

El origen de la música y su relación con lo óntico materno

LUIS MARTÍN ARIAS

Universidad de Valladolid

The origin of music and its relation with the maternal ontic

Abstract

The aim of this article is to explore how music can be understood from the idea of the text. Specifically, to confirm whether it would be possible to extend the textual analysis methodology, originally proposed by J.G. Requena and developed in *Trama y Fondo*, in the magazine as well as in the activities programmed by the Association that carries that name, to what can be considered as musical texts. We are also adding to this proposal a more philosophical perspective, through the use of the ontic and the ontological. Finally, we will attempt an outline analysis of the soundtrack music of Kenji's Mizoguchi's film *Sansho Dayu*.

Key words: Textual Analysis. Language. Music. Human Nature.

Resumen

El objetivo de este artículo es explorar de qué modo puede entenderse la música a partir de la idea de texto, y especialmente comprobar si, mediante el método del análisis textual tal y como ha sido propuesto por J.G. Requena y desarrollado en *Trama y Fondo*, tanto en la revista como en las actividades de la asociación del mismo nombre, es posible avanzar en el análisis de los que, por tanto, podríamos considerar como textos musicales; aportando además como complemento metodológico para esta tarea una perspectiva más filosófica, a través del uso de las ideas de lo óntico y lo ontológico. Finalmente, se ensaya un esbozo de análisis de la música en la película *Sansho Dayu* de Kenji Mizoguchi.

Palabras clave: Análisis textual. Lenguaje. Música. Naturaleza humana.

ISSN. 1137-4802. pp. 29-46

Naturaleza humana y Lenguaje

De todo lo que aporta la teoría y la lectura del Texto, que desde hace años, estamos poniendo en práctica, quizá lo más importante sea comprobar cómo sus resultados permiten reivindicar el papel del Lenguaje a la hora de reflexionar sobre la naturaleza humana¹.

El ambiente que nos rodea es siempre cultural, incluso el más pretendidamente natural², y dicho entorno cultural está por lo demás sostenido, conformado, por hechos de lenguaje, es decir

¹ Aunque este artículo se basa en la conferencia, "La mujer y la serpiente", con la que clausuré el VII Congreso de Análisis Textual *Las Diosas* el 27 de marzo de 2015 en la Universidad Complutense de Madrid, el artículo no coincide exactamente con el contenido de la misma, ya que amplía algunos

aspectos sólo sugeridos durante mi intervención, dejando de lado otros. Se puede acceder a dicha conferencia en las actas del Congreso: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/martinarias_luis.pdf.

2 Desvaríos ideológicos aparte, hay que reconocer que por mucho que nos esforcemos en volver a la naturaleza viviremos siempre en un "jardín", cultivado, consruído, nunca en la "selva" original. Como escribió, con humor, Julio Camba lo que llamamos naturaleza es en realidad eso que se inventó Rousseau "en una guardilla de París".

3 Hipótesis que sostenemos como explicativa de determinado sedimento común que sustenta la existencia de lo simbólico universal, propio de la naturaleza humana, aunque, por el contrario, Joseph Ratzinger sostenga, poniendo el acento en la diferencia, que esos tres conceptos (provenientes del cristianismo, del budismo y del confucionismo) son "profundamente distintos". Véase: HABERMAS, Jürgen y RATZINGER, Joseph. *Entre la razón y la religión. Dialéctica de la secularización*. Centzontle FCE. México, 2008; p. 48.

por discursos y textos; aunque para situarnos frente a lo que aquí, de algún modo, queremos teorizar, deberíamos distinguir claramente unos de otros: el «discurso» sería un hecho de lenguaje sin más, perteneciente a ese ámbito de la realidad que podemos denominar como lo profano, mientras que el «texto», que pertenece al ámbito de lo sagrado, es ya algo más complejo, un hecho de lenguaje, sí, pero que se configura como el proyecto de una "obra" cerrada simbólicamente sobre sí misma, de tal modo que sea capaz de contener al mundo del sujeto, es decir a cierta subjetividad compartible (que también podemos denominar como intersubjetividad), en su interior. De este modo el texto, diferenciándose así del mero discurso, dialoga de manera agonística con la "ley natural" en la que se basa nuestra subjetividad: el texto despliega la dimensión simbólica del lenguaje, en la cual confluye un fondo común a todas las culturas, que se expresa en la "ley natural" basada en un Dios Padre creador del cristianismo, en la ley universal del "dharma" budista e hinduista o en el universalismo chino³.

Ahora bien, no sólo pensamos que el Lenguaje es el fundamento a partir del cual se construye el entorno que configura la vida social humana, es decir la cultura, sino que también el Lenguaje es esencial en todo lo que se refiere a la "nurture"; es más, para nosotros el lenguaje es la "nurture" misma, de tal manera que el clásico debate "nature" versus "nurture" debería plantearse más bien como el encuentro e interacción entre dos estructuras, la de la herencia biológica y la de la lengua (o componente abstracto del Lenguaje), de cuya compleja red de relaciones, propiamente estructurales, resultante de dicha interacción, surgen los condicionamientos de la naturaleza humana y, a partir de ellos, los hechos concretos que configuran la realidad pragmática en la que vivimos los seres de Lenguaje.

Aunque el debate "nature/nurture" se desarrolla en la modernidad, sobre todo a partir del siglo XIX, y en estrecha relación con el avance de la ciencia y de la tecnología a ella asociada, en el ámbito filosófico es muy antiguo y su origen quizá esté en esa distinción que hace Platón en «lo que es por naturaleza y no por convención», de tal modo que "la oposición alma/naturaleza fue absoluta en el mundo antiguo y medieval, pagano o cristiano" y "hasta Descartes no se planteó la posibilidad de que existiera un elemento material de mediación entre ambas"; de tal modo que por un lado estaba la "naturaleza animal del hombre" de la que formaban parte

tanto los instintos como las emociones, naturaleza contenida en el soma o cuerpo, semejante al de los animales; mientras que por otro lado se encontraba el alma (con sus tres potencias: Memoria, Entendimiento y Voluntad) junto con la mente y el espíritu como psique o nousypneuma⁴.

