de crear un ser. Aunque la mayoría de las acciones humanas se orientan no hacia la creación de seres sino a la de las acciones⁴¹.

La meta de un ingeniero es construir un puente para *cruzar* un río; es decir, el ‘puente’ es el medio para la acción, es la herramienta. Por otro lado, la meta del arquitecto es el puente mismo y se vale del diseño artístico para su construcción. Si para el ingeniero el puente es el medio, para el arquitecto es el fin. Para el primero es una herramienta, para el segundo es un arte.

Si lo que se pretendiera con la música fuera comunicar, entonces ésta ya no sería un fin, sino un medio. La meta, por tanto, sería precisamente el acto de comunicar. De esta manera, la música dejaría de ser un arte para convertirse en una herramienta.

Los autores de la corriente absolutista sostienen que la ‘música’ no debe ser comprendida en términos ajenos a la misma, sea en el sentido de una referencia externa o en el de la expresión de los sentimientos humanos.

⁴¹ Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, p. 39.

Para ellos resulta absurda la pretensión de afirmar que la música, como otras artes (pintura, escultura, teatro, etc.), es capaz de representar objetos o acciones.

Estos autores dirían que “*cualquier manifestación de una interpretación semántica de la música [la] despoja precisamente de aquéllas intenciones estéticas por las que la admiramos convirtiéndola en un torpe código*”⁴².

Los musicólogos *absolutistas* – por llamarlos de alguna manera – responden a los planteamientos de Liszt de la siguiente manera:

“*La música sería también capaz de [comunicar]. Pero entonces dejaría de ser música. Sería poesía escrita en un lenguaje de tonalidad absoluta (una especie de lenguaje tónico superlativo)*”⁴³.

Schaff coincide con esta postura:

“*Hacen bien los conocedores de música en poner en guardia contra la percepción ‘programada’ de aquélla, es decir, contra la ‘traducción’ de la música a un ‘lenguaje’ de pensamiento [...] Sostienen que la música debe percibirse como una corriente de estados emocionales de una clase específica. Estoy de acuerdo con eso; en consecuencia, estoy de acuerdo con el aserto de que si la música refleja algo, serán sólo estados emocionales, y que si transmite algo a otros, será precisamente sólo dichos estados. Pero no estoy de acuerdo con la afirmación de que sea ésa la verdadera comunicación, la comunicación por excelencia...*”⁴⁴.

⁴² R. Scruton, *op. cit.*, p. 147.

⁴³ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁴ Adam Schaff, *op. cit.*, p. 130.

Pero para conocer con mayor exactitud el ‘lugar’ que ocupa la Música en la Comunicación, es necesario retomar los planteamientos de Gombrich en torno al ‘síntoma’ (expresión), a la ‘señal’ (activación) y al ‘símbolo’ (descripción).

Los *síntomas* brindan información sobre el estado de un ser, no a través de la vía comunicativa pero sí por la empírica (sabemos si el individuo en cuestión está enfermo, triste, alegre, etc.). Las *señales* producen ciertas reacciones (por ej. enojo, diversión, etc.). Y los *símbolos* cumplen la función descriptiva.

La Música, al igual que las otras artes, tiene principalmente la capacidad de ‘activar’. Una melodía puede provocar ‘algo’ en nosotros (por ej. ponernos nostálgicos) independientemente de si su compositor tuvo o no esos mismos sentimientos al escribirla.

Pero a pesar de que puede llegar a ser sintomática, no necesariamente lo es. Scruton comentaba que el primer movimiento de la Sinfonía núm. 41 de Mozart suele suscitar *gozo* en quien la escucha; sin embargo, no debe considerarse ‘síntoma’, pues no indica el verdadero estado del compositor (quien fue muy infeliz durante el tiempo en que la escribió)⁴⁵.

La Música carece de la posibilidad que tiene el lenguaje para comunicar. Si se pide a alguien que describa algo con música, simplemente no podrá hacerlo.

Hay quienes afirman que *El Carnaval de los Animales*, obra instrumental de Saint-Saëns, es capaz de comunicar la ‘idea’ de cada uno de los animales representados. Sin embargo, debe quedar claro que *imitar* musicalmente sonidos o movimientos (como el “nado de los peces”) no significa que se esté comunicando.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

De nuevo los títulos – que son en sí los ‘elementos comunicativos’ – marcan esa comprensión; sin ellos, difícilmente la pura música de *El carnaval de los animales* remitiría con precisión a lo que el compositor francés quería evocar.

Además, aun con la ayuda del título (por ej. “El Elefante”) la música por sí sola sigue siendo incapaz de conformar oraciones o descripciones simples como: “El elefante tomó agua”.

Así, el *Claro de luna* de Debussy bien podría llamarse *Los peccecitos nadan alegremente*; y dado que la música no tiene la suficiente fuerza comunicativa, fácilmente se conseguiría “engañar” a quien no conoce el título de dicha pieza y hacerlo creer que Debussy se inspiró en el nado de los peces para escribirla, o que quería comunicar la idea de unos “peces que nadan”.

Por tanto, la interpretación que se hace de una melodía es totalmente independiente a la intención de su autor (hay multivocidad). Es posible dejar volar la imaginación a la hora de interpretar. Novelas como *La última cantata* (escrita por Philippe Delelis)⁴⁶ se basan en este principio.

La comunicación típicamente humana “pone en común” contenidos mentales y conocimiento. Sin embargo, la transmisión de estados emocionales (como los de la música) es producto de un *contagio*, más que de algo ‘inteligible’ en sí.

⁴⁶ Es la historia de unos investigadores musicólogos que descubren en una Fuga de Bach, un mensaje donde este importante símbolo del protestantismo alemán confiesa que se convirtió a la Iglesia Católica antes de morir.

1.3 COMUNICAR CON LA MÚSICA

La música (del griego: *μουσική*) es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación de sonidos y silencios⁴⁷. Para que dichos sonidos sean considerados *musicales*, deben tener el requisito de ser sostenidos y de tono definido. Sin embargo, ¿se puede comunicar con ellos?

Anthony Storr comenta que la música no tiene en realidad un uso práctico, pues al igual que las demás artes es una actividad realizada por puro placer.

Ya se había comentado que el arte es necesariamente un fin y no un medio. El Arte, según Kant, debe concebirse como “*carente de todo propósito utilitario*”⁴⁸. La Comunicación, por el contrario, al ser intencional y teleológica, es por consecuencia utilitaria e implica forzosamente una capacidad lingüística.

La música puede darse y desarrollarse sin comunicación. Los neandertales eran seres musicales aun cuando carecían de lenguaje⁴⁹. Pero contrario a lo que sería una “visión romántica”, en donde la música *comunica* lo inefable, ¿es posible demostrar que ciertas secuencias musicales comunican ideas verbales en la vida práctica?

⁴⁷ Wikipedia.org

⁴⁸ Roger Scruton, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ Mithen, *op cit.*

1.3.1 La Música como Refuerzo Comunicativo

Como se ha expuesto, la Música por sí sola carece de la capacidad para comunicar; sin embargo, puede ser combinada con elementos sí comunicativos con el propósito de reforzarlos emocionalmente.

La Música en el proceso de comunicación pertenece a una categoría más bien lúdica; no representa ningún factor indispensable para su correcto funcionamiento. Es dependiente; nunca se la encontrará sin *compañero*. Y además no es ella la ‘acompañada’ – la más importante – sino la ‘acompañante’.

Una melodía tiene fuertes limitaciones discursivas. Prácticamente no lograría conformar una oración tan simple como “*El amor es muy bonito*”. Pero es justo aquí donde cobra la importancia de complementación: la frase mencionada no emocionaría a un sujeto tanto como lo haría una pieza de Chopin⁵⁰. La configuración de ritmos, melodías y armonías definitivamente influye en las emociones.

La música no posee independencia alguna si se intenta hacer referencias externas a través de ella. Para lograrlo, los *títulos* parecen ser lo único que podría delimitar la idea de su representación y en cierta forma condicionar el modo en que debería ser “entendida”; por ejemplo: *Harold en Italia* (de Berlioz), *De la cuna a la tumba* (poema sinfónico de Liszt) o *El carnaval de los animales* (de Saint-Saëns).

⁵⁰ Las ‘canciones’ se basan en dicho principio.

Pero si bien la música no es comunicativa por sí misma, definitivamente ha sido empleada para reforzar entidades que sí lo son. Con el propósito de incrementar los alcances del lenguaje, los seres humanos han sido pragmáticos en su uso. Las canciones, los poemas musicalizados y la ópera son la muestra de ello.

En el caso del cine y del teatro, la música es utilizada *casi* de forma obligatoria para complementar, anticipar o acompañar aspectos que representan abstracciones lingüísticas; y en ocasiones, empieza a codificarse de forma parecida a los *leitmotiv*.

Los temas principales de *Tiburón* y *Psicosis*⁵¹ son dos ejemplos perfectos. A pesar de haber sido simples señales activadoras en su momento, recientemente están adquiriendo algunos valores simbólicos – aunque todavía debe haber ciertas reservas en esta afirmación.

Con todo, la música no posee ni siquiera un rasgo de *refuerzo* semántico o de intencionalidad que traspase el campo de lo emocional, cosa que es muy común en el ‘habla’.

Los idiomas hablados sí tienen una *musicalidad* (que no ‘música’) que determina en muchos casos la forma como ha de entenderse el significado y el sentido de una frase.

La musicalidad en el lenguaje hablado es un auxiliar esencial para el proceso comunicativo. En general, todas las lenguas la necesitan, algunas en mayor y otras en menor grado, pero suele ser un requerimiento constante.

A pesar de pertenecer a áreas cerebrales diferentes, la música y el lenguaje tuvieron un origen común. De este modo, las primeras palabras habrían sido emisiones vocales o

⁵¹ *Jaws*, Steven Spielberg, E.U., 1975. | *Psycho*, Alfred Hitchcock, E.U., 1960.

gemidos cantados, más que sonidos formados por las posiciones de los labios y de la lengua⁵².

De hecho, en la actualidad muchos animales domésticos captan ciertas secuencias musicales cuando se les habla, haciendo creer al humano que verdaderamente *entienden*.

Y es que si a un perro educado se le da una orden (“¡salte!”, “¡siéntate!”), él va a obedecer no porque conozca el sentido de los verbos ‘salir’ o ‘sentarse’, sino porque ha aprendido a relacionar ciertas secuencias sonoras a partir del condicionamiento⁵³.

Si a ese mismo perro se le dice “Hazme el favor de salir de la casa”, el animal difícilmente reaccionará. Y si se emplea la misma palabra “salte” pero con un tono neutro, o con uno diferente al que suele usarse con el perro, el intento “*comunicativo*” también se verá frustrado.

Pero aunque la musicalidad en las lenguas tenga dicho origen primitivo, cercano a lo *animal*, el ser humano moderno la ha transformado en algo totalmente inteligible.

En un idioma, los elementos musicaloides no son sólo secuencias melódicas meramente conductistas. Al contrario, se trata de elementos sociales y convencionales, parte del *universo de referencia* común a una sociedad. Son sonidos que llevan una intención y que están organizados, pensados y estructurados para cumplir una finalidad específica; por ejemplo, diferenciar una oración de otra, una palabra de otra, etc.

⁵² Steven Mithen, *Los neandertales cantaban rap*.

⁵³ Esto fue estudiado por el psicólogo Ivan Pavlov, principal exponente del Conductismo, quien a través de una campana provocaba que su perro salivara. Pavlov solía darle comida tras sonar la campanita; de esta forma, condicionó a su perro para que éste relacionara el sonido de la campana con el acto de recibir “comida”.

La musicalidad carga consigo toda una serie de conceptualizaciones, significados e intencionalidades.

Las lenguas de Occidente varían la entonación de una frase para indicar si se trata de una pregunta, de una afirmación, de una ironía, etc. Sin la musicalidad del idioma, las palabras no serían suficientes para captar al 100% el sentido de ciertas oraciones.

* Ella está bien [AFIRMACIÓN].

* ¿Ella está bien? [PREGUNTA].

* Ella está... “bien” [IRONÍA].

Gracias a la forma como se *canta* la frase anterior, es posible entender si se está afirmando, preguntando o siendo irónicos.

El tercer modo, además, aporta un elemento musical que no había sido mencionado antes: el ritmo.

Los aspectos rítmicos a la hora de hablar influyen de manera notoria en la comprensión de lo que se está diciendo. Éste es un ejemplo *clásico*:

* Si el hombre supiera realmente el valor que tiene la mujer, andaría en cuatro patas.

* Si el hombre supiera realmente el valor que tiene, la mujer andaría en cuatro patas.

* Si el hombre supiera realmente, el valor que tiene la mujer andaría en cuatro patas.

Si el ritmo cambia, el sentido de la oración cambia. Una frase, tres significados distintos. En el primer ejemplo, el ‘hombre’ es el sujeto; en el segundo, la ‘mujer’ es quien realiza la acción; en el tercero, es el ‘valor de la mujer’ quien ahora pasa a ser el sujeto.

Otro ejemplo típico:

* Dejo mis bienes, a mi sobrino Juan no, a mi hermano Luis.

* Dejo mis bienes a mi sobrino Juan, no a mi hermano Luis.

Y ahora uno que utiliza tanto elementos melódicos como rítmicos:

* Irás, volverás, no morirás en la guerra.

* Irás, ¿volverás? No, morirás en la guerra⁵⁴.

La acentuación en las palabras es otra de las formas melódicas que nos ayudan a comprender los significados:

* Canto / Cantó.

* Abrase / Ábrase / Abracé⁵⁵.

Uno de los actos cotidianos que demuestran la existencia de esa *musicalidad* en los idiomas hablados, es el escuchar acentos regionales distintos entre sí. Expresiones como “*Los norteños hablan cantadito*” son muy comunes en México.

Y eso no ocurre sólo con acentos de la lengua española, sino también cuando hay contacto auditivo con otras lenguas: “*Los alemanes hablan muy golpeado*”, “*El francés es un idioma melodioso*”.

La musicalidad de los idiomas, entonces, es un elemento inteligible. No importa si en su origen fue de carácter emocional y natural (como los ladridos de un perro, el canto de las

⁵⁴ Ejemplos extraídos de <http://blog.educastur.es/biblionorena/2007/12/>

⁵⁵ En la escritura también lo diferenciamos por la ortografía, pero en el español mexicano hablado, esto no resulta tan fácil si no entonamos adecuadamente.

aves o el rugido de un león); a lo largo de la historia, los seres humanos aprendieron a codificarla.

La inteligibilidad musical en el lenguaje hablado es un asunto aun más sensible en algunas lenguas orientales y dialectos de diversas partes del mundo.

La musicalidad de la mayoría de idiomas podría considerarse un aspecto secundario. Sin embargo, no ocurre lo mismo con aquellas lenguas que se conocen como “tonales”.

