

LA MUSICA Y LOS MITOS.

Joan B. Llinares (Universitat de València).

La música y los mitos: he aquí un tema inmenso, denso y complejo, que puede ser abordado desde distintos puntos de vista sin llegar a agotarlo. Si deseamos profundizar en las posibles relaciones que ambas creaciones universales han mantenido a lo largo de la historia, ante nosotros se abren varias perspectivas, bien sea que subrayemos la incidencia que la música ha tenido en el proceso de nacimiento y transmisión de los mitos, bien sea que, a la inversa, destaquemos lo que los mitos nos narran en torno al surgimiento y los efectos de la música, o, en tercer lugar, que comparemos y contrastemos las características estructurales que poseen ambos productos culturales, con el fin de que mutuamente se iluminen y ambos se nos clarifiquen y podamos así conocerlos mejor. Vayamos, pues, por pasos, advirtiendo que, para facilitar la exposición, pecaremos un tanto de etnocentrismo, es decir, nos concentraremos en la mitología greco-romana y en la música clásica europea a partir del siglo XVII .

1. La incidencia de la música sobre los mitos.

De entrada, podríamos estudiar el tratamiento de ciertos mitos por parte de algunos músicos importantes, y así conocer su personal lectura de esas historias inolvidables. Por ejemplo, un mito de la Antigüedad Clásica, como el famoso mito de Orfeo, el cual, efectivamente, cobró nueva vida gracias a la música, tal y como fue recitado y cantado siguiendo los geniales pentagramas compuestos por Monteverdi – y nos estamos limitando a un caso paradigmático y reiterado, sin que recordemos ahora otras interesantes y posteriores versiones en torno a esta emblemática figura del músico como artista enamorado –, o el mito de Electra, o el de Ifigenia, o las relaciones de Dido y Eneas, etc. etc., que son, como ya habrá adivinado el lector, los mitos que dan título a conocidas óperas de célebres compositores, Richard Strauss, Gluck o Purcell, respectivamente. He aquí una provechosa forma de analizar las relaciones entre la música y los mitos –la peculiar manera que han tenido las partituras compuestas por determinados músicos, en determinadas épocas, de interpretar, realzar y actualizar unos determinados mitos– que tan sólo apuntaremos en esta breve aproximación. En cualquier caso, es conveniente que sepamos que la música ha intervenido en la constante presencia de la vida de los mitos entre nosotros, ella los ha reengendrado y revitalizado una y otra vez, y los ha sometido a nuevas transformaciones, les ha hecho hablar con nuevos significados, les ha otorgado una insospechada expresividad.

La historia de esta fecunda intervención del arte musical sobre los relatos sagrados y fundacionales de una cultura, la nuestra en los ejemplos citados, es muy antigua, pues ya Nietzsche enseñó en su obra *El nacimiento de la tragedia* que solemos ser muy injustos con esta poderosa creación ática, puesto que olvidamos que los grandes trágicos atenienses, Esquilo, Sófocles y Eurípides, no sólo eran los autores de unos extraordinarios poemas dramáticos de fuerza imperecedera en torno a mitos bien conocidos por todos sus conciudadanos –Edipo, Antígona, Medea o Ajax–, sino los compositores de la música con la que se cantaban, los directores de escena, de los bailes y de los actores que los representaban, interviniendo a menudo ellos mismos en el teatro si mantenían las suficientes condiciones vocales. Pero hemos perdido, por desgracia, ese legado musical e interpretativo. El ejemplo del gran Richard Wagner y de su peculiar versión del mito de Tristán, o los del ciclo de los Nibelungos, le permitió al joven profesor de filología meditar sobre la decisiva influencia de la música sobre los mitos: la fuerza dionisiaca de la música se incautó del ámbito entero de los mitos homéricos y les dió un nuevo y profundo significado. Mediante la tragedia alcanza el mito, dice Nietzsche, su contenido más hondo, su forma más expresiva. La música incita a intuir simbólicamente aquello que es universal y la música hace aparecer, además, la imagen simbólica en una significatividad suprema. De ahí que la considere sumamente apta para hacer nacer el mito, esto es, el ejemplo significativo por antonomasia, el mito trágico. Este, por su parte, nos protege de la música y le otorga a ésta la libertad suprema, regalo que la música le devuelve prestándole una significatividad tan extraordinaria que el espectador parece estar escuchando la voz del abismo más íntimo de las cosas. Bellísima fraternidad, así pues, la que aquí se manifiesta y que convendría reexponer con mayor matización.