Sin embargo, esta visión filosófica clásica surge, no tanto de Platón, si es que consideramos todo el conjunto de su obra, sino más bien a partir de una cierta lectura o interpretación de su metáfora de los “dos mundos” (expresión que fue, no obstante, de uso episódico en Platón). Esos dos mundos, que son el de las ideas y el de la materia, Descartes los explicitará como un dualismo entre el espíritu (*res cogitans*) y el cuerpo (*res extensa*), dualismo en el que el cerebro pasa a ser como una especie de “máquina” en la que habita aquello que es entendido como algo distinto a dicha maquinaria, en tanto que “mente”. Pero el “elemento material” como “instancia mediadora” que es el cerebro (y más en concreto la glándula pineal, según aventura Descartes), un elemento material que nace por tanto con el cartesianismo, con el racionalismo moderno acabará por hipertrofiarse, hasta llegar a eliminar a ese otro componente dialéctico que es la mente-alma-espíritu, el cual, ya en el siglo XX, será descrito como un “fantasma”⁵.

Llegamos así a esa especie de dominio totalitario que ha instaurado el integrismo neocientificista actual, tras borrar todo lo que tenía que ver con el alma, el espíritu y la mente, de tal modo que sólo existiría un órgano biológico, el cerebro. Es esta una idea simplificadora y degradante que inevitablemente conduce, desde Jeremy Bentham en adelante, al delirio moral de establecer que entre hombres y animales no hay diferencia ontológica alguna; delirio que ha cristalizado en esa ideología llamada “animalismo”.

Sin embargo, y quizá precisamente como un efecto afortunado de su, por otro lado, problemática posición epistemológica, el psicoanálisis ha dado a luz una idea alternativa tremendamente interesante, la de pulsión (Trieb); idea con la cual Freud piensa al ser humano en otro campo que no es el de los instintos animales, de tal modo que si bien la pulsión viene del soma, del cuerpo, es finalmente el producto, como insinuará de algún modo Lacan, del cruce de ese cuerpo biológico con el Lenguaje; un lenguaje doblemente articulado y simbólico, precisamos nosotros, que en modo alguno puede confundirse con los lenguajes o sistemas de señales y de comunicación que poseen todos los seres vivos (y las máquinas; aunque de otro modo, pues no tienen soma).

⁴ JUARISTI, Jon. “Cerebros”. ABC (26/07/15)

⁵ La mente-alma pasa a ser un ridículo “the Ghost in the Machine” según esa celebrada frase del filósofo Gilbert Ryle utilizada después por Arthur Koestler y rescatada recientemente por la psicología darwiniana, que se basa en el más simplón conductismo animalista (y practicada por autores de éxito como Steven Pinker).

El lenguaje sin alma de los animales (aunque con soma) y de las máquinas (sin alma ni soma) no puede compararse con el Lenguaje humano, que establece un doble juego entre una objetividad estructural (lengua) y la manifestación subjetiva de esa estructura en un cuerpo orgánico concreto (habla). La naturaleza humana es por tanto, dejando ya de lado el dualismo alma/soma de la antigua filosofía, el producto de ese cruce entre un cuerpo animal (condicionado genética y epigenéticamente) y un Lenguaje doblemente articulado que, además se abre a ese doble juego de la lengua y el habla, un Lenguaje que, finalmente, posee una dimensión simbólica. En resumen, frente al totalitarismo cientificista y biologicista que nos ve sólo como animales, la Teoría del Texto permite reivindicar, de un modo riguroso, materialista, actualizado y eficiente, la importancia del Lenguaje como componente esencial de la naturaleza humana.

El arco del Edipo ampliado

En este sentido, está siendo de gran utilidad para el análisis de los textos que configuran nuestro entorno cultural el modelo de "Edipo ampliado" propuesto por Jesús González Requena y que ha construido a partir del canónico Complejo de Edipo en Freud, completado y precisado, eso sí, para finalmente visualizarlo mediante un conjunto de esquemas y figuras⁶. Y dentro de este modelo, quizá la aportación más importante que ha introducido J.G. Requena se refiere al papel jugado por el padre, situándolo en el interior de una estructura narrativa que va más allá de la "novela familiar" de Freud para adentrarse en el modelo del relato simbólico de Propp⁷.

6 GONZALEZ REQUENA, Jesús. "Lo real" Revista *Trama y Fondo* nº 29, 2010; pp. 7-28.

7 De este modo, señala Requena, Freud "localiza al padre como prohibidor, no como destinador-donador de la promesa", pero "sucede que el arco del Edipo es más amplio de lo que en Freud puede leerse. Su modelo completo (...) puede encontrarse en el modelo del relato maravilloso que reconstruye Propp". Véase: GONZALEZ REQUENA, Jesús, Seminario II "Psycho" (2012) en: <http://gonzalezrequena.com/>

8 Obra pictórica que, asimismo, ha analizado con precisión, situando a lo real y lo simbólico en relación con la diferencia sexual en: GONZALEZ REQUENA, Jesús. "El héroe y la Mujer. A propósito de San Jorge y el dragón, de Paolo Ucello". Revista *Trama y Fondo* nº 16, 2004; pp. 9-12.

Lo interesante es que, a partir de este modelo, es factible llevar a cabo la representación del proceso subjetivo de adquisición de un Lenguaje doblemente articulado y simbólico; un proceso que se despliega primero como una representación y finalmente como un relato en el que ese sujeto que se configura mediante el Lenguaje está ligado, como personaje esencial de dicho relato, a una promesa de sentido, como recompensa final de un trayecto iniciático y heroico, tal y como ocurre en el cuento maravilloso; destino al que le aboca un donador, que es el padre. La función que cumple este relato, que permite ir más allá de la simple prohibición (como "amenaza de castración") propia del complejo edípico freudiano, J.G. Requena la ha explicitado⁸ mediante el cuadro del siglo XV "San Jorge y el dragón" de Paolo Ucello (F1)

Por añadidura, este modelo del Edipo ampliado se completa con la “escena primaria”, representada mediante espacios (las habitaciones del hogar familiar) y conflictos narrativos (separación de la madre, conciencia en el sujeto –que se está constituyendo– de su origen en un acto sexual...) que explicitan un drama puesto en escena con tres personajes; drama que inevitablemente subyace en el sujeto que habla como expresión de la dimensión fundadora del Lenguaje, ese Lenguaje en el que, por ser, el sujeto habita⁹.