Por ejemplo, en las lenguas europeas (i.e. español, inglés, francés, ruso, alemán, noruego, italiano, etc.) las estructuras melódicas y rítmicas pueden afectar el *sentido* de una oración [como ya se ha visto arriba]; pero como se trata de una afectación indirecta, ni ‘melodía’ ni ‘ritmo’ representan elementos de carácter rígido.

No obstante, lo melódico en un idioma como el mandarín (y en las lenguas chinas en general – cantonés, wu, min, hunanés, pinghua, entre otras) no sólo afectan el sentido sino también el *significado* de cada palabra.

Si las lenguas europeas utilizan recursos musicales para los matices de ironía, cariño, rechazo, etc., los idiomas hablados en China lo emplean para alteraciones semánticas.

En el mandarín existen cinco tonos diferentes: sostenido, ascendente, descendente-ascendente, descendente y neutro. De este modo, un mismo vocablo puede tener cinco significados. El más común de ellos es la sílaba ‘ma’.

* Mā (primer tono) = mamá.

* Má (segundo) = entumecido.

* Mâ (tercero) = caballo.

* Mâ (cuarto) = regañar.

* Ma (neutro) = [partícula que se coloca al final de una oración para indicar que se trata de una pregunta].

El chino depende de cómo es “cantado” para poder entender cosas radicalmente distintas (a diferencia de otros idiomas no-tonales).

* Wô yôu **yǐ** ge **jiějie** = Tengo una hermana mayor.



* Wô yôu **yì** ge **jiějie** = Tengo 100 millones de abuelos.

Y si se modifican todos los tonos o se habla *plano*, alguien que hable mandarín simplemente no logrará reconocer la oración y muy probablemente dirá que “*eso no es chino*”.

En el cantonés existen 9 tonos diferentes. Y fuera de China también hay diversos dialectos e idiomas con las mismas características. En Sudáfrica, por ejemplo, la lengua “xhosa” es igualmente de carácter *tonal*.


1.3.2 Lo Concreto como Signo

Todo lo concreto tiene la propiedad potencial de convertirse en signo. Basta con que un grupo social determine una relación significante-significado entre algo concreto y el ente abstracto que va a representar.

Las palabras son fonemas concretos convertidos en signos, y como a ellas, a cualquier objeto se le puede atribuir dicha propiedad. Por ejemplo, la palabra “huevos” es el significante para ; pero a este objeto concreto  se le podría transformar en significante de cualquier otra cosa (por ej. de una idea obscena).

Eso es exactamente lo que ocurrió cuando el actual jefe de gobierno, Marcelo Ebrard, mostró al cardenal de Guadalajara, Sandoval Íñiguez, una *caja de huevos*. En ese momento, dicho objeto concreto se convirtió en la abstracción de la conocida obscenidad.

Con las secuencias melódicas concretas ocurriría el mismo fenómeno. A las palabras o “imágenes acústicas” (que son concretas) se les otorga la propiedad de ‘significantes’; por tanto, una secuencia melódica podría ser igualmente una “imagen acústica”.

De este modo, al escuchar  probablemente un grupo social establecería por común acuerdo que eso significa – por ejemplo – “agua”.

Ahora hágase la suposición de que  es la imagen acústica para “elefante”. Y dentro de este *universo de referencia*, las corcheas son ‘verbos’ cuyo pasado se indica

mediante la repetición de la secuencia. Así, el verbo “tomar” (o “beber”) sería



y su conjugación en pasado se escucharía



Una vez que esto ha sido determinado, cualquier miembro de este curioso grupo social sería capaz de saber lo que significa la siguiente melodía:



Por lo tanto, si existiera un grupo social lo suficientemente ocioso como para convertir a la música en un ‘universo de referencia’, *ese* tipo de música (mas no *la música* en general) sería un lenguaje... ¿pero seguiría siendo música, o como dice Scruton, se convertiría en un *lenguaje de tonalidad absoluta*?

La música se basa en la organización estética de sonidos tonales. ¿Existen reglas para ello? Sí⁵⁶. Pero dichas reglas se rigen bajo principios estéticos (i.e. artísticos), mas no lingüísticos (i.e. utilitarios).

Si se quisiera que los sonidos musicales entraran en un orden lingüístico – como en el ejemplo anterior – se dejarían de lado las reglas estructurales de la música y no podría seguirse ninguna lógica musical, por lo que esa emisión de sonidos tonales, en vez de ser una melodía, serían un mensaje muy comunicativo, pero poco melodioso.

La música militar es un caso diferente. Se ocupa para dar órdenes de forma holística. En México, las ‘bandas de guerra’ escolares suelen utilizar una corneta para decir mediante

⁵⁶ Esto lo desarrolla Francisco García Villegas Magaña en la tesis *Música: El lenguaje de lo inefable* (2001).

sucesiones melódicas: “Atención. Firmes... ¡ya! – Saludar... ¡ya!”. Y luego, con otra melodía indican el momento en que la escolta va a empezar su trayectoria.

Este tipo de órdenes, no obstante, son holísticas. Se trata de *frases hechas* que conforman un número muy reducido de oraciones imperativas. Además, los grupos de notas no pueden combinarse entre sí para dar otro tipo de órdenes a las ya preestablecidas. Y son evidentemente manipuladoras, pues en cuanto se da la orden de ‘saludar’, todos *saludan*, y cuando se da la instrucción de ‘firmes’, todos se colocan en dicha posición.

Pero un excelente y curioso ejemplo de *lenguaje de tonalidad absoluta* son los idiomas silbados, presentes en algunos grupos mazatecos en el norte de Oaxaca, en la isla Gomera (en las Canarias), en Aas (Pirineos franceses), y en una región de Turquía llamada Kusköy. Se trata de un sistema de comunicación basado exclusivamente en silbidos.

“El denominador común de los cuatro lugares es una topografía excepcionalmente abrupta y con laderas cultivadas en escarpados desniveles; es decir, se trata de sitios en los que la comunicación personal es difícil y muy limitada, ya que impone un gran esfuerzo físico para subir, bajar y recorrer las distancias”⁵⁷.

Según el fisiólogo acústico René-Guy Busnel, no sólo consiste en una serie de señales, pues los estudios arrojan que los mazatecos pueden tener conversaciones enteras a través de sus silbidos.

“Lo que sigue es una réplica de una de las muchas conversaciones posibles, entre dos campesinos que se encuentran trabajando la tierra, con una barranca que los separa más de 200 metros:

⁵⁷ Harry Möller, “No la cantes que es chiflada: El lenguaje silbado”, *Algarabía*, no. 65, año IX, p. 41.

- *¿Por qué viniste tan tarde?*
- *Estaba buscando una gallina.*
- *¿Y la encontraste?*
- *Sí, estaba encaramada en un palo con espinas.*

“Desde luego no todas las personas pueden hacer uso del lenguaje silbado, ya que éste exige una aguda percepción de las variaciones tonales.

“[Busnel] efectuó una larga y completa serie de investigaciones científicas al respecto, incluyendo un estudio de campo de la sierra mazateca. Sus trabajos comprenden el uso de osciloscopios y otros analizadores electro-visuales para trazar gráficas o “monogramas” de una o varias palabras, en los cuales puede advertirse la composición de frecuencias de cada vocablo.

“La palabra tchao-ni-hi, por ejemplo, que significa “mazorca de maíz”, requiere de un silbido con tres modulaciones distintas: la primera sílaba alcanza unos 1000 Hz, 800 la segunda y 500 la tercera”⁵⁸.

El dilema sigue en pie: ¿estos tipos de lenguaje musical son ‘música’ o siguen siendo lenguaje?

Estoy de acuerdo con Anthony Storr cuando plantea lo siguiente:

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 42 y 43.

“...es cierto que los pueblos primitivos utilizan sonidos musicales para comunicarse en la distancia y que, a tal fin, se han inventado instrumentos de viento con un importante poder conmovedor. Prueba de ello es que los indios mura del Amazonas se comunican entre las márgenes de los grandes ríos con un lenguaje musical especializado que interpretan con una flauta dulce de tres agujeros. La comunicación por señas mediante el uso de tambores y cuernos es una práctica muy extendida en África y en otros lugares. Aun así, la comunicación mediante sonidos musicales no puede ser considerada música como tal y no existe ninguna prueba clara de que estas señales se hayan transformado en música”⁵⁹.

⁵⁹ Anthony Storr, *op. cit.*, p. 30.

II

LA MÚSICA PUEDE SER COMUNICADA

Para comunicarse, el ser humano ha conformado ‘universos de referencia’ a través de la abstracción socializada en *signos lingüísticos*⁶⁰.

Gracias a ese proceso, todos los pensamientos que se dan individualmente en cada persona son potencialmente *socializables*, es factible ponerlos en común. De este modo, cualquiera es capaz de comunicar una idea como “ayer tuve mucho frío”.

Pero así como el hombre comunica ideas simples (como la oración del párrafo anterior) o ideas complejas (como las de esta tesis), tiene también la capacidad de comunicar otro tipo de contenidos mentales, como – por ejemplo – la música.

La música puede ser comunicada, pero no siempre fue así. Por siglos, los seres humanos fueron tan incapaces de comunicar la música como los primeros homínidos de comunicar ideas. Hasta que finalmente lo consiguieron.

Pero, ¿cómo es que se ha empezado a dar este proceso? Tal como sucede en la comunicación verbal, donde el ser humano se apropia del mundo a nivel mental o psíquico, al comunicar la música se da ese mismo juego de abstraer lo concreto mediante signos.

En este capítulo se sostiene que la música puede ser comunicada gracias a que es posible abstraerla en un lenguaje. Para ello, se explica qué se entiende por *concreto* y *abstracto*, se estudian los planteamientos de Ferdinand de Saussure en torno a la relación *significante-significado*, y se abordan los *universos de referencia* que se han conformado, además de la partitura, para comunicar la música.

⁶⁰ *Signo lingüístico* es un concepto empleado y explicado por Ferdinand de Saussure.

2.1 MÚSICA CONCRETA Y MÚSICA ABSTRACTA

Antes de entrar al ámbito musical, conviene definir qué es, en términos generales, lo ‘concreto’ y lo ‘abstracto’.

Cuando cotidianamente la gente habla de lo *concreto*, la mayoría de las veces se refiere a todo aquello que puede verse y tocarse: una mesa, una casa, una puerta, un automóvil, etc. Es decir, se trata de objetos cotidianos con volumen y masa palpables.

Sin embargo, en esta tesis no debe dejarse de lado el hecho de que lo concreto no sólo involucra a los sentidos de la vista y el tacto, sino también al del olfato, el oído y el gusto.

El llanto de un bebé es un sonido concreto siempre que logre escucharse. Si se percibe gasolina con el olfato, ese olor también es concreto. Y si un chocolate entra en contacto con las papilas gustativas, justo en ese momento su sabor se vuelve concreto.

Lo *concreto* es entonces todo lo que se percibe sensorial y sensitivamente en un momento y lugar específicos.

Por ejemplo, si justo en este instante alguien ve (aunque sea de *reajo*) la presencia de los objetos que le rodean, saborea una galleta y percibe el olor que despide, escucha el ruido que hacen los albañiles mientras construyen un edificio, y siente las teclas de su computadora al presionarlas, entonces esos objetos, el sabor y el olor de la galleta, los sonidos de la construcción, y el teclado del ordenador, son elementos concretos.

Pero como sólo se está hablando de la percepción sensorial de ese sujeto hipotético, todo lo arriba mencionado ha de considerarse concreto única y exclusivamente desde su perspectiva.

Para el lector de esta tesis, la lista anterior es abstracta. Inclusive la computadora que para el sujeto del ejemplo es tan palpable y sólida (y por tanto él no tiene duda de su existencia) es un objeto cien por ciento mental para el lector: no puede verla, sólo imaginarla, i.e. recrearla a nivel psíquico.

En oposición a lo concreto, lo *abstracto* es todo lo que no se logra percibir directamente con los sentidos.

La capacidad de abstracción es puramente humana e implica un proceso de conexiones neuronales sumamente complejo⁶¹.

Para hacer referencia a algo que no está presente en ese momento, se necesita abstraerlo.

Al pronunciar la palabra “perro”, se abstrae toda la esencia de dicho animal con esa sucesión de fonemas, de modo que quien la escuche, se formará una imagen mental de un perro. O bien, si a un chino se le presenta el carácter 犬⁶², se dará en él exactamente el mismo proceso.

⁶¹ Steven Mithen, *Los neandertales cantaban rap*.

⁶² Pronunciado: *quân* (perro).

Dice Saussure que “*los hechos de conciencia, que llamamos conceptos, se encuentran asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión [...] los signos de la lengua son, por así decir, tangibles [...]*”⁶³.

Esto significa que tanto los fonemas como el carácter (i.e. los significantes) son concretos, pues los unos se pueden escuchar y el otro se puede ver. No obstante, el objeto al que hacen referencia (o sea, el “perro”) es totalmente abstracto.

Un hispanohablante puede ver el carácter 钱, pues es algo visualmente concreto. Pero difícilmente, a menos que haya estudiado mandarín, sabrá su significado; es decir, no será capaz de formarse una imagen mental que corresponda a ese significante y, por consecuencia, estará fuera del juego de abstracción lingüística.

Por lo tanto, diría Saussure, los significantes son concretos, mientras que los significados son abstractos. “*Cuando hablamos del lenguaje todo es ya psíquico o mental*”⁶⁴.

Wittgenstein decía que “*lo que puede mostrarse, no necesita decirse*”⁶⁵. Y es precisamente porque si es posible mostrar algo de forma concreta, ¿por qué habría necesidad de abstraerlo con la palabra?

Volviendo al vocablo “perro”: si alguien lo pronuncia o lo escribe, se está ante un cánido que nadie ve pero que todos pueden imaginar. La palabra sustituye al animal concreto y lo convierte en un ente abstracto. Así es como el ser humano se apropia del mundo que le rodea.

⁶³ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, pp. 38-42.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Mark Addis, *Wittgenstein: a guide for the perplexed*, p. 35.

Si bien el hombre no puede poseer el mundo concreto, al abstraerlo se convierte en su dueño y lo manipula al gusto. Por eso es que miente, escribe novelas, cuenta chistes, dice albures, convierte palabras en tabú, etc.

Cada cultura percibe el mundo de acuerdo a su lengua porque es la forma como se apropió de él.

Entre los músicos, las concepciones de *música concreta* y *música abstracta* son radicalmente distintas a las que se plantean en esta tesis. Por un lado, llaman ‘concreta’ a toda la música que se produce con sonidos existentes en el mundo (extraídos de cualquier objeto) y no con instrumentos tradicionales (violín, piano, acordeón, etc.)⁶⁶.