2. La presentación mitológica de la música.

La senda inversa de esta rica relación también podría ser muy sugerente: sin salirnos de nuestro ámbito cultural occidental, e incluso limitándonos a la tradición griega, resultaría formativo e informativo recordar la manera en la que los mitos nos hablan, por ejemplo, de la invención de la música y de los instrumentos, o de los efectos y poderes de este arte sutil y enigmático, o de las curiosas relaciones de determinadas divinidades –Apolo, Hermes, Atenea, Dioniso, Pan, etc. – con la música. Los textos que conservamos de la mitología helénica nos transmiten al respecto muy hermosas narraciones, por ejemplo, cuentan que yendo un grupo de sátiros a la búsqueda del ladrón de las vacas del dios Apolo, al pasar por Arcadia oyeron el sonido sordo de una música como la que nunca habían oído hasta entonces, y la ninfa Cilene, desde la entrada de una cueva, les dijo que un niño de extraordinario talento había nacido allí

recientemente y que ella le hacía de niñera. El niño había construido un ingenioso instrumento musical con la concha de una tortuga y algunas tripas de vaca, y con ese instrumento había arrullado a su madre para que se durmiera. Ese niño prodigio era el dios Hermes. Apolo le acusó del robo de su rebaño. Al preguntarle por algo que llevaba escondido bajo una piel de oveja, Hermes le mostró la lira de concha de tortuga recién inventada por él, y utilizando el plectro, que también había inventado, tocó con ella una tonada tan arrebatadora, que Apolo le perdonó e incluso le propuso un trato: le regalaba sus vacas a cambio de la lira. Hermes aceptó y, mientras las vacas pacían, cortó unas cañas, hizo con ellas una zampoña y tocó otra tonada. Fascinado por lo que oía, Apolo se la cambió por su cayado de oro. Ahora bien, la escala musical y la lira quedaron como invenciones de Hermes, aunque algunos añaden que Apolo aumentó a siete las cuerdas de su instrumento recién adquirido y éste quedó tan unido a su figura que desde entonces se le reconoció como el dios de la música y se le representó con ella entre las manos.

Amplíemos el relato según el detallado resumen que elaboró de los mitos griegos el poeta Robert Graves: un día Atenea hizo una flauta doble con huesos de ciervo y la tocó en un banquete de los dioses. No podía comprender al principio por qué Hera y Afrodita se reían silenciosamente tapándose el rostro con las manos, pues su música parecía complacer a los otros dioses; en consecuencia, se dirigió sola a un bosque, tomó otra vez la flauta junto a un arroyo y contempló su imagen en el agua mientras tocaba. Inmediatamente se dio cuenta de lo ridícula que le hacía parecer el rostro azulado y los carrillos hinchados, por lo que arrojó la flauta y maldijo a quien la recogiera. Marsias fue la víctima inocente de esa maldición. Tropezó con la flauta, que tan pronto como se la llevó a los labios empezó a tocar por sí sola, inspirada por el recuerdo de la música de Atenea. Con tan maravilloso instrumento deleitó a los campesinos, que decían que ni el mismo Apolo podía haber hecho mejor música. Irritado el dios, le invitó a un certamen en el que el vencedor podría imponerle al perdedor el castigo que quisiese. Marsias aceptó y las Musas hicieron de jurado. Ambos quedaron igualados, hasta que Apolo le retó a hacer lo que él hacía con su lira, poner el instrumento del revés, tocarlo y cantar al mismo tiempo. Con una flauta eso era totalmente imposible, y la proclamada victoria del dios le supuso a Marsias que le desollara vivo. La historia de la pintura occidental ha expuesto con dramatismo tenebrista este trágico certamen, por ejemplo, en los pinceles barrocos de Ribera.