F1

Tenemos por tanto un fundamento teórico (el modelo de Edipo ampliado), el cual nos permite pensar la dimensión fundadora del Lenguaje en relación a un sujeto que, una vez fundado en lo simbólico, debe seguir, eso sí, enfrentándose continuamente a lo largo de su vida a lo real de la diferencia sexual, de la violencia y de la muerte; conflictos que, por supuesto, nunca se resuelven del todo. Pues bien, en relación con este esquema puede y debe jugar asimismo un papel importante la propuesta de Freud de las cuatro fantasías originarias (*Urphantasien*), como demuestra el hecho de que tres de ellas (escena primaria, castración y seducción) hayan sido integradas, de una u otra manera, en el modelo de Edipo ampliado que manejamos en la Teoría del Texto. Sin embargo la cuarta, la fantasía de vida intrauterina, no parece que haya encontrado hasta ahora su lugar en el desarrollo del análisis textual. Y sin embargo, durante este periodo intrauterino, la relación entre el sujeto humano, en potencia, que empieza a conformarse, y el cuerpo materno en el que se está desarrollando es indudablemente muy intensa; un cuerpo, el de la madre, de cuya materialidad forman parte también los sonidos provenientes de su habla, que llegan al feto a través del líquido amniótico modulados y amortiguados, sin significado, pero envueltos quizá en una sensación “oceánica”. Por eso podemos y debemos colocar en el inicio mismo del esquema del Edipo ampliado esta fantasía de la vida intrauterina.

⁹ Para quien quiera comprender la utilidad de este modelo es recomendable un libro, de referencia ya para el análisis textual del cine, en el que J. G. Requena desarrolla una teoría del relato fílmico con la que verifica, mediante el análisis de tres películas notables de la historia del cine, la capacidad explicativa de esta articulación entre el Complejo de Edipo, la escena primaria y el cuento maravilloso, como estructura o esquema que define al proceso mismo de configuración de la subjetividad en el ámbito de la experiencia estética. En: GONZALEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, post-clásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, 2006.

La vida intrauterina en el origen del sujeto

A partir de las 17-18 semanas (19-20 semanas de embarazo) ya están desarrollados en el feto tanto el sentido del oído como un Sistema Nervioso Central que empieza a ser funcional, por lo cual puede ya captar y procesar perfectamente esos sonidos que le llegan, amortiguados y modulados, al estar sumergido en el líquido amniótico, provenientes del propio cuerpo

de la madre (latido cardíaco y otros sonidos de sus vísceras). Junto a esos ruidos orgánicos, e inevitablemente entremezclado con ellos, le llega también el sonido de las palabras maternas. Como demuestran actualmente las extraordinariamente precisas ecografías “en 4D”, el feto posee una vida muy compleja en el interior del útero materno, de tal modo que se puede apreciar en él una actividad propia y autónoma: chuparse el dedo, movimientos en los ojos, en la boca y otras expresiones faciales (F2).



F2

Esta tecnología actual, desarrollada por la ciencia, nos suministra, inopinadamente, argumentos a favor de las propuestas filosóficas de Santo Tomás de Aquino (compartidas también por San Agustín), en el sentido de que Dios infundiría el “alma” humana

(que puede traducirse como el Lenguaje doblemente articulado y simbólico) sólo cuando encontrase una “materia” preparada, un cuerpo con un determinado nivel de desarrollo orgánico que le permitiese recibir ese alma (es decir, un cuerpo con el oído y el SNC ya desarrollados). Si bien Tomás de Aquino se basaba en una razón metafísica, la de que una forma no se genera (ni se infunde) en cualquier materia, sino sólo en aquella materia suficientemente dispuesta (idea tomada de Aristóteles en su “Investigación sobre los animales”, libro VII, cap. 3), este razonamiento se puede asumir perfectamente a partir de una moderna teoría materialista del Lenguaje; porque el feto en realidad crece en el útero, desde ese momento en el que procesa ya los sonidos hasta su nacimiento, completamente rodeado por las palabras de la madre, tal y como lo representa Leonardo da Vinci en un preciso (y precioso) dibujo (F3).

F3



En definitiva, si la relación física entre el sujeto humano, que como feto empieza a conformarse, y el cuerpo materno es de fusión total, asimismo la relación sonora es indudablemente muy intensa. Esos sonidos que llegan al feto, reforzando seguramente una naciente sensación de unicidad y totalidad con el cuerpo de la madre, vendrían a ser los "cantos de sirena" en los que Eugenio Trías vio el origen de la música y de sus componentes estructurales básicos, como pueden ser el ritmo, la melodía y la armonía¹⁰.

En nuestra opinión la música estaría, efectivamente, en el origen del Lenguaje, pero tanto a nivel individual (*ontogenético*) como en relación con la evolución de la especie humana (a nivel, en este caso, *filogenético*). En este sentido, prácticamente existe unanimidad entre los expertos en afirmar que los Neandertales poseían ya lenguaje, entre otras cosas porque a partir de muestras fósiles de El Sidrón (España,) yacimiento de 43.000 años de antigüedad, se ha encontrado en la secuenciación de su genoma el gen FoxP2, relacionado con la posibilidad del habla. También se puede afirmar con cierto grado de certeza que los Neandertales poseían lenguaje por la disposición, determinada a partir de múltiples restos fósiles, de su aparato fonador (situación del cuello, disposición de la laringe y posición y suficiente desarrollo del hueso hioides). Ahora bien, del mismo modo, a partir de estos estudios se ha afirmado que dicho aparato fonador permitiría a los Neandertales únicamente la emisión de fonemas discretos, por lo cual tendrían un lenguaje mucho más tosco que en el Homo sapiens. Incluso se ha postulado, a partir de la evidencia de que los Neandertales conocían la música, por las flautas de hueso que manejaban y que están presentes en el registro fósil, que ese lenguaje sería musical: «Los Neandertales usaban una forma de comunicación prelingüística, basada en las variaciones del tono, el ritmo y el timbre de sus voces, un lenguaje musical que acompañaban con gestos y con el que expresaban emociones y fomentaban el sentimiento de grupo», ha afirmado Steven Mithen, catedrático de Arqueología de la Universidad de Reading¹¹.