Irónicamente, este tipo de música crea un ambiente totalmente surrealista y pretende carecer de todo sentido.

También suelen entender a la *música concreta* como la que sugiere ambientes dramáticos o descriptivos, i.e. una música referencial cuyo principal ejemplo es la “música de programa” defendida por compositores como Liszt, Wagner y Berlioz⁶⁷.

La *música abstracta*, entonces, sería aquélla cuyo principal objetivo se basa en evitar toda referencia extramusical⁶⁸; aunque sin duda hay otras maneras de definirla, ligadas a la concepción del ‘arte abstracto’.

⁶⁶ Los cuales son “abstractos”, según el compositor francés Pierre Schaeffer (creador de esta corriente).

⁶⁷ Ver Segunda Parte del Primer Capítulo: “La música y el lenguaje”.

⁶⁸ Roger Scruton la llamaría ‘Música absoluta’. Ver su libro: *La experiencia estética*, p. 88.

Pero como éste no es un texto de Musicología, sino de Comunicación, estas definiciones pueden pasarse por alto.

En esta tesis, la forma de ver a la *música concreta* y a la *música abstracta* se basará en lo que anteriormente quedó establecido como ‘concreto’ y ‘abstracto’.

Si lo concreto es aquello que se percibe con los sentidos en un momento y lugar específicos, la *música concreta* es simplemente la que podemos oír.

No importa cuán extraña o tradicional sea, ni si es programática o absoluta, tampoco si sus sonidos se producen con objetos cotidianos o con instrumentos electrónicos, o si se trata de clarinetes, arpa, violines y timbales; si está sonando, en ese momento es concreta.

Lo mismo puede decirse de una canción que está siendo silbada por alguien, reproducida en algún aparato, o *tarareada*.

Por esa razón, una melodía es efímeramente concreta, pues sólo lo es mientras no cesa de sonar.

La *música abstracta*, por otra parte, es aquélla que no se escucha pero que sí existe porque se hace referencia a ella a través de su abstracción mediante signos.



El fragmento de partitura que se muestra en la página anterior es una melodía abstraída con grafías musicales. Es abstracta porque aunque el lector no puede escucharla, sería capaz de recrearla mentalmente (siempre y cuando sepa leer música).

En este sentido, las grafías musicales son concretas porque es posible verlas (y eso es más que evidente), pero la melodía que representan es abstracta.

Por lo tanto, cualquier sistema de notación consiste en un proceso mediante el cual se sustituye a la música concreta y se le abstrae en signos con el objetivo de poder comunicarla.

2.2 APROPIACIÓN DE LA MÚSICA A TRAVÉS DEL SIGNO

La música es incapaz de describir y representar el mundo⁶⁹, pero los sistemas de notación son capaces de representar la música.

Si bien el hombre no puede atesorar algo tan efímero como la música concreta, al abstraerla mediante signos logra apropiarse de ella y conservarla durante siglos en hojas de papel.

Anteriormente se había planteado que para comunicar *algo*, el ser humano tiene que apropiarse de ese *algo* y manipularlo en un ámbito mental.

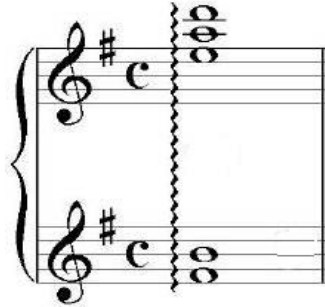
¿Cómo se apropió el ser humano de la música? La respuesta es simple. Al igual que como se apropió de los objetos, de los animales, de las acciones, etc. así también se apropió de la música: al remplazarla con significantes.

Se puede comunicar la imagen mental de “árbol” al lector de esta tesis gracias a que nuestra sociedad lingüística (la hispanohablante) se ha apropiado de ese ente *árbol* abstrayéndolo con el significante fónico (la palabra) que sustituye al objeto real.

Del mismo modo, es posible comunicar un acorde arpegiado mediante su abstracción con significantes visuales (las grafías musicales) que sustituyen al acorde concreto⁷⁰:

⁶⁹ Roger Scruton, *La experiencia estética*, p. 133.

⁷⁰ Siempre y cuando el lector conozca el universo de referencia al cual se está recurriendo (en este caso, la notación por partitura).

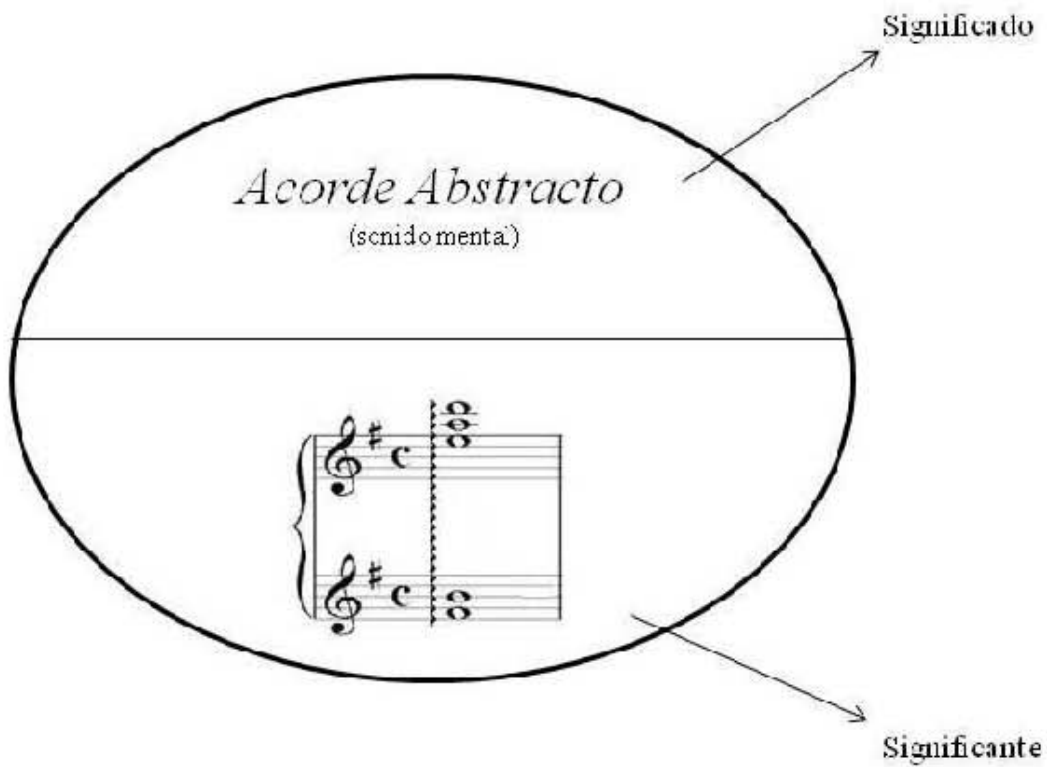
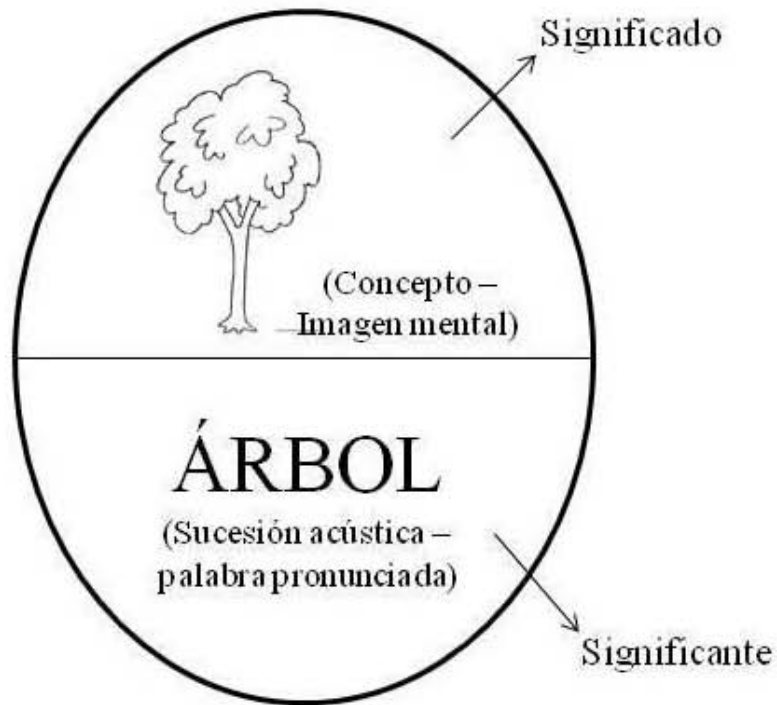


Dice Saussure que la lengua, como sistema de signos, expresa ideas mediante la relación entre un concepto (abstracto) y una sucesión acústica (concreta).

Lo mismo sucede al comunicar la música: la partitura es un sistema de signos donde se establece la relación entre un sonido abstracto⁷¹ y un elemento visualmente concreto (la grafía musical).

Saussure ha llamado *signo lingüístico* a esa relación. Pero el signo lingüístico no es una cosa y un nombre, aspecto que sería puramente nominal, sino un *significante* – que sería la ‘sucesión acústica’ o la ‘grafía musical’ – y un *significado*, que refiere al elemento abstracto al que se hace referencia.

⁷¹ En este caso no se puede manejar el término “concepto”, dado que se está hablando de música.



La abstracción de la música a través del signo es la manera como el hombre se apropia de ella para poder insertarla en un proceso comunicativo. ¿Cómo comunicar una tonada sin hacerla concreta (i.e. cantarla)? Es lo mismo que decir: ¿cómo comunicar la imagen mental de “árbol” sin traer el árbol físicamente? No se necesita cantar la tonada ni traer el árbol porque a ambos se los ha abstraído en códigos que son comunes a los individuos con quienes se da la comunicación.

En cuanto al proceso, esta apropiación de la música inició de manera muy similar al lenguaje de los Homo primitivos y otras “comunicaciones” animales, y ha llegado a un grado de evolución similar al del lenguaje verbal actual (aunque todavía con ciertas limitantes).

En el mundo animal se han desarrollado ciertas señales para propósitos de supervivencia. Estas voces de alarma son *manipuladoras* antes que *referenciales*⁷².

Por ejemplo, algunos monos utilizan un tipo de chillido para indicar si viene un depredador por aire, y otro tipo si se trata de uno que se acerca por tierra. La única función de estos chillidos es la protección del grupo, por lo que de ningún modo serían usados si no hay un depredador al acecho.

El ancestro común a los neandertales y a los *Homo sapiens* se basaba en ese mismo principio. Sin embargo, aunque tuvieron cierto grado de evolución mayor al de dicho ancestro, los neandertales no lograron desarrollar propiamente un lenguaje⁷³.

⁷² Steven Mithen, *op. cit.*

⁷³ Las pruebas científicas que lo demuestran vienen detalladas en el libro de Mithen.

El sistema neandertal era holístico y manipulador. Y aunque probablemente los neandertales hayan logrado emitir sucesiones fónicas similares a las de nuestras lenguas, difícilmente tenían la capacidad intelectual – que sí poseía *Homo sapiens* – para segmentarlas.

De ese modo, una palabra neandertal podría haber sido *macha* para ordenar “dale esto a ella”, y otra como *haha* para decir “comparte esto con ella”. A pesar de tener elementos comunes en torno a su significado (como ‘esto’ y ‘ella’) no existía correspondencia alguna entre los significantes.

Dice Alison Wray que “*los enunciados holísticos podrían [haber sido] multisilábicos, pero eran – por definición misma – holísticos: ni las sílabas ni los grupos de sílabas se correspondían con un aspecto aislado del sentido complejo de la expresión*”⁷⁴.

Por esa razón, difícilmente el neandertal habría sido capaz de tener una gama de vocabulario tan amplia, de manejar partículas gramaticales y de crear frases tan complejas como para conformar en sentido estricto una lengua.

Posiblemente la evolución del lenguaje humano tuvo el mismo punto de partida; sin embargo, en *Homo sapiens* sí se desarrolló la capacidad de segmentación. En este proceso, “*los humanos comenzaron a dividir los enunciados holísticos en unidades discretas, separables, cada una de las cuales poseía su propio sentido referencial y podía, por tanto, ser combinada con otras para crear una serie infinita de nuevos enunciados*”⁷⁵.

⁷⁴ S. Mithen, *op. cit.*, p. 372.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 371.

En este caso, comenta Alison Wray, si en la protolengua holística del ser humano existía la expresión *tebima* con el sentido de “dale esto a ella”, y *kumapi* con el de “comparte esto con ella”, nuestros ancestros podían reconocer que *ma* era una sucesión fónica común a ambas palabras, y “ella” un elemento común a sus significados.

*“Así pues, el hablante podía llegar a la conclusión de que podía emplear la sílaba ma de modo referencial, aplicada a “persona femenina”. Debe recordarse que, en la protolengua holística y manipuladora, ma carecía por completo de sentido referencial, dado que ni tebima ni kumapi eran expresiones compositivas; eran secuencias fonéticas arbitrarias, que, por simple azar, tenían sonidos en común”*⁷⁶.

La comunicación en la música también tuvo, en su origen, principios holísticos (en este caso no existió la función manipuladora).

Las antiguas civilizaciones como India y Egipto, fueron las primeras en utilizar la *quironomía*⁷⁷ como recurso para comunicar determinadas secuencias melódicas.

Esa técnica era totalmente holística. La altura de la mano no era determinante para una nota específica; digamos, no había algo que indicara que la mano a un metro del suelo fuera para tal o cual nota musical.

Subir la mano de medio metro a un metro podía indicar simplemente una elevación tonal que variaría según la melodía ejecutada en el momento, por lo que mismos movimientos llevarían consigo melodías diferentes.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 372.

⁷⁷ Técnica que consiste en mover manos y brazos para indicar los elementos rítmicos (como actualmente lo hace un director de orquesta), y también colocar las manos a distintas alturas para indicar los elementos tonales.

La quironomía no era capaz de comunicar melodías como lo hace la partitura actual. Para trabajar con esta técnica, los músicos tendrían que haber escuchado la melodía completa antes de participar en su ejecución. Así, el director simplemente les indicaba qué tan agudo o grave (como para afinarlos), o qué tan lento o rápido (rítmicamente hablando) se necesitaba que tocaran en ese instante.

En las grandes civilizaciones orientales (como la china durante la dinastía Han) se incursionó en el desarrollo de una notación musical a través de símbolos escritos, aunque con ciertas limitaciones que impedían su perpetuidad. Eso mismo ocurrió con las culturas occidentales al introducir el sistema de neumas.