El músico y poeta más famoso de la mitología griega es, ciertamente, Orfeo, hijo del rey Eagro y de la musa Calíope: Apolo le regaló una lira y las Musas le enseñaron a tocarla con tal maestría que no sólo encantaba a las fieras, sino que además hacía que los árboles y las rocas se movieran de sus lugares para seguir el sonido de su música.

Cuentan que hay parajes de montaña donde los robles centenarios todavía se alzan en la posición que les dejó en la última de sus danzas. Al morir su esposa Eurídice por la mordedura de una serpiente, Orfeo descendió al Tártaro con la esperanza de recuperarla viva. Para ello no sólo encantó al barquero Caronte, al perro Cerbero y a los tres Jueces de los Muertos con su música melancólica, sino que además suspendió las torturas de los condenados, de modo que ablandó el corazón de Hades y éste concedió que Eurídice regresara al mundo superior de los vivos, pero bajo la condición de que el esposo no volviera la vista para comprobar si ella lo seguía hasta encontrarse de nuevo bajo la luz del sol. El gesto precipitado del enamorado marido le hizo perderla para siempre.

Otros mitos, los referentes a Dioniso, o al dios Pan, etc. seguirían enseñándonos importantes peculiaridades y detalles de la concepción y vivencia helénicas de la música, pero cualquiera podría agenciarse ya un buen mapa para seguir recorriendo este maravilloso país de la mitología en torno al arte de los sonidos.

3. El lenguaje, la música y los mitos.

No proseguiremos, así pues, esta atractiva recopilación de los relatos míticos en torno a la música, sino que en esta ocasión nos detendremos en un tema un poco más árido e infrecuente, aunque no menos aleccionador: deseamos resumir en lo que sigue alguna de las sugerencias que la antropología estructural de Lévi-Strauss nos ha brindado en torno a las características que emparentan, diferencian y complementan tanto a los mitos como a las obras musicales. Para empezar, transcribiremos lo que nos dice sobre las relaciones entre el lenguaje, la música y los mitos en una de sus conferencias sobre *Mito y significado* de 1977.

La comparación entre la música y el lenguaje es un problema extremadamente espinoso porque, en cierta medida, se trata de materiales muy parecidos y, simultáneamente, tremendamente diferentes. Por ejemplo, los lingüistas contemporáneos afirman que los elementos básicos del lenguaje son los fonemas —es decir, aquellos sonidos que nosotros representamos, incorrectamente, con las letras— que en sí mismos no poseen significado alguno, pero que se combinan para diferenciar los significados. Puede afirmarse prácticamente lo mismo con respecto a las notas musicales. Una nota —do, re, mi, fa, sol, y así sucesivamente, que, además, en el ámbito anglosajón se denominan con las primeras letras del abecedario— no tiene significado en sí misma, apenas es una nota. Sólo mediante la combinación de las notas se puede crear música. Es perfectamente posible afirmar, por consiguiente, que, en tanto en el lenguaje se cuenta con los fonemas como material elemental, en la música tenemos algo que podría llamarse "sonemas" o "tonemas". Esto supone una primera similitud.

Pero si se piensa en un segundo nivel del lenguaje se verifica que los fonemas se combinan para formar palabras y éstas se combinan a su vez para formar frases. Ahora bien, en música no hay palabras; cuando los elementos básicos —las notas— se combinan, dan origen inmediatamente a una "frase", una frase melódica. Así, en tanto en el lenguaje existen tres niveles muy bien definidos —fonemas, que combinados forman palabras, que combinadas forman frases—, en música las notas son un elemento semejante a los fonemas desde un punto de vista lógico, pero se pierde el nivel de la palabra para pasar inmediatamente al dominio de la frase.