10 El líquido amniótico sería el "mar", origen de esa "sensación oceánica" ligada a la música (y al amor materno); un medio que hace posible la modulación acuática de los sonidos del cuerpo y del habla maternos, para producir en el cerebro, que se va configurando, la capacidad de reconocer elementos también esenciales de la música, como pueden ser el contrapunto, el tono, el timbre o el ritmo. Véase: TRIAS, Eugenio. *El canto de las sirenas* (2007) y sus dos obras posteriores sobre filosofía de la música.

11 MITHEN, Steven. Autor del libro *The Singing Neanderthals* (traducido al español con el lamentable título de *Los Neandertales cantaban Rap: Los orígenes de la música y el lenguaje* Ed. Crítica, 2007).

En cuanto a esta posible relación entre la música y el lenguaje, diversos y recientes estudios en el campo de la neurociencia, llevados a cabo por un grupo de la Universidad de Duke (USA), parecen confirmar que la música imita el habla humana. Así, se ha establecido que los espectros de los *acordes mayores* de la música son similares a los espectros encontrados en discursos verbales *exaltados* y que los espectros de los *acordes meno-*

12 SCHWARTZ, D. HOWE, C. y PURVES, D. *Statistical evidence that musical universals derive from the acoustic characteristics of human speech*. J. Acoust. Soc. Am. 113: 2326 (2003).

13 Según este estudio, una razón para explicar por qué apreciamos la música sería que ésta imita nuestro propio discurso verbal de tal modo que "nuestra apreciación de la música es un feliz subproducto de las ventajas biológicas del discurso y de nuestra necesidad de comprender su contenido emocional", es decir que "la comunicación emocional tanto en el habla como en la música enraiza en ambos casos en vocalizaciones no lingüísticas para la expresión de emociones". Véase: GILL, K.Z. y PURVES D. *A Biological Rationale for Musical Scales*. PLoS ONE 4(12): 2009.

res se parecen a los discursos que expresan verbalmente estados emocionales de *sumisión*¹².

Otro estudio de este mismo grupo de investigadores, ha demostrado la relación entre las *escalas musicales* y los *tonos vocales* del habla, partiendo de la pregunta de por qué, si los humanos distinguimos 240 tonos distintos a través de una octava en el rango medio de la audición –por lo cual en teoría sería posible un gran número de combinaciones tonales para crear música– en realidad en la música clásica, pop, folk y tradicional de todas las culturas se utiliza un número pequeño de escalas (que suele comprender entre cinco y siete tonos) que se corresponden, precisamente, con los del habla, siendo la conclusión de este estudio que los humanos preferimos combinaciones tonales musicales similares a aquéllas que se encuentran en el habla¹³.

Estos datos científicos parecen confirmar, por tanto, la idea de Eugenio Trías de que la capacidad para comprender y disfrutar de la música, adquirida en el interior del cuerpo de la madre, está en el origen del Lenguaje. Dicha capacitación musical se resumiría en las habilidades de percepción de la armonía y melodía, con cierta preeminencia de la primera, pues Trías nos recuerda que según Platón la música se define como la "ciencia de la armonía".

Melodía, contrapunto y armonía están totalmente interrelacionados, de tal modo que, tradicionalmente, se entiende que la armonía funciona como acompañamiento, armazón y base de una o más melodías; siendo la melodía, definida como la «dimensión horizontal» de la música, en tanto que es una sucesión (como notas en el tiempo) de sonidos pertenecientes a acordes, que son enriquecidos con otros sonidos que adornan y suavizan, produciendo efectos expresivos gracias a las sutiles relaciones que entablan con los acordes en los que se basa esa melodía (integrándose perfectamente con la armonía). Por contraposición, la armonía es la disciplina que estudia la percepción del sonido de manera «vertical» o «simultánea» en forma de acordes y la relación que se establece con los de su entorno próximo, siendo por tanto la armonía la «dimensión vertical» de la música. En resumen, se suele entender de modo general que la armonía se refiere al aspecto «vertical» (simultáneo en el tiempo) de la música y es así como se distingue del aspecto «horizontal» (la melodía), que es la sucesión de notas en el tiempo¹⁴.

14 La idea de lo vertical y lo horizontal configura una metáfora explicativa, relacionada con la disposición de las notas musicales en una partitura: verticalmente se escriben las notas que se interpretan a la vez, y horizontalmente las que se interpretan en forma sucesiva, pero lo que nos interesa es que ambos ejes de la música recuerdan poderosamente a los ejes paradigmático (vertical) y sintagmático (horizontal) con los que representan la lingüística y la semiótica al Lenguaje.

Finalmente, cabe recordar que, en el ámbito de la filosofía, fue F. Nietzsche quien estableció una relación –si se quiere conflictiva– en el campo del Lenguaje –aunque sin señalarlo explícitamente como tal– entre la música (la *foné*) y la razón (el *lógos*). Así, en un fragmento de 1871, titulado “Sobre la música y la palabra”, distinguirá entre el *tono* y el *gesto*. El tono sería la manifestación de algo primordial y emotivo, que acompaña al discurso como su fondo, y es universal pues se produce independientemente de la lengua que se hable; mientras que a partir de ese fondo común tonal se habría desarrollado la simbólica del gesto, arbitraria y que ha dado lugar a la multiplicidad de las lenguas. Por eso, para Nietzsche, en cada acto lingüístico el discurso de cada lengua se yuxtapone a la melodía antropológica original.

El canto letal de las sirenas

Vamos por tanto a situar a la música como origen *óntico* y fondo emotivo o emocional del Lenguaje, de tal modo que así podremos completar el esquema del arco del Edipo ampliado como representación de la «dimensión fundadora del lenguaje». Este modelo, el de un Edipo ampliado, aún más, con la fantasía de la vida intrauterina, actuaría como «patrón universal y subjetivo»; un patrón que es posible encontrar (en diversas formas y extensiones), mediante el análisis estético o poético en todo tipo de textos, desde la música a la representación (teatro, pintura, artes escénicas...) y, por supuesto, el relato (cuento tradicional, cine, literatura...).