Los neumas eran una especie de versión gráfica de la quironomía, aunque más avanzados en cierto sentido, pues ya consistían en un número finito de grafías que podían ser combinadas entre sí para dar intenciones distintas. Sin embargo, todavía no debe hablarse propiamente de segmentación, pues cada neuma representaba varios sonidos, lo cual propiciaba una *Torre de Babel* musical en caso de que el receptor no conociera previamente la melodía.

El monje franco-flamenco Hucbaldo (840-930) descubrió este problema y lo ejemplificó en su libro *De Institutione Harmonica* escribiendo la palabra “Aleluya” con neumas encima de cada sílaba:

“La primera nota – dice – parece estar más alta: podéis cantarla como se os antoje. La segunda podéis ver que está más baja, pero cuando tratéis de unirla a la primera no

podréis determinar si el intervalo es de uno, dos o tres tonos. A menos que la oigáis cantar [o sea, hacerla concreta], no podréis [reproducir] lo que se propuso su autor”⁷⁸.

Sin embargo, debe reconocerse que los neumas fueron la base para que Hucbaldo y las naciones de occidente transformaran los sonidos múltiples en signos separables.

“...Hucbaldo [no eliminó los neumas, sólo les hizo algunas modificaciones para establecer] la altura de cada sonido [...] Así, el sistema de Hucbaldo se nutrió del antiguo y del nuevo, y enseñó al cantor la exactitud del tono y la variedad de expresión”⁷⁹.

Los primeros sistemas de notación (como la ‘cuadrada’) comenzaron a abstraer sonidos todavía más específicos, donde cada grafía era significativa de sólo un sonido y no se trataba de signos multi-referenciales.

Si al principio un neuma era significativo de varios sonidos (provocando que esa misma serie sonora no pudiera dividirse ni combinarse), la notación cuadrada obligaba a que cada sonido de ese neuma fuera representado con un signo distinto. Eso fue clave para el proceso de segmentación⁸⁰.

Los sistemas de notación que se utilizan actualmente (como la partitura con pentagramas) permiten que las grafías musicales – cada una de las cuales es significativa de un sonido o silencio específico – sean combinadas entre sí para comunicar un número infinito de melodías.

⁷⁸ Robertson, *Historia general de la música I*, p. 320.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 321.

⁸⁰ El beneditino de origen francés Guido d’Arezzo fue quien popularizó el sistema de notación pautaada que ha sobrevivido hasta nuestros días gracias a su exactitud comunicativa.

2.2.1 Capacidad Musical o Capacidad Lingüística

Se abordan a continuación algunos datos interesantes obtenidos a través del método científico de las ciencias naturales, a partir de investigaciones y experimentos en torno a las capacidades cerebrales del ser humano.

¿Es la comunicación de melodías una capacidad lingüística o una capacidad musical?

Si se toma en cuenta que la música es un arte, y como tal carece de las principales funciones del proceso comunicativo⁸¹, entonces la escritura musical está más apegada al lenguaje que a la capacidad artística de la música.

Se había explicado que el arte trata de llegar a la existencia de un *ser*, mas no a la de una *acción*, y se ejemplificó de la siguiente manera: al construir un puente, el propósito es cruzar un río (acción); pero lo que daría a esa construcción un estatus de “arte” no sería el *cruce* de ese río sino la existencia del puente mismo⁸².

Al hablar de ‘arte’ hablamos de un fin y no de un medio, por lo que es “*carente de todo propósito utilitario*”⁸³. La Comunicación, por el contrario, es utilitaria.

Resulta fundamental delimitar estas fronteras para entender por qué la capacidad musical se desarrolla en el área artística y no en la lingüística. Es decir, la música como arte es un fin, es la meta, es un ser en sí mismo; no es un medio para alcanzar otros fines⁸⁴.

⁸¹ De entrada, el arte es multívoco. Esto ya fue explicado en la primera parte del Primer Capítulo: ver “La comunicación inteligible”.

⁸² Roger Scruton, *op. cit.*, p. 147.

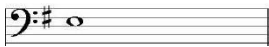
⁸³ *Ibid.*, p. 13.

También se había dicho en el capítulo anterior que la música puede darse y desarrollarse sin comunicación – los neandertales eran seres musicales aun cuando carecían de lenguaje⁸⁵ – mientras que la ‘comunicación en la música’ es utilitaria (y por tanto, no artística) y por fuerza necesita de capacidad lingüística.

Cuando un individuo produce música – ya sea silbando, cantando o tocando un instrumento – explota sus capacidades artísticas pues lo hace por la existencia de la música misma. En cambio, cuando escribe la música, su objetivo no es la producción visual de grafías musicales (que serían el *ser*, como el ‘puente’ del que hablábamos), sino la comunicación de melodías (que sería la *acción*, equivalente al ‘cruce’ del río).

Es válido decir que las unidades del lenguaje se basan en signos, mientras que las de la música concreta no. Dice Steven Mithen:

“Las notas musicales carecen de sentido referencial. Un do central es un do y nada más: no tiene referente; no funciona como símbolo de nada [...] No existe ninguna convención acordada que describa la forma en la que las notas se refieren a las emociones; por el contrario, sí existe tal convención en el caso de las palabras y sus significados”⁸⁶.

Pero cuando se habla de notas escritas (i.e. música abstracta), la grafía  sí es referente de la nota en cuestión. Por eso mismo, las unidades de la música abstracta se basan en el mismo principio que las del lenguaje.

⁸⁴ La música, al ser un arte, carece de función específica. Simplemente está ahí. Como diría Angelus Silesius: “...florece porque florece”.

⁸⁵ Mithen, *op cit.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

Según Theodor Adorno, interpretar música es hacerla y exige imitar, no descifrar⁸⁷. Obviamente este filósofo alemán hablaba de la música concreta, porque cuando un músico está frente a una partitura, ¿acaso no la descifra? La partitura no se imita, se decodifica.

Si bien, la música concreta no constituye ningún sistema de signos, sí tiene un sistema de signos para ser abstraída.

Se ha comprobado que, en cuanto a actividad cerebral, la capacidad musical es ajena a la capacidad lingüística: “[...] si uno oye la canción ‘Happy Birthday’, el sistema lingüístico extrae la letra; el sistema musical, la melodía [...]”⁸⁸.

Si *música y lenguaje* estuvieran ligados entre sí, los resultados arrojados por los experimentos científicos demostrarían que la pérdida de la capacidad musical va a la par con la pérdida del lenguaje, y viceversa. Pero de acuerdo a los estudios del profesor A. Luria, esto no es así:

“...el cerebro contiene sistemas bastante separados para el manejo de la música y el lenguaje”⁸⁹.

La prueba está en los individuos que Luria llama “*savants*”⁹⁰ musicales”, quienes presentan afasia lingüística y son, por otro lado, unos genios en música.

“...la habilidad musical [de estos savants] se desarrolla en ausencia del lenguaje [...] todos los savants musicales parecen ser muy sensibles al sonido y apreciar cómo los

⁸⁷ Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, p. 27.

⁸⁸ Mithen, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁰ Palabra francesa que significa “salvajes”.

sonidos pueden combinarse para formar secuencias, como el habla. Se trata, en efecto, de capacidades esenciales para el lenguaje, pero no hay razón necesaria para suponer que evolucionaran con fines lingüísticos, y no, por ejemplo, para percibir los sonidos del entorno o, de hecho, la propia música”⁹¹.

Los *savants* musicales tienen una gran capacidad artística cuando se trata de producir música; sin embargo, difícilmente serían capaces de escribirla y leerla, pues esta facultad de codificación se apega más al lenguaje que al arte musical.

El caso de Maurice Ravel, compositor del famoso *Bolero*, es un excelente ejemplo que demuestra lo anterior:

“[El doctor Théophile Alajouanine, neurólogo] halló que Ravel seguía siendo capaz de tocar en el piano las escalas mayores y menores [lo cual] daba a entender que su capacidad auditiva permanecía intacta. Pero [...] la escritura de nuevas obras y la interpretación de una partitura se habían perdido por completo”⁹².

No puede decirse que este compositor francés hubiera presentado signos de *amusia*, pues seguía tocando el piano sin ninguna dificultad. Un caso de *amusia* real le hubiera impedido seguir produciendo música, como pasó con un australiano de sesenta y seis años, quien se lamentaba: “Sé lo que quiero tocar, pero ya no puedo transferir la música de mi cabeza a las manos”.

⁹¹ Mithen, *op. cit.*, pp. 66 y 67.

⁹² *Ibid.*, p. 75.

“*[A este individuo] se le diagnosticó una amusia grave; pero en cambio no sufrió merma en el manejo del lenguaje, el razonamiento, la escritura, la concentración y la memoria*”⁹³.

Más que su capacidad musical, lo que Ravel estaba perdiendo era su capacidad lingüística. De hecho, los primeros síntomas que se presentaron en él se relacionaban con problemas de afasia: no lograba encontrar las palabras que quería decir y también tenía problemas con la escritura. Después de un tiempo, buena parte de su habla quedó dañada.

Finalmente, “*[Ravel] murió con la conciencia clara y dolorosa de que su enfermedad le permitía componer música mentalmente, pero le impedía ponerla por escrito [i.e. comunicarla]*”⁹⁴.

Si la capacidad de ‘comunicar la música’ fuera musical, dicho fenómeno no hubiera ocurrido.

2.2.2 ¿Comparable a la Escritura o al Lenguaje Hablado?

En un inicio se pensaría que las grafías musicales, al ser *escritas*, son producto de la capacidad de escribir. No obstante, el único rasgo común que tienen la *escritura musical* y la *escritura de palabras* es la propiedad de poder ser plasmadas en papel.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 74.

Por un lado, la razón de ser de la palabra escrita no es más que representar visualmente a la hablada (la cual es acústica); *“el objeto lingüístico no es definido por la combinación de la palabra escrita y de la palabra hablada; esta última constituye por sí sola a ese objeto”*⁹⁵. Las graffías musicales, por otra parte, son los significantes directos de lo que se quiere comunicar.

La escritura fonética, entonces, juega un papel secundario en el proceso comunicativo.

Esto no ocurre con el mandarín, donde *“el ideograma y la palabra hablada son signos de la idea con igual derecho; para [la cultura china] la escritura es una segunda lengua y, cuando en la conversación dos palabras habladas tienen el mismo sonido, recurre a la palabra escrita para explicar su pensamiento”*⁹⁶.

Sucede así porque la escritura china no contiene elementos fonéticos. Pero si bien es cierto que la escritura fonética fue un primer acercamiento a la abstracción de sonidos, su objetivo final no era comunicarlos. Nadie utiliza la escritura para comunicar sonidos; aun las onomatopeyas son representaciones visuales de los fonemas que se producen con la boca para imitar sonidos reales⁹⁷.

*“En un idioma lo que se escribe son palabras, no letras. Por ello es que las letras no suenan – contra lo que pensamos – y por esto mismo es que una misma palabra escrita puede ser pronunciada de maneras bien diferentes”*⁹⁸.

⁹⁵ F. de Saussure, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁷ Por ejemplo, no hay un signo escrito específico para el sonido de los pájaros, pero sí existen las formas escritas de los sonidos humanos que culturalmente se emplean para imitar el pío de las aves. De ahí que, aun cuando dicho sonido es el mismo en cualquier parte del mundo, en inglés los pájaros harán “tweet” y en español harán “pío”.

⁹⁸ Leopoldo Valiñas, “La R”, en la revista *Algarabía*, no. 76, año X, enero 2011, p. 59.

Ejemplo de ello es la escritura en inglés, tal como lo expresa Jean-Jacques Rousseau:

“... como Inglaterra ha sido conquistada sucesivamente por diversos pueblos, las palabras se han escrito siempre igual, mientras que la manera de pronunciarlas ha cambiado con frecuencia”⁹⁹.

Contrario a esto, la escritura musical sí representa sonidos muy específicos (las notas tonales y sostenidas, basadas en el número de vibraciones del aire) que no son a su vez significantes de otros objetos.

“... para Whitney, que asimila la lengua a una institución social en igualdad de condiciones a todas las demás, es por azar, por simples razones de comodidad por lo que nos servimos del aparato vocal como instrumento de la lengua: los hombres habrían podido escoger de igual modo el gesto y emplear imágenes visuales en lugar de imágenes acústicas”¹⁰⁰.

Los sordomudos, por ejemplo, al ser incapaces de utilizar las imágenes acústicas (o sea, el lenguaje hablado), recurren a imágenes visuales que se convierten en los significantes. Lo único que varía es el medio.

Si en el lenguaje hablado el medio es el auditivo, en el de los sordomudos se acude al medio visual.

⁹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, p. 37.


¹⁰⁰ F. de Saussure, *op. cit.*, p. 36.

En la música, el proceso de abstracción no se podía dar por vía auditiva ya que la principal característica de la música concreta es que es audible. ¿Para qué abstraer algo acústico con significantes acústicos? No tendría mucho sentido. Por ello se recurrió al ámbito visual.

Las grafías musicales se asemejan más a la palabra hablada que a las letras porque a diferencia de éstas, aquéllas sí son significantes, y no representaciones de significantes.

Según Saussure, si “*en relación a la idea que representa, el significante aparece como libremente elegido, en cambio, en relación a la comunidad lingüística que lo emplea, no es libre, es impuesto*”¹⁰³.

Un compositor puede comunicar melodías que jamás se han escuchado gracias a la libre combinación de significantes; pero para hacer esto, antes tuvo que haberlos aprendido, como cuando los bebés empiezan a hablar o cuando un individuo aprende un idioma.

El músico escribe en pentagrama y con grafías como  porque antes de él se ha escrito en pentagrama y con ese tipo de grafías musicales. Es decir, esos significantes no son meras ocurrencias de un solo individuo, sino que llevan toda una carga cultural que se va heredando a través de los años.

Si en el lenguaje verbal un idioma es el *universo de referencia* de un grupo social determinado, los sistemas de notación en la música son un equivalente a esos idiomas, pues también se trata de ‘lenguajes’ con las mismas características y funciones.

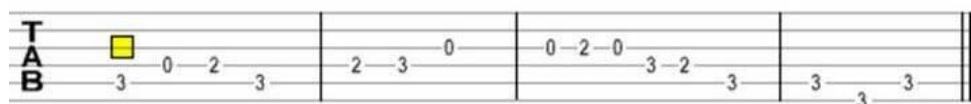
Como ya se dijo en el Primer Capítulo, los lenguajes se dan por convención social y por tanto no pueden ser universales. En la música, los sistemas de notación no se excluyen de esta regla.

Ha de reconocerse que la partitura es el universo de referencia más extendido y utilizado por un amplio porcentaje de músicos del mundo, sobre todo si han estudiado la música académica occidental.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 109.

Esto es así porque la partitura, a pesar de no tener la capacidad para comunicar TODA la música del globo, es muy exacta para el tipo de música que la requiere.