Es posible, pues, comparar la mitología con el lenguaje y con la música, pero existe una diferencia importante: en la mitología no hay fonemas, los elementos básicos son las palabras. Así, si se toma el lenguaje como paradigma, constituido en primer lugar por fonemas, en segundo lugar por palabras y en tercer lugar por frases, en la música existe el equivalente de los fonemas y el equivalente de las frases, pero falta el equivalente de las palabras. Por otra parte, en el mito existe un equivalente de las palabras y un equivalente de las frases, pero no el equivalente de los fonemas. Por tanto, en ambos casos falta un nivel, la música y el mito son como triángulos truncos, a los que les hubiesen arrebatado un lado.

Así pues, si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música, sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida, para luego demostrar que si bien por un lado la música y por el otro la mitología poseen su origen en el lenguaje, ambas formas se desarrollan separadamente y en diferentes direcciones: la música destaca los aspectos del sonido, ya presentes en el lenguaje, en tanto la mitología subraya el aspecto del sentido, el aspecto del significado, que también está profundamente presente en el lenguaje. Se abre ante nosotros ahora el tremendo problema, el supremo misterio de las ciencias humanas, como ha reconocido el citado sabio francés, a saber, la peculiarísima forma que tiene la música de expresar y de significar, esto es, de convertirse en una especial modalidad de 'lenguaje': aunque ambos coincidan en su discursividad o secuencialidad, en su esencial temporalidad, la música no es el 'lenguaje verbal'; la música se construye con sonidos, no con palabras; en el caso de que se la quiera considerar como un idioma, su idiosincrasia radica en que carece de diccionario. Más adelante añadiremos nuevas precisiones al respecto.

4. La música y el análisis estructural de los mitos.

Lévi-Strauss ha insistido en la aportación que la música puede proporcionar al estudio de los mitos. El lector de su *Antropología estructural* ya había podido notar que su autor se refería a la música como ejemplo óptimo para explicar su innovadora lectura de la mitología —en especial, en el emblemático artículo titulado "*La estructura*

de los mitos", de 1955. Allí se nos proponía el siguiente experimento mental: imaginemos arqueólogos del futuro, llegados de otro planeta cuando ya toda vida humana ha desaparecido de la superficie de la Tierra, que excavan en el lugar donde estaba emplazada una de nuestras bibliotecas. Estos arqueólogos ignoran todo lo referente a nuestra escritura, pero tratan de descifrarla, lo cual supone el descubrimiento previo de que el alfabeto, tal como nosotros lo imprimimos, se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Sin embargo, una categoría de volúmenes permanecerá indescifrable de esta manera. Serán las partituras de orquesta, conservadas en el departamento de musicología. Nuestros sabios tratarán sin duda, encarnizadamente, de leer los pentagramas uno tras otro, comenzando en la parte superior de la página y tomándolos en sucesión; luego, advertirán que ciertos grupos de notas se repiten con ciertos intervalos, de manera idéntica o parcial, y que ciertos contornos melódicos, alejados en apariencia unos de otros, presentan entre sí analogías. Tal vez entonces se preguntarán si estos contornos no deben ser tratados como elementos de un todo, que es necesario aprehender globalmente en lugar de abordarlos en orden sucesivo. Habrán descubierto entonces el principio de lo que llamamos *armonía*: una partitura orquestal únicamente tienen sentido leída diacrónicamente según un eje – página tras página, de izquierda a derecha –, pero, al mismo tiempo, sincrónicamente según el otro eje, de arriba abajo. Dicho de otra manera, todas las notas colocadas sobre la misma línea vertical forman una unidad constitutiva mayor, un haz de relaciones.