No obstante, conviene señalar que, pese a que permite partir de ella para completar nuestro modelo, la propuesta de Freud de la «fantasía o escena de la vida intrauterina» no ha sido muy estudiada incluso en el ámbito más explícitamente psicoanalítico; es más, ni tan siquiera ha sido bien definida. En todo caso, se suele pensar casi siempre como una “fantasía donde el sujeto está dentro de otro, existiendo en un estado de nirvana”. Nirvana, es decir un estado que produce una “liberación espiritual y del sufrimiento” (*dukkha*), un “estado supremo de felicidad”. Pero, aunque tienda a olvidarse este otro aspecto, la música no sólo tiene ese componente, digamos beatífico, placentero, que permitiría ponerla siempre del lado de una saludable sensación de felicidad. Recordemos que, como llamativo contrapunto, las mayores canalladas del ser humano suelen ir acompañadas de música: a todas las guerras se va cantando y con una banda tocando, un componente musical que es imprescindible en cualquier ejército¹⁵.

¹⁵ Abundando en este aspecto y por poner un ejemplo actual, recordemos que los vídeos propagandísticos, en los que muestran decapitaciones y otras brutalidades sobre rehenes indefensos, los terroristas yihadistas islámicos los acompañan de una canción pegadiza y con música ciertamente melódica (que incluso se ha hecho muy popular en los países musulmanes).

En relación con este aspecto, digamos siniestro, que sitúa a la música del lado de Tánatos, es interesante reseñar que sigue sin explicarse bien el extraño fenómeno (asimismo malestudiado y escasamente documentado) de la presencia insoslayable de la música en el Holocausto. Sabemos que en todos los Campos de Concentración nazis hubo bandas de música y de algunas de ellas incluso se conservan fotografías, como la de la banda de músicos prisioneros de Mauthausen (F4). Aunque de los Campos de Exterminio no hay imágenes similares, es conocido que también hubo conjuntos



F4

musicales; por ejemplo en el Campo de Exterminio de Auschwitz (en realidad, un complejo de varios subcampos) llegó a haber seis orquestas de prisioneros: una orquesta compuesta por mujeres y otras cuatro o cinco de hombres, una de ellas la llamada "Orquesta gitana". En cualquier caso, parece documentado que en enero de 1941 se creó una orquesta masculina en Auschwitz en la que al principio no se admitía a judíos, siendo uno de sus directores el director y compositor polaco Adam Kopycinski, quien, tras sobrevivir al Holocausto, con el tiempo llegaría a ser el director de la Filarmonía de Varsovia. La orquesta de mujeres, creada bajo los auspicios del comandante del campo, Josef Kramer, llegó a alcanzar un nivel muy superior a las de los hombres¹⁶.

¹⁶ La orquesta femenina de Auschwitz contaba con algunas integrantes muy célebres, como Anita Lasker-Wallfisch (cello), Alma Rosé (viola), Esther Bejarano (acordeón) y Fania Fénelon (piano y canto) y su historia aparece en novelas, documentales, dos largometrajes (de 1980 y 1992) y una ópera. Tenía que dar todos los domingos conciertos orquestales para los SS, estando entre su público Josef Mengele, gran amante de la música clásica, y con frecuencia el propio Kramer. Además, "tenía que tocar todos los días por la mañana y por la tarde a las puertas del campo cuando los prisioneros marchaban hacia el trabajo o regresaban del mismo" (Fuente: Wikipedia).

Esta facilidad y hasta naturalidad con la que la música acompaña, aparentemente sin problemas, a los contextos más brutales y criminales nos sugiere en ella una presencia, digamos estructural, de algo siniestro, muy alejado de esa idealidad del nirvana y de la saludable felicidad completa que, por otro lado, propiciaría. Y es que la música, por su origen *óntico*, en el cuerpo mismo de la madre, está en conexión directa con lo real. Nietzsche en *Sobre la música y la palabra* (1871) señala que la música está más cerca de la *phýsis* (de la naturaleza entendida como surgir, brotar, aparecer o como insurgencia), que la representación (el lenguaje de la razón, el logos), es decir la música está más cerca de lo real que la palabra. Explorando la relación entre música y verdad, Nietzsche llegará a la exageración de decir que, puesto que la filosofía tiene por

objeto conocer la naturaleza de las cosas, la música es, en cierta manera, más filosófica que el discurso (el *lógos*) –Dioniso también filosofa, dirá como justificación de su propuesta de pensar, mejor, con la música, en *Más allá del bien y del mal*. El problema del discurso, del *logos* (del lenguaje verbal y escrito, en definitiva), sería el de la representación, ya que para Nietzsche la esencia o meollo de la realidad sólo nos es accesible por medio de representaciones como la de la palabra, de tal modo que, al no haber una vía directa para establecer relación con la realidad, nuestro trato con ella siempre está mediado por la representación. Yendo más allá que Schopenhauer, Nietzsche alcanza a decir que incluso el juego de nuestros instintos, sentimientos, afectos y actos de la voluntad son asimismo nada más que “representación”, siendo la propia expresión “voluntad” sólo una representación, aunque referida a la forma fenoménica más universal de algo completamente indescifrable para nosotros. Por lo tanto, en relación con esta hipótesis de que el ser hablante no puede salir del reino de la representación en el que le encierra el *lógos*, es como hay que entender la propuesta de Nietzsche de que en el *tono* se expresa el conjunto de sensaciones agradables y desagradables “que acompaña indefectiblemente” a todas las demás representaciones. El placer y el displacer son “manifestaciones de algo primordial que no podemos penetrar”, pero sí simbolizar en el *tono* [musical] de nuestras palabras. Todas las demás representaciones “son indicadas por la simbólica del gesto”. Ahora bien, si el *gesto* ha hallado su forma de expresión en el lenguaje, el *tono* por el contrario alcanza en el desarrollo de la música una expresión simbólica cada vez más adecuada; de tal modo que para Nietzsche la música es más fundamental que la palabra¹⁷.

En resumen, la música está, de entrada, mucho más cerca de lo real que la palabra, debido precisamente a su origen en el cuerpo mismo de la madre. Es, en relación con este componente óntico, como podemos plantear que la ambivalencia de la música, su doble faz, permite situarla tanto del lado de Eros como de Tánatos, del placer y la dulzura absoluta, por un lado, o del goce más siniestro y pulsional, por otro. Y es que la música no es sino, en el fondo, el canto de una sirena; una sirena que es la representación, para nosotros, de lo óntico del cuerpo femenino.