La siguiente tablatura, por ejemplo, no tiene especificaciones en torno al ritmo de la melodía, lo cual resulta comunicativamente conflictivo.



En cambio, con una partitura se puede estar seguro de que la melodía representada es exactamente como la imaginó el emisor.

La tablatura parece estar menos evolucionada, pero hay quienes han intentado refinarla añadiendo otros símbolos auxiliares, como la forma de tocar (ligado, vibrato, etc.); en ocasiones, también colocan una orientación rítmica para indicar la duración de los sonidos.

La partitura, no obstante, sigue siendo la más extendida. Pero aceptar que sea universal por el hecho de que se maneja a nivel internacional, sería equivalente a decir que el inglés es universal por el hecho de ser la lengua más dominante.

Para que la partitura o el idioma inglés fueran universales, tendrían que haber surgido en todos los grupos humanos aunque éstos no hubieran tenido contacto unos con otros¹⁰⁴.

Sin embargo, “*un sonido que no pertenece a nuestro sistema musical occidental, no tiene representación en esta escritura [de pentagrama]*”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Lo cual, según los religiosos, fue posible antes de la Torre de Babel cuando existió una “lengua universal”.

¹⁰⁵ Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, p. 243.

Pero incluso dentro de un mismo universo de referencia, hay variaciones de acuerdo a cada caso específico. Por ejemplo, en el español existen cinco maneras distintas de referirse



. México: chanclas; Argentina: chinelas; España: sandalias; Venezuela: cholas; Cuba: chancletas.

En una partitura, sucede exactamente lo mismo:

“...hechos idénticos se representan en forma distinta [...] Pienso en la multiplicidad de las claves: la de fa, la de sol, la de do en tres posiciones, más las de los instrumentos de transposición. Con lo cual en seis instrumentos – por ejemplo el órgano en clave de fa, el alto en clave de do tercera, el violoncelo en clave de do cuarta, el corno inglés, que se escribe una quinta más arriba de la nota real, el corno de armonía, que se escribe una octava más arriba de la nota real, y el clarinete en si bemol, que se escribe en clave de sol y se lee en do cuarta – que dan al unísono el mismo do, éste tendrá, en la partitura orquestal ¡seis representaciones distintas!”¹⁰⁶.

2.3.1 Los Distintos Lenguajes de la Música

A pesar de que la comunicación en la música se encuentra en una fase no muy evolucionada, a lo largo de la historia y en la actualidad se identifican diversas formas mediante las cuales se han comunicado melodías con mayor o menor éxito.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

Ya se habían mencionado algunos de los *universos de referencia primitivos* que, al igual que el lenguaje holístico y manipulador de los neandertales, eran vagos y no propiamente un sistema comunicativo, pues era obligatoria la presencia de música concreta¹⁰⁷.

Hay evidencia de quironomía practicada en Egipto, Mesopotamia e India hacia el año 3000 a.C. Sin embargo, los griegos fueron los primeros en utilizar un sistema escrito: consistía en letras y símbolos – que representaban las notas – colocados sobre el texto de una canción; uno de los ejemplos más antiguos es el epitafio de Seikilos¹⁰⁸:

C Z̄ Z̄̇ K̄ I Z̄ Ī̇ K̄ I Z̄̇ Ī K̄ O C̄ OΦ̇
 Οσον ζής, φαίνου, μηδέν όλως σύ λυπού,
 C K Z Ī K̄ Ī K̄ C̄ OΦ̇ C K O I Z K̄ C̄ C̄ CX̄ Ī
 προς ολίγον εστί το ζήν, το τέλος ο χρόνος απαιτεί¹⁰⁹

Posteriormente, tras la pérdida de este tipo de notación ante las invasiones romanas y la caída de Grecia, surgieron los *neumas* (“aire” o “aliento”) hacia el siglo II a.C. Eran holísticos: se usaban para describir un grupo de notas – dos o más de ellas – cantadas sobre una sola sílaba y en un solo aliento; también eran quironómicos: indicaban la elevación o el descenso de la melodía.



La notación neumática no señalaba la altura de la nota, por lo que el director probablemente era quien la determinaba. Luego se optó por trazar una línea horizontal roja que representaba un *fa*; para mayor exactitud, se añadió otra línea en amarillo, que

¹⁰⁷ Similar a las voces de alarma de los Homo primitivos y de algunos monos de la actualidad, lanzadas sólo ante la presencia de un depredador.

¹⁰⁸ Michels Ulrich, *Atlas de la música I*, p. 175.

¹⁰⁹ Imagen obtenida de: es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Seikilos.png (ver Mesografía para mayor referencia).

representaba el *do*. Estos nuevos neumas (llamados *diastémicos*) eran más exactos que los quironímicos¹¹⁰.

Aproximadamente en el año 1000, la notación cuadrada sustituyó a la neumática.



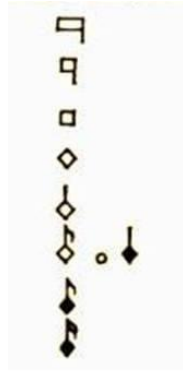
A Guido d'Arezzo se le atribuye la añadidura de otras dos líneas para así crear el tetragrama.



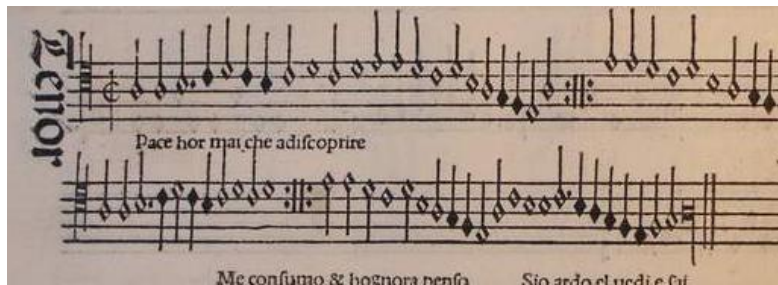
A pesar de la exactitud en cuanto a las tonalidades, la duración de los sonidos todavía era muy imprecisa, por lo que se optó por introducir la notación mensural, en donde cada grafía musical tendría una forma diferente según su duración¹¹².

¹¹⁰ Robertson, *op. cit.*, pp. 234-236.

¹¹¹ Imágenes extraídas de: rincones.educarex.es/música/images/stories/notacion.pdf (Ver Mesografía para mayor referencia).



Después se agregó una línea más al tetragrama, por lo que la notación mensural del siglo XVI comenzó a escribirse en pentagramas.



113

Un siglo más tarde, el pentagrama se dividió en compases y la forma de las notas se modificó hasta la que conocemos actualmente.

En la actualidad existen diversos sistemas de notación. La partitura es la más conocida, precisa y extendida a nivel mundial. Consiste en un pentagrama dividido por líneas verticales que forman compases, en donde se colocan las grafías musicales (la altura representa las vibraciones por segundo y la forma indica la duración del sonido).



¹¹² Hamel y Hürlimann, *Enciclopedia de la música 1*.

¹¹³ *Frottola* escrita por Ottaviano Petrucci hacia el año 1505.

Las notas que salen de ese registro – por ser más agudas o más graves – se colocan fuera del pentagrama y se les colocan líneas adicionales.



En este sistema también se colocan claves para señalar la posición de las notas, de modo que si el tono de una nota determinada sobrepasa incluso las líneas adicionales, se cambia la clave para representarlas dentro del pentagrama.

Hay signos llamados “alteraciones” que se emplean para modificar el sonido de una nota, ya sea para hacerla medio tono más aguda (sostenido) o medio tono más grave (bemo). Y hay un tercer signo (becuadro) para anular cualquier alteración anterior y devolver a la nota su carácter original.



Existen indicaciones para la duración de las notas (además de su forma, están también el puntillo, la ligadura, el calderón, etc.), para los silencios, para el ritmo del compás (3/4, 4/4, etc.), y otras muchas en las cuales no se ahondará, pues no es propósito de esta tesis.

Otro *lenguaje* de la música es el de *cifras*, usado principalmente para representar la armonía en la música popular (jazz, rock, folclor, etc.). Se basa en signos de cifras y letras, e históricamente ha sido uno de los más recurridos.

En el cifrado, los acordes mayores se representan con letras: A, B, C, D, E, F, G. A éstos se agregan otras indicaciones para convertirlos en acordes menores (m), con alteraciones (recurriendo a los símbolos de la partitura, como #), o para cambiar su tono.

Por ello, el sistema de cifrados luce de este modo: Gm7 F#m A Bb F/C E°.

También pueden encontrarse diversos *lenguajes* que suelen ser empleados para comunicar música contemporánea y otro tipo de estilos musicales.

La *ritmografía*, por ejemplo, es la representación de figuras melódicas y patrones rítmicos a través del aspecto fractal y geométrico de sus valores musicales. Así, este sistema genera esquemas, gráficas, etc.

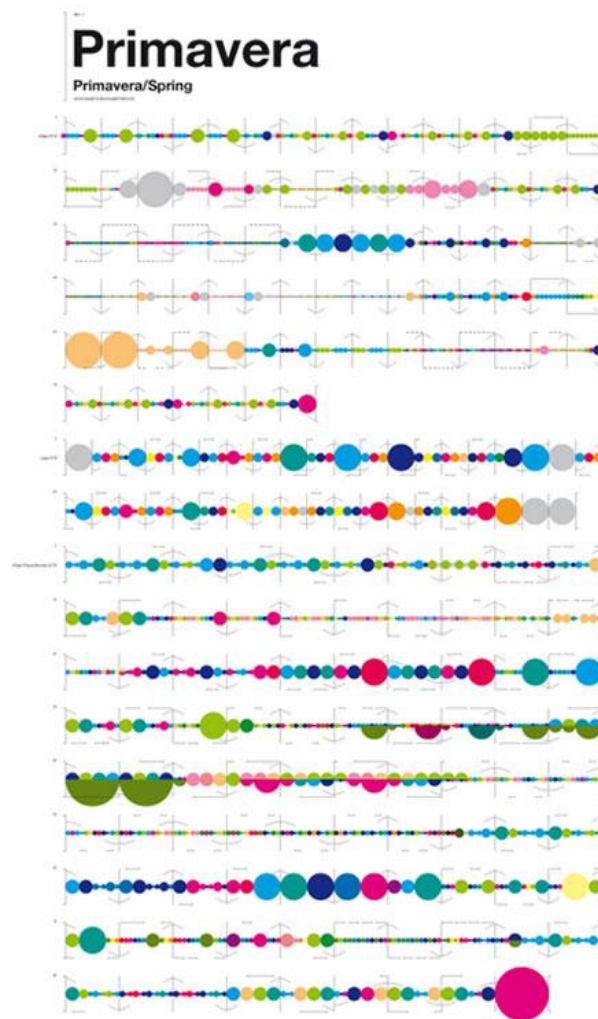
Para comunicar música electrónica, se emplea una notación como la siguiente:



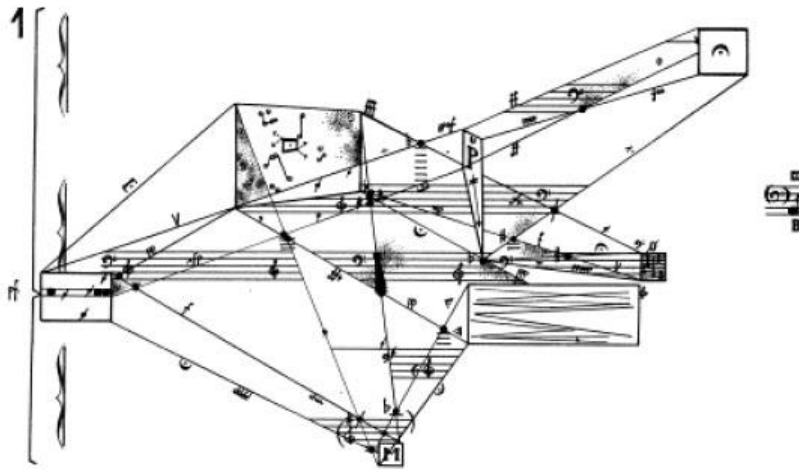
Durante los '60, se puso de moda un sistema de notación parecido al de esta figura (se trata de una partitura para teclado, donde el ejecutante debe dividir su instrumento en tres secciones – graves, medios y agudos – representadas por las tres filas de la tabla):

3	2	4	1	0	3	3	8	2	0
0	4	6	0	7	0	1	4	0	0
1	0	0	5	2	1	0	0	7	4

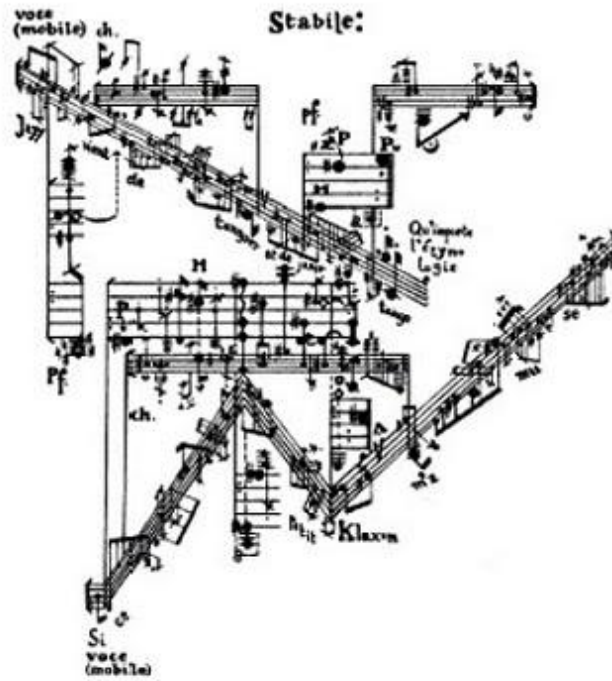
Igualmente, existen *lenguajes* para comunicar la música bastante extraños, como el *Sistemu* (el cual convierte las notas en formas geométricas simples y colores básicos):



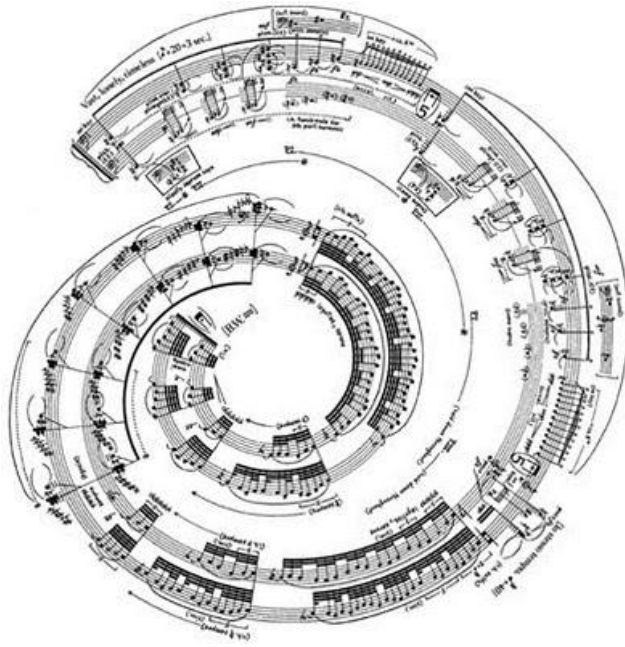
Y variantes contemporáneas de la partitura tradicional:



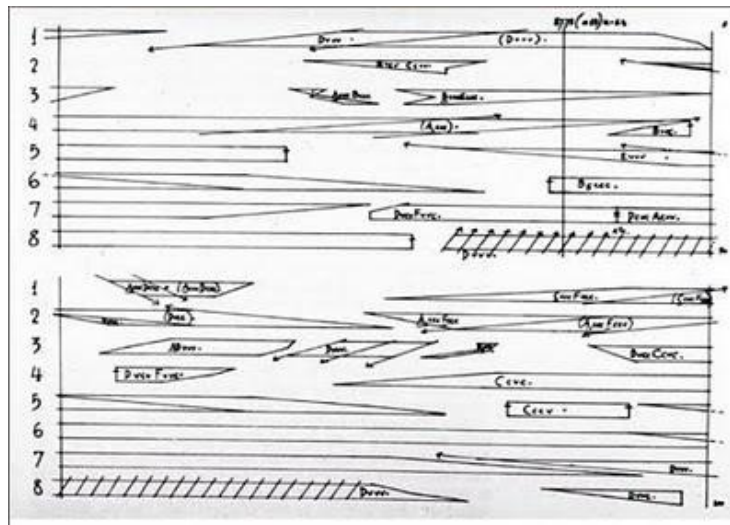
(Sylvano Busotti, 1962)



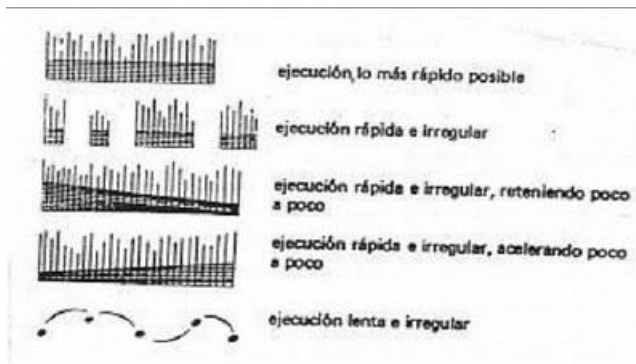
(Busotti)









(John Cage)

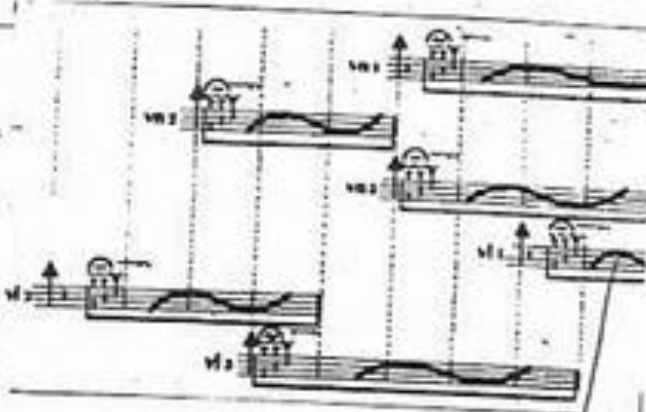


(Cage)



(Luis Arias)

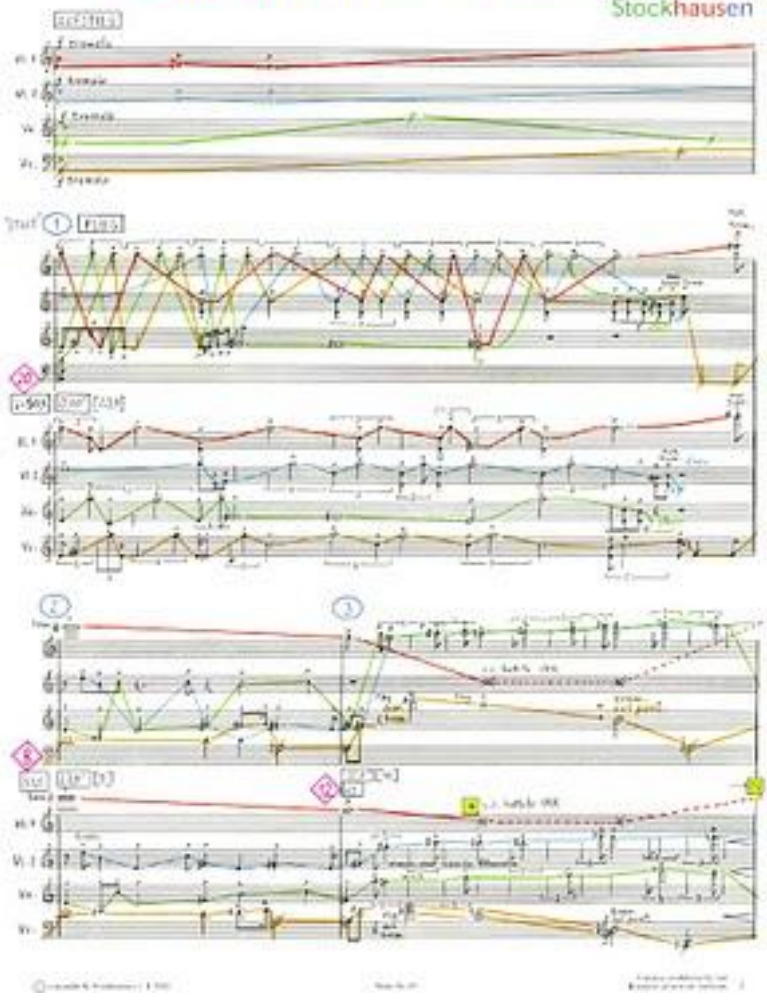
	trémolo rápido
	trémolo más lento
	elegir "a piacere" entre las notas indicadas antes y repetir las irregularmente.
	duración de las notas tan cortas como sea posible.
	duración de las notas libres e irregulares.
	valores de las notas en sucesiones libres e irregulares.



(Henryk Gorecki)

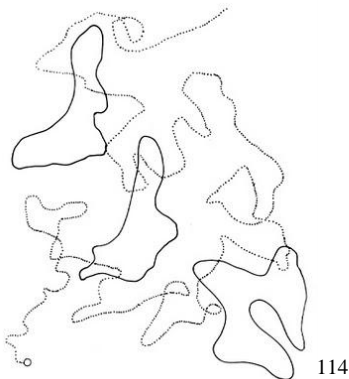
HELIKOPTER-STREICHQUARTETT

Stockhausen



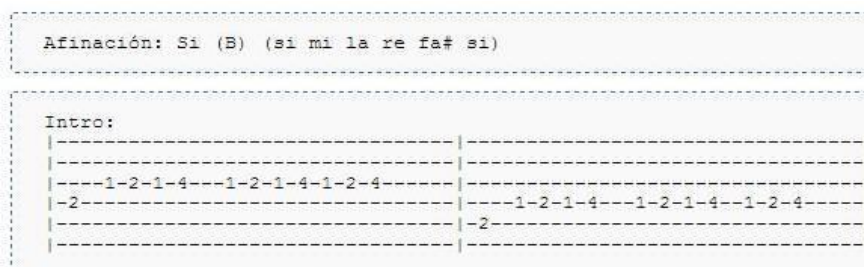
The score consists of several systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features complex rhythmic patterns, wavy lines indicating tremolos, and various performance instructions. The score is divided into sections marked with circled numbers (1, 2, 3) and diamond-shaped markers (5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Así como ocurrencias de este tipo (que para ser estrictos, ni siquiera es un sistema de notación):



Un sistema de notación más popular, es el de *tablaturas*. Éstas surgieron hacia el siglo XIV y no han cambiado mucho desde entonces. Se utilizan sólo para ciertos instrumentos (de teclado y de cuerda) y sirven para indicar la forma de ejecutar un instrumento. Por ello, una tablatura de arpa no es útil para la guitarra, y una de órgano no es útil para el clavicordio.

Las tablaturas para un solo instrumento también pueden variar según el lugar donde son empleadas. Por ejemplo, además de las tablaturas para guitarra que se mostraron anteriormente, existe este otro tipo:



¹¹⁴ Todo ejemplo de notación fue obtenido de: notacionmusicalxx.blogspot.com (Ver Mesografía al final).

Una tablatura para bajo es como la siguiente:

```

Main Riff:
--|---2--2--2--2--2---2--2--2--2--2-|-----|
--|-----|-----|-----3--3--3--3--3--5--5--5--5--5
--|-----|-----|-----|
--|-----|-----|-----|
  
```

Y una para teclado:

```

L es mano izquierda y R es mano derecha - 120BPM

Chorus - Just Dance de Stefani Germanotta, Aliaune Thiam y Nadir Khayat:

R 4 |e-e-e-e-G-G-G-G-D-D-a-a-a-a-G-e-e-e-e-G-G-G-G-D-D-a-a-a-a-G|
L 3 |C>>>>C-e>>>>e-----F>>>F>>>e-C>>>>C-e>>>>e-----F>>>F>>>e|
L 2 |C>>>>C-e>>>>e-b>>>>F>>>F>>>e-C>>>>C-e>>>>e-b>>>>F>>>F>>>e|
L 1 |-----b>>>>-----b>>>>-----|
  
```

115

En el libro *La correspondencia de las artes*, Étienne Souriau plantea que la partitura tradicional presenta diversos problemas, pues aunque es funcional para la música de occidente, se le dificulta la representación de cualquier otro tipo de música (digamos: la hindú, la china, la contemporánea, etc.).

Por esa razón, el autor de este libro propone un nuevo tipo de notación al cual ha llamado *Notación Racional de Base 12*, en el cual se puede representar “*un sonido puro cualquiera, incluso extraño a nuestro sistema musical occidental moderno*”¹¹⁶.

¹¹⁵ Ejemplos extraídos de <http://es.wikipedia.org/wiki/Tablatura>.
¹¹⁶ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 253.

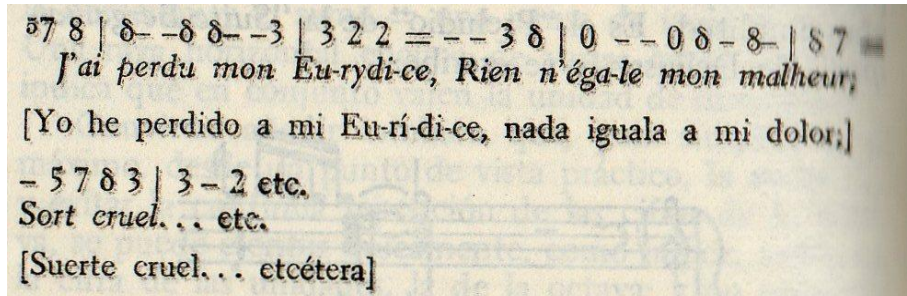
“...cada nota [...] queda expresada por un número de dos cifras, de las cuales la primera designa constantemente el lugar de la octava [...] y la segunda designa, en cada octava, siempre la misma nota de modo que corresponda al la, como cifra de unidades 0 (al do: 3; al do sostenido: 4; al re: 5, etc.). Como se sabe, es menester, en la numeración duodecimal, contar con dos cifras más que en la decimal: pongamos que β significa diez, y ω significa once.

“Do, re, mi, fa, sol, la, si, do, se llaman de este modo, tres, cinco, siete, ocho, diez, doce, dos, tres, y se escriben 3, 5, 7, 8, β , 0, 2, 3 (respecto al 0, conviene no olvidar que, en la numeración duodecimal, el 10 es doce); por ejemplo, 60 significaría el la de la sexta octava. Es el la del diapasón. Bastará, en fin, con saber que un sostenido temperado, o un bemol, se expresan por la cifra superior, o inferior en una unidad, a la de la nota natural. Como el fa es 8, el fa sostenido será 9”¹¹⁷.

Souriau explica también cómo podría emplearse de forma práctica este tipo de notación: indicar la duración de los sonidos mediante líneas, evitar la continua repetición de las cifras de la octava colocándolas como índices de la primera nota y no repetirla mientras permanece sin variación, etc.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 254 y 255.

A continuación, se coloca un ejemplo de la musicalización para una canción:



57 8 | δ- -δ δ- -3 | 3 2 2 = - - 3 δ | 0 - - 0 δ - 8- | 8 7 =
J'ai perdu mon Eu-rydi-ce, Rien n'éga-le mon malheur;
[Yo he perdido a mi Eu-rí-di-ce, nada iguala a mi dolor;]
- 5 7 δ 3 | 3 - 2 etc.
Sort cruel... etc.
[Suerte cruel... etcétera]

118

Según el autor, este sistema es más fácil y rápido de aprender que la escritura musical de pentagramas, y además permite comunicar las músicas más complejas, gracias a que las cifras de las notas son absolutas, por lo que no hay posibilidad de malinterpretaciones.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 258.

III

LA COMUNICACIÓN INTELIGIBLE EN LA MÚSICA ES NO-VERBAL

En el Primer Capítulo se explicó por qué Adam Schaff plantea que el proceso de la Comunicación Inteligible es solamente de carácter verbal y por fuerza implica un lenguaje fónico.

Sin embargo, en el Segundo Capítulo se expone cómo la música puede ser abstraída socialmente en un lenguaje donde la presencia de palabras no es factor indispensable, pues consiste en una relación directa entre grafía musical (significante) y sonido abstracto (significado).

Ante esto, surge la interrogante de si Schaff estaba en lo correcto al decir que la comunicación *típicamente humana* es posible sólo mediante un lenguaje “de palabras” o si, por otro lado, existe un tipo de Comunicación Inteligible cuyo carácter sea no-verbal.

En este capítulo se defiende la hipótesis de que el acto de comunicar la música no puede considerarse verbal; en cambio, sí presenta todas las características para ser un proceso totalmente inteligible.

3.1 ¿QUÉ ES VERBAL Y QUÉ ES NO-VERBAL?


Al abordar este tópico, frecuentemente se cae en el riesgo de confundir lo *no-verbal* con lo *no-hablado*.

Una frase verbal puede decirse sin pronunciar palabra alguna. La escritura es el ejemplo más evidente de ello. Quien lee esta tesis no necesita escuchar las palabras para entender lo que aquí se plantea.

Otros ejemplos son el lenguaje de sordomudos, el código Morse, las señales de tránsito, los gestos *ritualizados*¹¹⁹, etc.