El descubrimiento de esta peculiaridad de la escritura musical en obras para varios instrumentos no es una mera analogía que Lévi-Strauss introduzca para que entendamos mejor los relatos míticos, sino que se convierte, además, en el procedimiento metodológico que debe guiar el estudio estructuralista de los mitos, como él mismo predica con el ejemplo cuando aborda el tratamiento pormenorizado de uno de ellos, el de Edipo. Entonces leemos la consigna siguiente: "Vamos a manipular el mito como si fuese una partitura orquestal". Tal tipo de análisis se fundamenta en la similitud existente entre mito y música: del mismo modo que sucede en una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua. Por ello debemos ser conscientes de que si intentamos leer un mito como leemos una novela o un artículo del periódico, es decir, línea a línea, de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo, porque hemos de aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino, más bien, a grupos o bloques de acontecimientos, aunque sucedan en distintos momentos de la historia. Por lo tanto, tendremos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases

musicales e intentando leer la página entera, con la certeza de que lo que está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquiere significado si se considera que es parte también de lo que se encuentra escrito en las páginas sucesivas de la composición, esto es, no sólo tenemos que leer sucesiva y horizontalmente, de izquierda a derecha, sino simultáneamente, en sentido vertical, de arriba hacia abajo, como hace todo buen intérprete o director de orquesta. Hemos de percibir que cada composición es una totalidad. De esta manera, si consideramos al mito como si fuese una partitura orquestal, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado.

Esta relación analógico-metodológica entre los mitos y las partituras se desarrolla a fondo en la célebre "Obertura" que precede a la serie *Mitológicas*, que, para que no quepa la menor duda, está dedicada "a la música": "Madre del recuerdo y nodriza del sueño, es a ti a quien nos place invocar hoy bajo este techo". El resto de ese libro – *Lo crudo y lo cocido* – no está estructurado en capítulos, sino en apartados que tienen nombres musicales – cantos, sinfonías, sonatas, variaciones, fugas, cantatas, cánones, etc. – puesto que en la redacción aparecen oposiciones como las existentes entre canto y recitativo, *solo* y *tutti*, arias y conjuntos instrumentales. Todo ello no es un mero artificio compositivo, sino una explícita incorporación de la tesis estructuralista arriba enunciada, que, de este modo, reivindica la lectura de ese libro como si de un mito y una partitura orquestal se tratara, pues ya sabemos que ésta saca a relucir la peculiar estructura que tienen los mitos. En palabras de su autor: hemos formado el proyecto de "tratar las sucesiones de cada mito, y los mitos mismos en sus relaciones recíprocas, como las partes instrumentales de una obra musical, y de asimilar su estudio al de una sinfonía". En verdad, este tratado científico-estructural acaricia la esperanza de transportar al lector hacia la música que está en los mitos, esto es, a los sortilegios mediante los cuales la obra de arte puede conmover.

5. La música, los mitos y el tiempo.

Ahora bien: ¿Qué tiene la música que la haga merecedora de tales honores, además del ya aludido rasgo de sus partituras? ¿No resulta un tanto incongruente escoger un procedimiento de determinadas sociedades con escritura para estudiar una creación cultural de sociedades que la desconocen? El mitólogo, ciertamente, no puede creer con fe religiosa en los mitos puesto que se dedica a desmontarlos, pero tiene un gran interés por ellos en cuanto genuinas obras de arte – bellos objetos que emocionan –, y la música también es un arte eminente, emotivo y conmovedor. Al respecto, Lévi-Strauss ha justificado su actitud: el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura, que es el tipo mismo de los

fenómenos que estudian los etnólogos. En efecto, el arte forma parte de los componentes de la *cultura*. El artista transforma un objeto, que era un ser de la naturaleza, en un ser de la cultura, y por ello *la relación y el paso de la naturaleza a la cultura encuentran en el arte una manifestación privilegiada*. Para estudiar tan apropiados fenómenos Lévi-Strauss, buen discípulo de Saussure, se coloca en el nivel de los *signos* – podemos concebir *el arte como un sistema de signos, o como un conjunto de sistemas significativos* –, trantando de trascender así la típica oposición metafísica de lo sensible y lo inteligible: los signos expresan lo uno por medio de lo otro. Explicitadas así las cosas y dentro siempre del marco de las relaciones entre *el arte y la significación* y *el arte y el lenguaje*, condicionado por la perspectiva estructuralista adoptada, añade: esta búsqueda de un camino intermedio entre el ejercicio del pensamiento lógico y la percepción estética debiera, muy naturalmente, inspirarse en el ejemplo de la música, que siempre la ha practicado. Aquí continúa su exposición de las causas profundas de la sorprendente afinidad existente entre la música y los mitos, estructuralmente analizados.