El origen de las sirenas es difuso e inconcreto. Si bien la primera referencia narrativa aparece en la Odisea, existen representaciones más antiguas en monumentos funerarios, con lo cual su vínculo con la muerte parece claro: son cantoras del Más Allá,

¹⁷ Por eso, para Nietzsche querer someter la música al dominio del concepto es invertir las relaciones naturales de las cosas (es como si un hijo pretendiera engendrar a un padre). Podemos decir, pues, que la música surge de la voluntad, como forma fenoménica originaria, y al mismo tiempo la expresa: “En este sentido puede ser considerada como una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza”; la música no tendría por objeto expresar sentimientos, ya que su meta es más ambiciosa: quiere expresar la voluntad. Véase: LURI, Gregorio. “Nietzsche: El tono y el gesto”. En el *café de Ocata*. 22-8-2012. En <http://elcafe-deocata.blogspot.com.es/2012/08/nietzsche-el-tono-y-el-gesto.htm>



18 A partir de aquí hemos analizado, en nuestra ya citada conferencia, origen de este artículo, cómo la representación de lo óntico materno se ha llevado a cabo mediante imágenes de animales (bisonte, ave, pez y finalmente serpiente); y como su superación ontológica se construye en nuestra tradición cultural propia del universo simbólico católico a través del símbolo de la Inmaculada Concepción. Véanse al respecto las Actas del VII Congreso de Análisis Textual; ya que allí se recoge ese desarrollo de la representación iconográfica de lo óntico en relación con el cuerpo materno, algo que, por estar ya dicho y publicado, vamos a omitir en el presente artículo.

19 De este modo, continuando una precedente tradición pitagórica, la música estaría entre las "entidades que facilitan la liberación", que serían: "los números, las armonías musicales, las figuras geométricas y la contemplación de cuerpos celestes en movimiento". En: TRIAS, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Coda filosófica, pp. 810-813.

20 El neoplatónico Marsilio FICINO en *Tres libros sobre la vida* había planteado incluso una teoría sobre cómo actúa terapéuticamente la música: merced a la vibración de los sonidos, el aire se sutiliza y la mente se equilibra y calma. En: AAVV: *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Turner, 2015; pp. 105-106.

ninfas con plumas y con la más dulce, y a la vez mortífera, de las voces. Pero sobre todo cabe resaltar que las sirenas en la mitología griega eran mitad mujer, mitad ave: así aparecen en la cerámica antigua (F5) y así fueron plasmadas por algunos pintores románticos, que se resistieron, durante un tiempo, al encanto de su, mucho más reciente, representación como mujer-peze¹⁸.

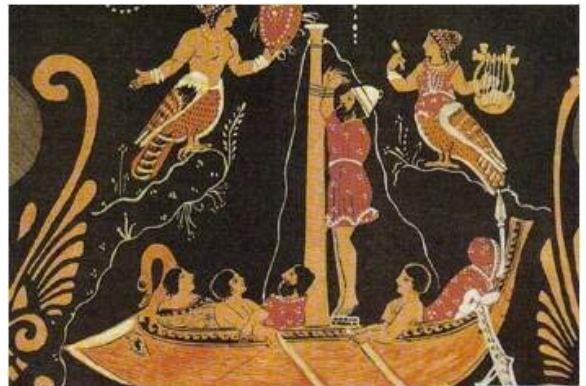
En definitiva, con la música estamos mucho más cerca del *ente* del que procedemos, en lo real, que del *ser* que puede advenir, para instalarse en la que es su casa, el Lenguaje; por eso sorprende la insistencia en las virtudes, incluso terapéuticas, de la música, una idea en todo caso inscrita en una concepción del arte –en general– como herramienta de algún modo relacionada con el campo de la salud y la enfermedad; tradición terapéutica que va desde Aristóteles (hijo de médico) hasta Freud y Lacan (médicos ambos). Siguiendo con esta línea de pensamiento terapéutico, nos recuerda Eugenio Trias en su obra *El canto de las sirenas* que la música es entendida como "catarsis liberadora" en la *Politeia* de Aristóteles; mientras que para Platón (sobre todo en su diálogo *Fedro*) la música es liberadora de las "enfermedades anímicas", pues proporciona "la salud del alma", es decir "la salud mental, la felicidad, la eudaimonia", por lo cual incluso "debe ser objeto preferente de consideración en toda reflexión cívica y política"¹⁹.

Este pensamiento terapéutico de tradición pitagórica renace, como tantos otros referentes tomados de la Antigüedad Clásica, en el siglo XVI y se amplifica en el XVII. "Los médicos dieron un papel privilegiado a la música, que vuelve a los hombres más pacientes y dulces" y para demostrarlo "se remontaban a la historia del melancólico rey Saúl, que, cuando los «malos espíritus» se adueñaban de su alma, reclamaba al joven David, quien con el tañido de su arpa mitigaba su tormento" por lo cual la música en el periodo barroco era así postulada como "un poderoso medicamento, cuya estructura numérica se acompañaba con los movimientos del macrocosmos y con el estado del alma, produciendo una sinfonía universal que no oímos" pero que, como ya habían propugnado los pitagóricos, rescatados en ese momento plenamente, "si callase, produciría un terrible dolor a la humanidad"²⁰.

Pero hay otro aspecto relacionado con el renacimiento del pensamiento terapéutico y su relación con el cuerpo: el de su aceptación de la teoría médica hipocrática y galénica de los humores. Así por ejemplo Athanasius Kircher en su *Musurgia Universalis* consideraba que los efectos de los sonidos armónicos eran debidos a su conexión con los cuatro humores, sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra; especialmente con esta última, la atrabilis, relacionada con la locura (20: en *op.cit.*). Es decir que en el siglo XVII se impone una concepción de la música como actividad conectada directamente con el comportamiento corporal, con el cuerpo, en definitiva con lo óntico; pero dando lugar a efectos benéficos o terapéuticos, dejando de lado ese otro componente siniestro. Continuando dentro de esta cosmovisión, como decimos terapéutica, el propio Eugenio Trías, olvidando sin embargo el significado literal del título de su obra, *El canto de las sirenas*, insiste en los efectos incluso gnoseológicos del “medicamento” musical, ya que “la música goza de ese poder evocador que facilita la reminiscencia” (19: *op. cit.*; pág. 821); pero las sirenas, representadas en la Antigüedad Clásica siempre como auténticas arpías, como una especie de entes demoníacos y animalescos armados con sus flautas y liras (F6), en realidad producían en sus oyentes un efecto devastador, ya que convertidos en víctimas de las sirenas perdían, precisamente, la memoria y el sentido del ser.