Se trata de tipos de comunicación verbal porque aun cuando no impliquen lo hablado o lo escrito, siempre habrá posibilidad de interpretarlos con palabras¹²⁰.

¿Cuál es la manera más sencilla de distinguir lo ‘verbal’? Mediante su traducción al lenguaje hablado. En tanto sea posible decir *qué significan* ‘x’ o ‘y’, se está ante tipos de comunicación verbal.

No se necesitan palabras para saber qué significa la señal . Sin embargo, se puede traducir con palabras: “no fumar”.

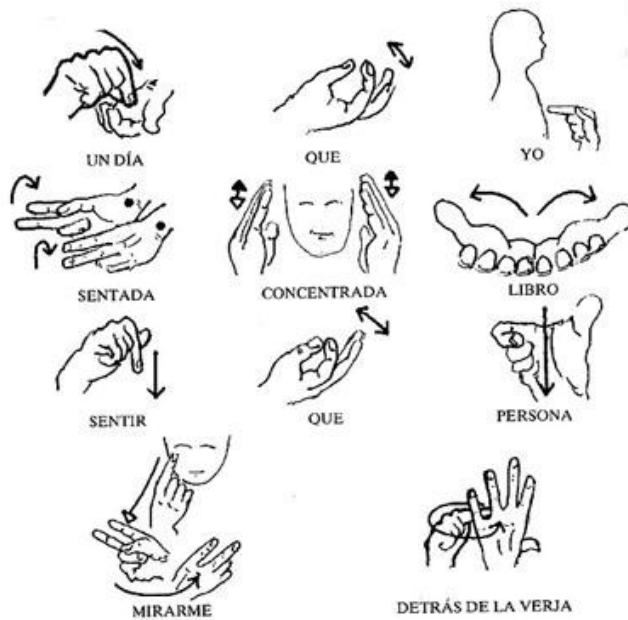
Supóngase ahora que una chica sordomuda hace la siguiente secuencia de señas:

¹¹⁹ Concepto de Gombrich.

¹²⁰ Schaff, *Introducción a la semántica*, p. 53.





Toda esa mímica no tendrá ningún sentido para quien no sepa el lenguaje de los sordomudos. Sin embargo, un individuo que sí lo conozca será capaz de interpretar con palabras lo que dijo la chica, pues sabe que cada seña significa lo siguiente:



121

¹²¹ Dibujos obtenidos de: www.thewilfamily.com/accesibilidad/videodcionario-de-lenguaje-de-signos-online.

Lo que hace el intérprete es cambiar el significante a cada significado. Por ejemplo, al significado  se le sustituye el significante  por el significante fónico L-I-B-R-O.

Dicho de otro modo: el *traductor* traslada significados de un ‘universo de referencia’ a otro (en este caso, del de los sordomudos al de los hispanohablantes) para traducir lo que la chica sordomuda contó: “Un día que yo estaba sentada, concentrada en un libro, sentí que una persona me miraba detrás de la verja”.

Hay un segundo elemento para saber si se está ante lo *verbal*, y es el hecho de poder formar enunciados, juicios¹²² y razonamientos al combinar los elementos del universo de referencia.

La comunicación verbal no consiste únicamente en atribuir nombres a los objetos o fenómenos del mundo real, sino también en darles una capacidad potencial de llevar un sentido.

El término “sol” es una palabra nominal que hace referencia al astro que todos ven durante el día; dicho astro es un objeto real. Pero la palabra “sol” tiene en potencia una propiedad para dejar de ser sólo un concepto aislado y formar parte de un enunciado: “El SOL sale por las mañanas”.

Las matemáticas, contrario a lo que se pensaría de inicio, son parte del lenguaje verbal. A fin de cuentas, su simbología se deriva del lenguaje de palabras, y no al revés¹²³. Se trata de una simplificación simbólica del lenguaje verbal que refiere al mundo matemático.

¹²² Concebidos éstos desde la “lógica aristotélica”.

Los símbolos 5 , $+$, $\sqrt{\quad}$, tienen su traducción al lenguaje hablado: *cinco*, *más*, *raíz cuadrada*. Y aunque en apariencia son palabras meramente nominales (i.e. simples formas de nombrar cada símbolo), en realidad contienen la misma propiedad que la palabra “sol” para dejar de ser conceptos aislados.

Esto se da no sólo porque puedan insertarse en enunciados como “El 5 es un número impar”, sino porque al combinar únicamente los símbolos matemáticos, es posible hacer enunciados, juicios y razonamientos:

* $5 \times 5 = 25$ “Cinco veces cinco es igual a veinticinco”.

* $\sqrt{25} = 5$ “La raíz cuadrada de veinticinco es igual a cinco”.

* $5 \times 5 = 25$, $\therefore \sqrt{25} = 5$ “Cinco veces cinco es igual a veinticinco, por lo tanto la raíz cuadrada de veinticinco es igual a cinco”.

No importa cuán simbólicos, abstractos, mudos o corporales sean los ejemplos mencionados, la estructura comunicativa de todos ellos es totalmente verbal.

Lo difícil, ahora, es explicar el carácter *no-verbal* de la comunicación, sobre todo si se considera que la mayoría de lectores tienen una noción de lo “no-verbal” distinta a la que se plantea en esta tesis.

El punto clave aquí es no olvidar que la *comunicación inteligible no-verbal* no deja de ser, valga la redundancia, inteligible.

¹²³ Schaff, *Introducción a la semántica*, p. 53.

Cuando teóricos como el doctor Paul Ekman (psicólogo)¹²⁴ hablan de una comunicación no-verbal, generalmente incluyen ciertas muecas, señales corporales, miradas y gestos emocionales en el rostro que pueden entenderse *universalmente* en diferentes culturas.

Esto se debe principalmente a que muchos comportamientos no-verbales tienen un paralelo evolutivo en todas las especies vivas (posturas de dominio, sumisión, rituales de agresión, etc.).

Según estos teóricos, algunos tipos de comunicación no-verbal serían, por ejemplo, la forma de vestir, la desviación de la mirada cuando estamos mintiendo, alteraciones de la pupila, posturas, ceño, distanciamiento, tono y ritmo de la voz, olores, etc.

Estos tipos de manifestaciones, sin embargo, no son válidos al hablar de inteligibilidad. En primer lugar, porque son universales y tienen su origen en síntomas naturales de los seres vivos, mas no en la interacción social del ser humano¹²⁵. En segundo lugar, porque tal como dice Fernando Poyatos:

*“Todos estos gestos y actitudes derivan, en muchas ocasiones, de un comportamiento inconsciente, pero interiorizado y naturalizado por todos”*¹²⁶.

Esto es, si se trata de comportamientos *inconscientes*, en los que el emisor no tiene control alguno, de ningún modo han de considerarse como elementos comunicativos – aunque sí informativos.

¹²⁴ Fernando Poyatos, *La comunicación no-verbal. Cultura, lenguaje y conversación*, p. 141.

¹²⁵ En el Primer Capítulo se explica por qué no puede concebirse la universalidad en una comunicación inteligible (ver Schaff, Martín Serrano y Gombrich).

¹²⁶ F. Poyatos, *op. cit.*

Por eso, lo *no-verbal* en el campo de la comunicación es mucho más difícil de encontrar, a tal grado que el mismo Adam Schaff puso en duda su existencia.

¿Qué es entonces una comunicación no-verbal y cómo se identifica? Si lo *verbal* es todo lo apto para ser interpretado con palabras, lo *no-verbal* es obviamente lo contrario.

Es decir, si existe una estructura comunicativa que no puede tener su respectiva traducción al lenguaje hablado con enunciados, juicios y razonamientos, dicha estructura no debe considerarse verbal.

3.2 COMUNICAR MELODÍAS: UN PROCESO NO-VERBAL

Si comunicar ideas es, por fuerza, un acto verbal, ¿en qué campo se sitúa la comunicación de melodías? En el capítulo II se explicó que la música puede ser comunicada gracias a la posibilidad de abstraerla mediante signos. Pero ¿es este un proceso no-verbal?

Rasgo imprescindible para el ámbito verbal es que las ideas que se comunican son siempre traducibles en un lenguaje de palabras¹²⁷. En la música, no obstante, esto es prácticamente imposible. Una partitura, por ejemplo, no es interpretable verbalmente aunque esté constituida como sistema de signos lingüísticos¹²⁸.

La afirmación anterior puede demostrarse retando al lector a traducir al español la siguiente secuencia de notas:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 56-59) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *pp*. The right hand plays a series of chords, while the left hand has whole rests. The second system (measures 60-63) has a dynamic marking of *pp* in the treble and *p* in the bass. The right hand continues with chords, and the left hand plays a melodic line. The third system (measures 64-71) includes dynamic markings of *esusc.* (crescendo), *mp*, and *p*. It features a complex texture with chords in the right hand and a melodic line in the left hand, ending with a fermata over a final chord.

¹²⁷ Schaff, *Introducción a la semántica*, p. 53.

¹²⁸ Esto ya fue desarrollado en el Segundo Capítulo.

Tratar de traducir el ejemplo anterior sería una tarea completamente inútil, pues el lenguaje de la partitura no es, en modo alguno, derivación del fónico y por tanto pertenece al ámbito de la comunicación no-verbal.

Eso explica por qué esta tesis puede comunicar una serie de ideas y planteamientos complejos, pero en cambio no lograría comunicar ninguna melodía – ni siquiera una de extrema sencillez – a través de la palabra escrita.

Ningún tipo de comunicación verbal sirve para poner en común música abstracta. El proceso de comunicar melodías sólo es posible con lenguajes no fónicos como los sistemas de notación.

De este modo, se suelen comunicar melodías tanto sencillas como complejas sin hacer uso de ningún elemento verbal:




Lo mismo sucede a la inversa. Si se pretendiera traducir a partitura una frase como “Quiero comerme una galleta”, el resultado sería poco exitoso debido a que el lenguaje de la partitura no está concebido para comunicar ideas [enunciados, juicios o razonamientos] sino melodías.

El proceso de traducción sólo es posible entre dos ‘universos de referencia’ pertenecientes al mismo tipo de comunicación. Es decir, lo verbal sólo es traducible con lo verbal; y lo no-verbal sólo se interpreta con lo no-verbal (como se vio con la traducción de ‘partitura’ a ‘tablatura’).

Por ejemplo, se puede traducir del inglés “These are my favourite sweets” al español “Estos son mis dulces favoritos”. Sin embargo, sería imposible sustituir esas frases con grafías musicales (que son no-verbales).

Hay algo que a primera vista podría objetarse en torno al carácter no-verbal de la comunicación en la música.

A estas alturas, quien sepa decodificar el signo , ya se habrá percatado que tiene una *traducción* fónica, una palabra: “sol”. Y así como ésta, cada grafía musical tiene su respectivo vocablo (*do, re sostenido, fa, la bemol*, etc.). ¿No es esto, pues, evidencia de que la partitura es también un tipo de comunicación verbal?

La respuesta es no. Es importante recordar que uno de los elementos para saber si se está ante lo *verbal*, es el hecho de poder formar enunciados, juicios y razonamientos al combinar los elementos del universo de referencia.

Los nombres de las notas son precisamente fonemas nominales que hacen referencia a sonidos reales que todos pueden escuchar. Son propicios para insertarse en frases verbales como: “*Do, re y mi* son tres notas musicales”.

Pero si se intenta traducir esa misma frase únicamente con signos musicales, lo más que se lograría escribir en el pentagrama serían las notas *do, re y mi*, pues no hay manera de traducir el resto del enunciado en una partitura¹²⁹.

¹²⁹ ¿Acaso alguien podría escribir con grafías musicales la frase “*son tres notas*” en un pentagrama?

No es válido decir que se puede traducir al lenguaje verbal este fragmento de partitura de la siguiente manera:



“Clave de sol, silencio de negra, sol, fa mi, re sol mi, re mi re, do re do, si, la, sol, silencio de blanca”.


Lo que se hizo en este ejemplo fue nombrar cada signo sin darle ningún sentido verbal, por lo que en realidad ninguna idea fue comunicada. Es como si alguien pronunciara: “Gato, leche, luna, casa”; con ello no se dice nada, sólo se están mencionando signos aislados (aspecto puramente nominal).

Además, cuando un músico decodifica una partitura, no necesita ir nombrando cada nota; es un proceso más bien directo de significante a sonido abstracto (significado).

Para que algo sea *traducible* verbalmente es necesaria no sólo la presencia de conceptos, sino también la de enunciados y juicios (que le darán sentido a esos conceptos). Sin embargo, los sistemas de notación carecen por completo de esa propiedad potencial.

¿Cuál sería entonces la diferencia entre la comunicación en la música y las manifestaciones no-verbales mencionadas por el Dr. Paul Ekman? ¿Qué hace que la primera sea verdadera comunicación inteligible y, en cambio, las segundas sean sólo datos sintomáticos?

De entrada, los sistemas de notación son *lenguajes* construidos socialmente por común acuerdo. Para comunicar la música existen convenciones, reglas y códigos; por ejemplo, al

escribir el signo  todo el que conoce este lenguaje sabrá con plena seguridad cuál es la nota ahí representada.

No habría comunicación si cada quien leyera dicha grafía musical de distinta forma, pero eso no es algo que ocurra en este caso.

Anteriormente se había mencionado que el lenguaje – en tanto herramienta comunicativa – es de carácter público. Puede ser comprendido por más de una persona.

La comunicación en la música, a diferencia de las manifestaciones sintomáticas estudiadas por el Dr. Ekman, tiene su base en interacciones sociales y por tanto es convencional. Cada grupo conforma *su propio* universo de referencia, su propio lenguaje, como es el caso de los diversos sistemas de notación.

Alguien con la capacidad para leer pentagramas, no necesariamente entendería las tablaturas, y quien sabe leer éstas, no será capaz de decodificar la notación racional base 12 a menos que la aprenda primero.

Es similar a cuando alguien que habla inglés, no puede entender el ruso sin antes haberlo estudiado.

Esto es así debido a la arbitrariedad del signo lingüístico y a la no-universalidad en los procesos del lenguaje, donde un mismo significado tiene diferentes significantes¹³⁰.

Por ejemplo, para representar un mismo acorde abstracto, es posible recurrir a dos tipos de codificación distintos:

¹³⁰ Esto lo argumenta Saussure en *Curso de lingüística general* y se menciona en el Segundo Capítulo de esta tesis.