El mito y la obra musical tienen el carácter común de ser 'lenguajes' que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición con la pintura, una dimensión temporal para manifestarse. Ahora bien, paradójicamente, necesitan el tiempo para eliminarlo, pues tanto la música como la mitología son 'máquinas para suprimir el tiempo'. La especie de 'fenomenología' de la experiencia de la audición musical que Lévi-Strauss nos brinda, del pequeño portento que la música lleva a cabo en un 'oyente verdaderamente estético', merece atención: por debajo de los sonidos y los ritmos la música opera en un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediamente diacrónico, por irreversible, del cual, sin embargo, trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de ésta, ha inmovilizado así el tiempo que transcurre; como un lienzo levantado por el viento, lo ha atrapado y plegado. Hasta el punto de que escuchando la música y mientras la escuchamos, alcanzamos una suerte de inmortalidad. También el mito supera la antinomia de un tiempo histórico y una estructura permanente. Veámoslo con mayor precisión, insistiendo en la música, que es el arte que ahora más nos interesa analizar.

La obra musical opera, como el mito, a partir de un *doble continuo*: uno *externo*, cuya materia está constituida por la serie ilimitada de los sonidos físicamente realizables, de donde cada sistema musical saca su gama, y otro *interno*, residente en el tiempo psicofisiológico del oyente, compuesto por factores muy complejos (periodicidad de las ondas cerebrales y de los ritmos orgánicos, capacidad de la

memoria y potencia de atención, etc.), a los que la música se dirige, pues tiene en cuenta el tiempo psicológico, así como el fisiológico y hasta el visceral: el contrapunto, por ejemplo, dispone una parte muda para que en ella se manifiesten los ritmos cardíaco y respiratorio, dice Lévi-Strauss. Así pues, la música opera mediante dos enrejados u órdenes, que, desde otro de los esquemas centrales del pensador francés – la filosófica distinción entre *naturaleza* y *cultura* –, denomina como el orden *natural*, que es – simplificando – fisiológico, y que se constata viendo que la música explota los ritmos orgánicos, teóricamente constantes, y convierte en pertinentes las discontinuidades, y el *cultural*, que consiste en una escala determinada de sonidos musicales, las notas, cuyo número y distancias varían según las culturas. Este sistema de intervalos proporciona a la música un primer nivel de articulación, en función de las relaciones jerárquicas que aparecen entre las notas de la gama y que las distingue en fundamental, tónica, sensible y dominante. Un compositor se apoya sobre estos fundamentos culturales y naturales, abriendo o cerrando continuidades melódico-tonales y rítmico-temporales en la gama sonora y en la fisiología que el oyente comparte con él, por la educación sonora que ha recibido en su enculturación, por una parte, y por su naturaleza psicosomática de miembro de la especie humana, por otra. Tal juego de omisiones, anticipaciones y recuperaciones sobre la doble periodicidad cultural y natural produce 'emoción musical', 'placer estético', fruto de tensiones y remansos, vacíos y plenitudes, pérdidas y reencuentros insospechados. Sin la obra del compositor se desconocerían esas vías o sendas que nuestra cultura y nuestra naturaleza posibilitan, pero no se recorrerían sin el oyente que las actualiza y en quien se vive la música: en efecto, en la audición, éste se escucha a través de la música, convertido en ejecutante de la obra musical.