Recordemos lo que le dice la hechicera Circe a Ulises (Odiseo): “Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo” [Homero: *Odisea*; vv. 37 y ss. Canto XII].

Las sirenas, su canto y la música con la que atraen a los que las escuchan, están del lado de la pulsión de muerte. La música, entendida como canto de las sirenas, produce de este modo una especie de *atrapamiento óntico* que conlleva, literalmente, la imposibilidad de lo *ontológico*, es decir de la función paterna. Ulises sólo puede librarse de esta atracción fatal gracias a que se sujeta al mástil de su nave (F6) y, así, como sujeto, como individuo sujetado



F6

a lo ontológico, se libra del mortal atrapamiento, de esa fusión óptica, que la música facilita.

Esbozo de análisis de la música en un texto fílmico: *El intendente Sansho* (1954) de Kenji Mizoguchi

Evidentemente, no pretendemos llevar ahora a cabo un análisis exhaustivo, ni mucho menos, de un texto tan complejo como es esta película de Mizoguchi; simplemente buscamos ilustrar con este texto fílmico la posible pertinencia de las hipótesis teóricas que hasta aquí hemos propuesto.

En primer lugar cabe señalar que el relato de *Sansho Dayu* (*El intendente Sansho*) se estructura en torno a un núcleo discursivo, en el que se encuentra un mandato del padre, Masauji Taira; que en realidad es una donación que hace a su hijo Zushio cuando se despide de él, siendo todavía un niño. Un mandato que hace repetir a Zushio, para comprobar que el niño lo ha aprendido de memoria, y que entrelaza tres ideas: “Todos los seres humanos hemos nacido iguales (en dignidad)”, “Ponte en el lugar del otro y sé compasivo (o “caritativo”, según otras traducciones del diálogo original en japonés) incluso con tu enemigo”, porque “un hombre que no tiene compasión es como un animal”; idea certera esta última que establece esa diferencia esencial entre lo biológico (el animal) y lo ontológico (el ser humano), propia de ese pensamiento humanista clásico que hoy intenta destruir la delirante ideología animalista.

Este mandato viene a representar en el texto a la dimensión simbólica, como principio ontológico enunciado a través del legado del padre; un legado en torno al cual se constituye el drama del sujeto humano. Es decir, aquí emerge esa “Ley Natural” del cristianismo, que en este caso se muestra idéntica al “Dharma” budista, como no podía ser de otro modo, pues por eso es, precisamente “natural”, no porque proceda de lo óptico, es decir de lo real de la naturaleza, sino porque se origina en lo ontológico, como expresión de la dimensión simbólica propia de la “naturaleza” humana (en cuanto ser que habita en el Lenguaje).

Ahora bien, la palabra simbólica del padre va acompañada de la donación de un objeto mágico, la estatuilla de la deidad femenina Kannon (F7), que ejemplifica la piedad, según el Budismo Mahayana. Y es que, a partir de la hipótesis que estamos manejando, resulta lógico comprobar que en el plano de la construcción ontológica del sujeto el Yin de

lo masculino necesite, ineludiblemente, de la colaboración de ese otro componente dialéctico, del Yan de lo femenino; de hecho el trayecto iniciático de Zushio, hasta construirse como sujeto ético, precisará de la ayuda (y sobre todo del sacrificio) de su hermana Anju y finalmente de la colaboración de su madre Tamaki, cuyo cuerpo, si bien está en el origen óntico del proceso de creación del sujeto, finalmente mediante la canción que narra el relato familiar, se configura como el destino ontológico (es decir amoroso, pues Dios es amor) de ese trayecto.



F7

Porque, si bien originalmente el principio ontológico se articula del lado de lo masculino, que representa el padre simbólico, Masauji –padre de Zushio y Anju y marido de Tamaki–; el padre no obstante desaparece de la película tras las escenas iniciales, y solo comparecerá, al final, cuando ya ha muerto. La presencia final del padre es puesta en escena acentuando su ausencia, su posición en off, marcando la pérdida inicial de imagen del propio Masauji, pues comparece mediante una estela funeraria ante la que reza su hijo.

Por eso, desaparecido el padre²¹, pues es castigado por el poder político y enviado al exilio, nada más comenzar el filme, el grueso de la película es una larga narración llena de conflictos e injusticias mediante las que se representa un inmenso sufrimiento (que parece contradecir, en la realidad narrativa, con esa mostración de la terrible dureza de lo real que nos propone la película, el legado simbólico del padre). Toda esta adversidad transcurre en la “polis” (la sociedad), fuera ya del ámbito del “domus” familiar, origen del sujeto. Y en esa sociedad, localizada en su despliegue histórico concreto (la sociedad medieval y esclavista del siglo XI, a finales del periodo Heian), fuera por tanto del legado simbólico universal y eterno (y por tanto no histórico) del padre; en esa sociedad histórica concreta, decimos, reina un anti-padre, antítesis del padre simbólico, como figura bestial de una autoridad política que ejerce un poder tiránico. Dicho anti-padre es precisamente el intendente Sansho, que da título a la película, y que aparece como un diablo con un tridente y de barbas en forma de llamas, dotado por tanto de una fuerza infernal como señor del fuego: en la entrada a su casa hay un horno humeante y en el interior, en el centro del salón, se muestra siempre una especie de lámpara con fuego. Además, este despreciable tirano esclavista marca a sus víctimas con un hierro candente, por eso el castigo a sus fechorías será que ardan sus dominios tras

²¹ El padre desaparece en efecto de la narración y su figura ya no será nunca más puesta en escena, pero su mandato estará vigente y ejercerá su acción sobre los personajes durante todo el relato, con especial eficacia por actuar, precisamente, desde un poderoso fuera de campo simbólico.

la abolición de la esclavitud que logrará Zushio, con su puntual, contenida y limitada –en el tiempo y en el espacio: como debe ser, desde un punto de vista ético– intervención política, al actuar enérgicamente y hacer valer su poder como gobernador.