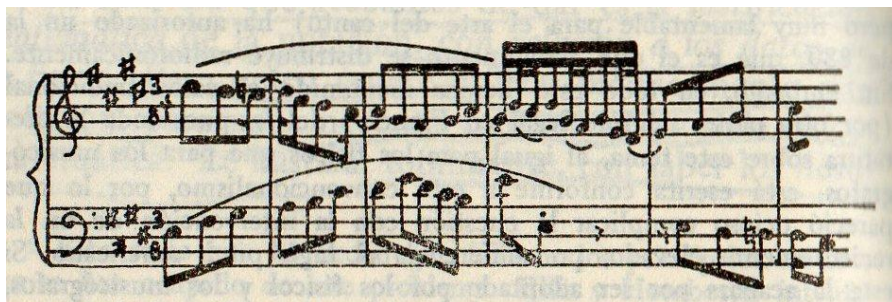
Tal como sucede en las *traducciones* de la comunicación verbal (por ejemplo, del inglés “dog” al español “perro), en la música a cada significado (sonido abstracto) también se le puede sustituir el significante.

Las siguientes imágenes son ejemplos de cómo se da este fenómeno de ‘traducción’ entre los ‘universos de referencia’ que comunican música:



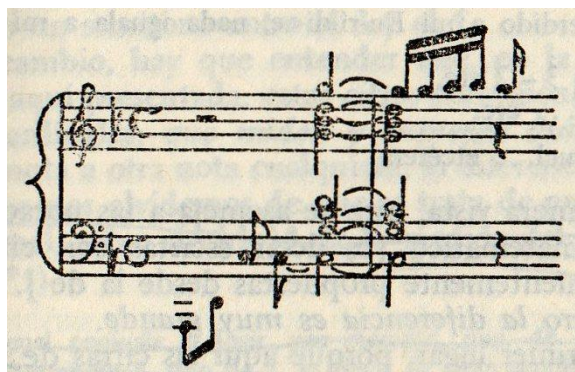
De neumas a partitura¹³¹.

¹³¹ Imagen obtenida de: Ulrich, Michels, *Atlas de la música*, p. 175.



{	= 67 — 6 — 5 — 4 — 2 — 0 — 5 — 9 — 60
	47 — 9 — ω — 50 — 2 — 4 6 — 7642
	5ω62025ω9ω76 7 — 9 — ω — 60 —
	7 — 47 — = — = 47 — 6 — 5 — 4 etc.

Invención a dos voces de J.S. Bach
De partitura a notación base 12¹³⁴.



= = 6δ — — — — 7020 68 72 6ω 3 etc.
5 — — — — — — =
2 — — — — — — =
5δ — — — — — — =
5 — — — — — — =
2 — — — — — — =
4δ — — — — — — =
28 38 43 3 — — — — — — =

“Preludio” de la *Suite Bergamasque* de Debussy
De partitura a notación base 12¹³⁵.

¹³³ <http://www.criteriondg.info/wordpress/tag/carteleria/> (Ver la sección de Mesografía).

¹³⁴ É. Souriau, *op. cit.*, p. 256.

El carácter convencional del proceso comunicativo queda demostrado con los ejemplos anteriores.

La Comunicación en la Música no sería *comunicación* si no fuese unívoca. Esto es, cuando un emisor escribe una melodía, el receptor que la lee capta exactamente esa misma melodía: la han puesto en común.

Al ver este fragmento de partitura, un músico podrá leerla y sabrá cómo es la melodía en cuestión. Es imposible que se confunda y empiece a tocar el *Claro de luna* de Debussy, pues no es lo que está escrito arriba.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 257.

He ahí el carácter de *univocidad*. La melodía es ésa y no otra. No se ignora el hecho de que dentro del mismo proceso hay una interpretación individual (por ejemplo, es común que un pianista sea más apasionado que otro), pero eso no afecta de forma significativa el cómo ha de decodificarse la partitura.

Por otra parte, este proceso de comunicación se desempeña gracias a la capacidad que tiene el ser humano para la abstracción.

Por ejemplo, si una melodía no pudiera ser abstraída, no habría posibilidad de comunicarla al lector de esta tesis, por lo que para mostrársela se tendría que adjuntar un disco donde estuviera grabada. Esto, no obstante, es innecesario.

El ser humano puede comunicar un número ilimitado de melodías debido a que ha hecho una abstracción socializada de sonidos y silencios representados con un número finito de signos.



La secuencia de notas mostrada arriba no es comunicativa para un sujeto que no conoce el ‘universo de referencia’ al cual se está recurriendo (en este caso, el de la partitura tradicional). Por ello, dicho individuo sólo vería una serie de “dibujitos” extraños carentes de todo sentido; o en otras palabras: no entendería los significados que hay detrás de cada grafía musical.

Es como si a un mexicano se le dijese: “Wô xuéxí hàn yû. Hànzì bú tài nán, fāyīn hèn nán”. O por ejemplo, si alguien escribe “我学习汉语。汉字不太难，发音很难”, o bien, “Я не говорю по русский, я только начинаю”, sólo alguien que sepa mandarín o ruso

podrá entender alguna de estas dos frases. Quienes no manejan estos universos de referencia, no entienden los significados y por lo tanto están incomunicados.

El carácter no-verbal en la música se constituye a partir de cómo ésta es abstraída. Los sistemas de notación no pueden ser interpretados con palabras porque sus signos no son referencias a ideas conceptuales; lo que abstraen, en este caso, son sonidos y silencios.

Como se vio con anterioridad, toda comunicación verbal se desarrolla con un lenguaje basado principalmente en conceptos, los cuales desaparecen por completo cuando se está ante el acto de comunicar melodías.

La comunicación en la música no puede traducirse con palabras: su naturaleza se lo impide.

Las palabras sirven para comunicar ideas, no música. Los sistemas de notación sirven para comunicar música, no ideas.

Y si la comunicación verbal se define porque de una u otra forma siempre es interpretable con palabras, entonces el proceso de comunicar la música debe ser considerado, sin lugar a dudas, un proceso no-verbal.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, se han establecido elementos para refutar la afirmación de que la comunicación inteligible es siempre verbal. Sin embargo, debe aclararse que el presente trabajo no es una confrontación total a la propuesta de Adam Schaff, pues el resto de sus planteamientos son la base teórica de toda la investigación.

Al inicio se formuló la hipótesis que cuestionaba el carácter verbal como condición ineludible para el proceso comunicativo. Dicha hipótesis queda corroborada, entonces, al demostrar que **es factible – contrario a lo que Schaff presumía – la existencia de una comunicación inteligible no-verbal.**

Este escenario es comprobable al menos en un caso: en el ámbito de la música. Es así porque las tareas intelectuales de la comunicación humana no necesariamente se determinan por la presencia de palabras; aunque sí debe existir – y esto es requisito fundamental – un *universo de referencia* (i.e. un lenguaje inteligible).

Se llega a esta conclusión después de explicar cómo es comunicada la música gracias a que existen lenguajes para dicho propósito. Si bien la música no es ningún lenguaje, los sistemas de notación sí lo son y sirven para comunicarla.

La comunicación inteligible en la música presenta las siguientes características:



* Es unívoca.

Esta grafía musical será leída de la misma forma por cualquier individuo, porque ya hay un común acuerdo de por medio.

* Es teleológica e intencional. Se comunica una melodía con un propósito (por ejemplo, darla a conocer) y con plena conciencia de que se está comunicando.



* Es convencional. Si cada quien leyera como “se le diera la gana”, no habría comunicación (sería una *Torre de Babel*). Todos se rigen bajo las reglas y convenciones de lectura establecidas en la partitura.

* Es abstracta. Si la música puede mostrarse (ya sea a través del canto, de una grabación, etc.), no necesita comunicarse. Un individuo se ve obligado a abstraerla cuando no está en posibilidades de mostrarla de forma concreta.

* Puede ser unidireccional. Un músico que escribe una partitura para que alguien más la lea, no necesita un feed-back con el receptor. Sería como decir que Chopin no comunica sus melodías porque no mantiene una retroalimentación con los músicos actuales.

* Es no-verbal. Los lenguajes que sirven para comunicar música no pueden ser interpretados con palabras.

Es comprensible que Schaff haya supuesto la inexistencia de una comunicación no-verbal. De hecho, es necesario recalcar que aquí se ha identificado solamente un caso – y no sería osado afirmar que es el único – donde cabe la posibilidad de un proceso comunicativo inteligible en el que la presencia de un lenguaje verbal no es factor obligatorio.

Por ello, toda la tesis puede resumirse de la siguiente manera: La música no comunica, pero sí puede ser comunicada a través de sus sistemas de notación, y es este proceso el que posee un carácter no-verbal.

En efecto, como lo verbal no es indispensable para que se dé la comunicación, la hipótesis inicial es correcta.

Se llegó a este resultado después de explorar – en los capítulos II y III – cómo se comunica la música, demostrando que dicho proceso:

- 1) No presenta conceptos, por lo que tampoco puede formar juicios ni razonamientos.
- 2) Si no puede formar enunciados, juicios y razonamientos, entonces no es capaz de comunicar ideas.
- 3) Si no puede comunicar ideas, entonces **no es interpretable con palabras.**

∴ EL PROCESO ES **NO-VERBAL.**

La importancia de este trabajo radica en el hecho de que la relación Comunicación-Música fue analizada desde una nueva perspectiva. No consistió en tratar de encontrar lenguajes ocultos y misteriosos, ni en buscar *comunicación* donde no la había: se procuró la mayor precisión en el análisis del proceso.

Por otro lado, se han generado nuevas interrogantes: ¿Es el ámbito de la música el único en donde puede encontrarse una comunicación inteligible no-verbal? ¿Es factible, en la vida práctica, conformar nuevos lenguajes no-verbales? ¿Tendrían éstos alguna utilidad trascendental? Probablemente alguien intentará responder a ello en un futuro, y ojalá esta tesis sirva para dar pie a nuevas investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- * Acero Fernández, Juan José, *Lenguaje y filosofía*, Octaedro, España 1993. 116 pp.
- * Addis, Mark, *Wittgenstein: a guide for the perplexed*, Continuum, Reino Unido 2006, 167 pp. - [versión en lengua inglesa].
- * Adorno, Theodor W., *Sobre la música*, Paidós, España 2000. 90 pp.
- * Bas, Julio, *Tratado de la forma musical*, Ricordi, Argentina 1981. 333 pp.
- * Camero Rodríguez, Francisco, *La investigación científica: filosofía, teoría y método*, Fontamara, México 2010. 192 pp.
- * García Villegas Magaña, Rafael Francisco, *Música: el lenguaje de lo inefable*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2001. 98 pp.
- * Gombrich, E.H., *La imagen y el ojo*, Debate, España 2000.
- * Hamel y Hürlimann, *Enciclopedia de la música I*, Grijalbo, España-México 1970. 371 pp.
- * Hernández Sampieri, Roberto, *Metodología de la investigación*, McGraw-Hill, México 2003. 705 pp.
- * Manrique, Leonardo, et. al., *Atlas cultural de México – Lingüística*, SEP-INAH-Planeta, México 1988. 184 pp.
- * Martín Serrano, Manuel, *La producción social de comunicación*, Alianza, México 1994. 331 pp.
- * Martín Serrano, Manuel et. al., *Teoría de la comunicación*, Alberto Corazón, España 1982-1999.
- * Montes de Oca Sicilia, Ma. del Pilar, et. al., *Está en chino*, Colección Algarabía, México 2008. 187 pp.
- * Montes de Oca Sicilia, Ma. del Pilar, et. al., *Hablemos de cómo hablamos*, Colección Algarabía, México 2011. 185 pp.
- * Mithen, Steven, *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*, Crítica, España 2007. 558 pp.
- * Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Infinito, Argentina 1970. 301 pp.
- * Poyatos, Fernando, *La comunicación no-verbal. Cultura, lenguaje y conversación*, Istmo, España 1995, 296 pp.

- * Robertson, A., et. al., *Historia general de la música I. De las formas antiguas a la polifonía*, Istmo, España 1989. 475 pp.
- * Rodríguez Gómez, Gregorio, *Metodología de la investigación cualitativa*, Aljibe, España 1999. 378 pp.
- * Rousseau, Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, FCE, México 1984. 84 pp.
- * Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Fontamara, México 1986. 319 pp.
- * Schaff, Adam, *Introducción a la semántica*, FCE, México 1969. 402 pp.
- * Schaff, Adam, *Lenguaje y conocimiento*, Grijalbo, México 1975. 269 pp.
- * Scruton, Roger, *La experiencia estética*, FCE, México 1983. 527 pp.
- * Sopeña, Federico, *Vida y obra de Franz Liszt*, Espasa-Calpe, España 1986, 131 pp.
- * Souriau, Étienne, *La correspondencia de las artes*, FCE, México 1986. 353 pp.
- * Storr, Anthony, *La música y la mente*, Paidós, España 2002. 250 pp.
- * Ulrich, Michels, *Atlas de la música I*, Alianza, España 1987. 282 pp.

MESOGRAFÍA

Documentos Electrónicos

- s/a, *Me como la coma* [en línea], Educastur Blog, Noreña, Biblioteca del IES, 4 de diciembre de 2007, Dirección URL: <http://blog.educastur.es/biblionorena/2007/12/>, [consulta: 24 de mayo de 2011].
- s/a, *Música concreta* [en línea], Osmosis, Dirección URL: <http://hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/siglo-xx/musica-concreta>, [consulta: 20 de junio de 2011].
- s/a, *Notaciones contemporáneas* [en línea], Notación Musical del Siglo XX, Dina, 14 de abril de 2010, Dirección URL: <http://notacionmusicalxx.blogspot.com>, [consulta: 24 de agosto de 2011].
- s/a, *Historia de la notación musical occidental* [en línea - PDF], Rincón Didáctico (Música), Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, 16 de julio de 2010, Dirección URL: <http://rincones.educarex.es/musica/images/stories/notación.pdf>, [consulta: 24 de agosto de 2011].

- s/a, *Videodictionary de lenguaje de signos* [en línea], The Wil Family, 31 de julio de 2007, Dirección URL: www.thewilfamily.com/accesibilidad/videodictionary-de-lenguaje-de-signos-online, [consulta: 1º de septiembre de 2011].
- Jeff Ilgan y Wu Wei, *SisTeMu y el lenguaje musical* [en línea], Criterion, 27 de septiembre de 2010, Dirección URL: www.criteriondg.info/wordpress/tag/carteleria, [consulta: 14 de junio de 2011].
- Wikipedia.org.

Hemerografía

- Harry Möller, “No la cantes que es chiflada: El lenguaje silbado”, *Algarabía*, no. 65, año IX, México, febrero 2010, pp. 41-43.
- Leopoldo Valiñas, “La R”, *Algarabía*, no. 76, año X, México, enero 2011, p. 59.

Videografía

- Alfred Hitchcock, *Psycho*, Estados Unidos, 1960. 109 mins.
- Steven Spielberg, *Jaws*, Estados Unidos, 1975. 124 mins.
- Carl Gottlieb, *Caveman*, Estados Unidos, 1981. 91 mins.