Así las cosas, es imposible determinar dónde se halla el foco real de la obra: la partitura de la pieza musical es una especie de objeto virtual que sólo cobra vida mediante su interpretación y, en rigor, mediante la actualización que le brinda el genuino oyente. Éste se aproxima conscientemente a dicha partitura que le ofrece verdades sobre sí mismo que son inconscientes. Compleja situación que plantea un difícil problema, ya que lo ignoramos todo acerca de las condiciones mentales de la creación musical, añade Lévi-Strauss. De hecho, unos pocos espíritus componen música, que innumerables humanos, que son incapaces de componer, tienen la suficiente sensibilidad para reconocerla y reconocerse en ella, para comprenderla y gozarla emocionándose al escucharla. La invención o creación musical supone, por lo tanto, unas aptitudes especiales, una especie de dones innatos, que descubren caminos y placeres que se revelan emotivos y veraces en la inmensa mayoría de los humanos. Aquí está su enigmática incógnita, su 'misterio', que el pensador francés subraya con

énfasis: el hecho de que la música sea un lenguaje por medio del cual se elaboran mensajes de los cuales por lo menos algunos son comprendidos por la inmensa mayoría, mientras que sólo una ínfima minoría es capaz de emitirlos, aparte de que entre todos los lenguajes sólo éste reúna los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible — todo esto hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual no cesan de indagar y que guarda la llave de su progreso.

6. Música, naturaleza y cultura.

Si bien la *música es presentada como un 'lenguaje'*, como ya expusimos, Lévi-Strauss se apresura a diferenciarla de la poesía, que utiliza como vehículo un bien común que es el lenguaje articulado. Pero tampoco la aproxima a las artes gráficas y plásticas, con sus elementos de presencia inmediata y simultánea, como la pintura, en especial si ésta es 'no figurativa' o 'abstracta', porque, en opinión del autor francés, y al margen de la liberación de los lazos representativos — de la esclava figuración de los objetos —, que es algo congénito en la música y pretendido por determinada pintura de nuestro siglo, la denominada pintura abstracta, desde un punto de vista formal los materiales puestos en juego, sonidos y colores respectivamente, no residen en el mismo plano.

La distinción central entre *naturaleza y cultura* también guía la separación que establece entre los materiales de ambas artes: en la naturaleza existen colores y ruidos, pero no sonidos musicales, que, como las formas geométricas, son creaciones culturales, fruto de los instrumentos y del canto. Por lo tanto, entre pintura y música no hay verdadera paridad, aunque de ambas se pueda decir que son 'lenguajes' en la medida en que consisten en *dobles articulaciones*, ya que se sirven de un doble código. La música encuentra su primer nivel de articulación, como ya dijimos, en el sistema de las relaciones estipuladas entre las notas de la gama, en esta estructura jerarquizada general. Sobre ella modula el compositor su juego de ritmos y melodías —segundo nivel de articulación— y nos transmite mensajes que comprendemos —por eso la música es un lenguaje completo e inteligible—, pero que no podemos traducir —pues la música habla una lengua irreductible y soberana, intraducible—: ésta es la originalidad absoluta que la distingue del lenguaje verbal y que le otorga la perfección de que disfruta, el puesto privilegiado que le corresponde. Parece el arte más 'primitivo' y resulta el más innovador y el que menos se deteriora con el paso del tiempo. Indaguemos con mayor claridad en los componentes de este prodigio.

Para Lévi-Strauss, la obra musical tiene, como el mito, la propiedad de operar por el ajuste de dos enrejados, el *interno o natural* y el *externo o cultural*. Ahora bien, en el caso de la música, esos enrejados, que nunca son simples, se complican hasta