Pero el fuego del antipadre político encuentra su contrapartida, contrapolítica, en el agua como elemento opuesto que vienen a representar las dos mujeres, Tamaki, la madre y Anju, la hermana. En el comienzo de la historia, cuando Tamaki, sus dos hijos y la fiel sirvienta, viajan todos ellos como un grupo de errantes peregrinos al encuentro del padre, la madre es mostrada por Mizoguchi, en una escena concisa y bella, cogiendo y llevando agua con un cuenco para sus hijos, de igual modo que más adelante Anju da agua con un cuenco a las víctimas del fuego de Sansho. Finalmente, Anju desaparece hundiéndose en un lago, en una escena en la que un preciso (y precioso) encuadre nos la muestra al fondo, en el agua, mientras en primer término (como es habitual por otra parte en el cine de Mizoguchi) se interponen, entre ella y la mirada del espectador, unos elementos escenográficos que en este caso están cargados de sentido: las ramas y las hojas de los árboles, que muestran la espesura del bosque, es decir lo óntico de lo real de la naturaleza (F8).



F8

Ahora bien, al mismo tiempo que la figura de Anju va desapareciendo, ya de modo definitivo para los ojos del espectador, mientras la joven muchacha se sumerge en el agua, escuchamos en la banda sonora el canto de su madre, que sin embargo se encuentra muy lejos, al otro lado del mar, esclavizada y prostituida en la isla de Sado. Tenemos aquí todos los componentes del registro de lo óntico (y en potencia, de lo ontológico) en relación con el cuerpo femenino: naturaleza, agua y canción de la sirena.

Porque, en efecto, el canto de la madre es el de una sirena anclada (le han cortado los tendones de los pies) en los acantilados de la isla de Sado. Lleva diez años separada de sus dos hijos, pero sin haber dejado nunca de lanzar al mar una triste canción: es la voz de la madre que atraviesa el tiempo y el espacio y que Anju ha reconocido instantes antes de desaparecer en el lago; una vez que ella ha escuchado, confundida o fusionada con los ruidos del bosque, resonando en la espesura. Esta escena es en realidad la repetición de otra que acontece al principio de la película: “En el curso de su viaje en pos del padre, Tamaki y sus dos hijos se ven forzados a acampar en pleno bosque. Zushio y Anju cortan ramas, mientras su madre

vigila la hoguera. En ese instante, la voz de Tamaki se alza en la oscuridad: está llamando a sus dos hijos, quienes se han alejado del campamento. Mizoguchi inserta un plano medio –aparentemente innecesario– de la angustiada mujer. Sin embargo esta imagen habrá de ser decisiva, puesto que registra, con todo su dramatismo, la voz de la madre y esta voz no se extinguirá en todo el resto de la película”²².

22 SANTOS, Antonio. *Kenji Mizoguchi*. Ed. Cátedra, 1993; pág. 315

Como es sabido, Mizoguchi siempre fue muy reacio a utilizar la escala del primer plano (prácticamente ausente en toda su obra) o la escala de plano medio corto (muy rara). Sin embargo, aquí comparece Tamaki en esa escala, tan cercana (F9), de tal modo que la vemos fusionada con el fondo, con ese gran árbol, en medio del bosque. Su voz, que resonará en la espesura, tanto en esta escena como en la posterior que la replica, sus propios hijos la confunden con el sonido del bosque, porque en efecto estamos aquí en el registro de lo óntico. Pero después, la voz de la madre, que surge y se confunde con lo óntico, con lo real, con la naturaleza, se transformará, ontológicamente, poco a poco, en canto que desde la lejanía les llega a sus hijos, primero como canción que canta ante Anju una joven esclava que acaba de llegar de la isla de Sado y que la joven hija, Anju, escuchará perpleja reconociendo ahí la voz de la madre, narrativizada, en la letra de una canción que cuenta la historia de la familia. Finalmente, en la secuencia que cierra la película si Tamaki reconoce a su hijo por la estatuilla de la diosa femenina que dio a Zushio su padre; este, su hijo Zushio, la reconoce a ella por el canto que entona con su cuerpo, pues Tamaki apenas mueve los labios. La escueta banda sonora cobra un papel protagonista en esta dramática escena final, en la que sólo se oyen ruidos de la naturaleza (el viento y las olas), los pasos de Zushio y, sobre todo, la canción de Tamaki.



F9

Uno de los motivos de haber elegido a Mizoguchi para intentar ilustrar nuestras hipótesis sobre la música en el texto fílmico es porque en la historia de los estudios sobre cine fue fundamental la reivindicación que del papel extraordinario de la utilización por parte de Mizoguchi de las bandas sonoras hizo el teórico e historiador Noël Burch. Sirva de ejemplo el análisis que hace Burch de la música de *Los amantes crucificados* en su libro *Praxis del cine*, reivindicando a esta película como dentro de una supuesta “vanguardia”, por la dialéctica que instaura entre imagen y sonido, sustituyendo la música por ruidos diegéticos. Sin embargo, en el excelente libro sobre el cineasta japonés ya citado (21: pág 326), Antonio

Santos corrige certeramente a Burch, señalando cómo este recurso procede “de las convenciones del teatro clásico japonés donde el concurso de la cuerda y de la percusión reforzaba dramáticamente los ruidos, y la gestualidad de los actores. El Geza-Ongaku (o música del teatro Kabuki) recurre con frecuencia a la flauta, al shamisen y a los distintos tamboriles para puntuar las entradas y salidas de los personajes. De igual modo, forzoso es destacar la importancia que cobra el Ma (pausa) en la orquestación tradicional”.

En todo caso, y esto es lo que hemos querido aportar a este debate, el uso peculiar de la música en Mizoguchi, que aparece como íntimamente unida a diversos ruidos, es necesario ponerlo, asimismo, de lado del cuerpo femenino; ese cuerpo cuya problemática inserción en lo ontológico, desde su evidencia óptica, constituye uno de los grandes temas del cine de este gran autor japonés.