desdoblarse: el enrejado externo o cultural, formado por la escala de los intervalos y las relaciones jerárquicas entre las notas, remite a una discontinuidad virtual: la de los sonidos musicales que son ya, en sí mismos, objetos enteramente culturales por el hecho de oponerse a los ruidos, únicos dados *sub specie naturae*. Simétricamente el enrejado interno o natural, de orden cerebral, se refuerza con otro enrejado interno y, por decirlo así, más íntegramente natural: el de los ritmos viscerales. En la música, por consiguiente, la mediación de la naturaleza y la cultura, que se cumple en el seno de todo lenguaje, se vuelve una hipermediación: de una y otra parte se refuerzan los anclajes. Acampada entre dos dominios la música hace respetar su ley mucho más allá de los límites que las otras artes se guardan de franquear. Tanto por el lado de la naturaleza como por el de la cultura se atreve a llegar más lejos que ellas. Así se explica en su principio el poder extraordinario que tiene la música de actuar simultáneamente sobre el espíritu y sobre los sentidos, de sacudir a la vez las ideas y las emociones, de fundirlas en una corriente donde cesan de existir unas junto a las otras si no es como testigos o suertes de asintentes litúrgicos. La música le saca a relucir al individuo sus raíces fisiológicas, le aferra a sus vísceras, y lo hace mediante el uso de máquinas culturales extraordinariamente sutiles, los instrumentos musicales, frecuentemente comparados con máscaras. Resumiendo: en el caso de la música, el desdoblamiento de los medios bajo la forma de los instrumentos y del canto reproduce, por su unión, la unión misma de la naturaleza y la cultura, pues es sabido que el canto difiere de la lengua hablada en que exige la participación del cuerpo entero, pero estrictamente disciplinado por las reglas de un estilo vocal. También aquí, por consiguiente, la música afirma sus pretensiones de manera más completa, sistemática y coherente. Entre materia y espíritu, sensible e inteligible, cuerpo y alma, consciencia e inconsciente, tiempo y eternidad, acontecimiento y estructura, el yo y el otro, oyente y compositor, individuo y especie, naturaleza y cultura, la música trenza una serie de mediaciones sin parangón. Consigue de forma óptima que lo natural en los humanos –el tiempo fisiológico, los ritmos orgánicos– se cargue de significación y resulte significado. Ella hace intervenir nuestras estructuras mentales comunes; su carácter no imitativo le permite significar inmediatamente las estructuras inconscientes y universales del espíritu humano. Lo que ella nos dice es imposible de comunicar de otro modo.

Joan B. Llinares (Universitat de València)

BIBLIOGRAFIA BASICA UTILIZADA

GRAVES, R. (1960): Los mitos griegos. 2 vols. Madrid, Alianza, 1985.

NIETZSCHE, F. (1871): El nacimiento de la tragedia. Madrid, Alianza, 1973.

LÉVI-STRAUSS, C. (1978): Mito y significado. Madrid, Alianza, 1987.

LÉVI-STRAUSS, C. (1964): Mitológicas* Lo crudo y lo cocido. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

LÉVI-STRAUSS, C. (1974): Antropología Estructural. Buenos Aires, Eudeba, 1984.

LLINARES, J. B. (1997): "Arte y antropología. Notas sobre la música en Lévi-Strauss", en Pensar lo humano. Actas del II Congreso Nacional de Antropología Filosófica. Madrid, Septiembre de 1996. Madrid, Iberoamericana - SHAF, 1997, pp. 223-236. (Para una exposición más detallada y crítica de los últimos apartados, remitimos al lector a este artículo, del que los hemos simplificado, que también contiene una bibliografía especializada sobre el estructuralismo y la música).

Referencia profesional:

Joan B. Llinares Chover es profesor titular de Filosofía, miembro del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia. Desde hace años es el coordinador del módulo de Antropología Filosófica impartido por los profesores del citado Departamento. Especialista en la obra de F. Nietzsche y colaborador del Master sobre Música y Filosofía, organizado por el Instituto de la Creatividad bajo la dirección de la sección de Estética de la Universidad de Valencia, en estos momentos está en prensa su traducción de La obra de arte del futuro, de Richard Wagner.

Prof. Dr. Joan B. Llinares Chover

Universitat de València

Facultat de Filosofia i CCEE

Departament de Metafísica i Teoria del Coneixement

Avda. Blasco Ibañez, 21.

46010 VALENCIA

Tel. 96 3 86 48 48

Fax 96 3 86 44 32

Juan.B.Llinares@uv.es

DNI 19.974.686 Z