

MAPAS SOBRE MAPAS, SONIDO DEL SONIDO

Manuel Guerrero

(Las reflexiones que anteceden han surgido a partir de la lectura del excelente artículo de José Manuel López publicado en el número anterior de Espacio Sonoro)

1

Grisey escribió: “Somos músicos y nuestro modelo es el sonido, no la literatura ni las matemáticas; el sonido, no el teatro, ni las artes plásticas; el sonido, no la teoría cuántica, la geología, la astrología o la acupuntura.” Y acerca de esto añadió, parafraseando una conocida analogía de Alfred Korzybski: “nuestros antepasados terminaron por confundir mapa y territorio” (antepasados musicales, se entiende).

2

La afirmación de Korzybski de que “el mapa no es el territorio”, se refiere a que la palabra *perro* no es el perro, a que la fórmula del agua no es el agua, a que la percepción que una persona tiene de un acontecimiento no es el acontecimiento, a que el retrato no es la persona retratada. A pesar de que nos relacionamos con la realidad mediante modelos que hacemos de ella y que nos facilitan la vida (dada la complejidad del mundo, jamás podremos abarcarlo ni concebir qué es realmente, pero sí podemos desenvolvernos en él *cartografiándolo*), el identificar mapa y territorio puede llegar a ser limitador, especialmente si por fidelidad al mapa cerramos nuestras percepciones a otras posibilidades enriquecedoras no contempladas en éste.

3

Cuando Grisey dice “la literatura...las matemáticas...el teatro...las artes plásticas...la teoría cuántica...la geología...la astrología...la acupuntura” se refiere a mapas del mundo. Grisey está alegando que la música no necesita

Página | 1

basarse en modelos que han sido concebidos para fines que no son los musicales.

4

Cuando Grisey dice “el sonido” parece estar refiriéndose a una realidad, al territorio. Los hechos nos enseñan, no obstante, que a lo que se refería es al mapa que la física ha ideado para comprender el comportamiento del sonido y poder manipularlo con precisión. Grisey estaría, por tanto, volviendo a proponer que la música tome como referencia un mapa que ha sido creado con fines no necesariamente coincidentes con los musicales.

5

El que la música esté hecha de sonidos puede hacer parecer, en un primer momento, que es mucho más lógico que la música tome como modelo la física del sonido que el que tome como tal un guión literario, ecuaciones matemáticas o un ritual religioso. Sin embargo, la estructura interna del sonido y la estructura interna de la música son cosas que están en niveles de abstracción diferentes: la música es música y *está hecha de* sonido (también de tiempo, aunque ignoro si alguna vez Grisey propuso tomar como modelo para la música la teoría física del tiempo), del mismo modo que una copa es una copa y *está hecha de* cristal.

6

Desde luego, el diseñador de copas necesita conocer las propiedades del cristal *en la medida en que eso sea relevante para poder realizar su trabajo*, y si para ello le conviene o le inspira conocer el modelo físico de la estructura del cristal, hará bien en estudiarlo. Pero eso es diferente de decir que el diseñador de copas debe tomar como mapa para su labor la física del cristal: se fabrican copas para beber vino y poder apreciar su color en ellas, para el gozo estético, para coleccionarlas y envanecerse de poseerlas, para mil cosas de las cuales la molécula de cristal no sabe ni sabrá nunca nada. El diseñador de copas *usa* el cristal para hacer copas, no es esclavo de la estructura del cristal.

7

Afortunadamente, las buenas obras espectrales (y Grisey más que nadie) se inspiran en el sonido, pero hacen música con éste. Sostengo, no obstante, que dichas creaciones no por ello son mejores ni más puramente musicales que las de los compositores que se han inspirado en cualquier otra cosa, en cualquier otro mapa.

8

En realidad, suena bastante raro pensar en una copa que tiene la estructura de una molécula de cristal: se podrá hacer una copa que cumpla las funciones de una copa y que a la vez tenga esa estructura, pero eso hará más evidente que estamos, en virtud de uno de los artificios del arte, jugando. Cuando en algunas obras espectrales la música imita la estructura interna del sonido, está haciendo lo mismo.

9

Para evitar ciertas paradojas en la lógica y en la matemática, Bertrand Russell propuso la llamada teoría de los niveles lógicos. En su artículo *Hacia una teoría de la esquizofrenia*, el gran teórico de la comunicación Gregory Bateson la define así: “La tesis central de esta teoría es que existe una discontinuidad entre un conjunto y sus miembros. El conjunto no puede ser miembro de sí mismo, ni uno de los miembros puede ser el conjunto, debido a que el término utilizado para el conjunto es de un nivel de abstracción diferente (un nivel lógico diferente) del de los términos utilizados para los miembros”. Y continúa afirmando: “Aunque en la lógica formal se procura mantener la discontinuidad entre un conjunto y sus miembros, opinamos que en la psicología de las comunicaciones reales esta discontinuidad se infringe permanente e inevitablemente”. Unas líneas más adelante, Bateson enumera algunas de las áreas en las que las confusiones de nivel lógico ocupan un lugar fundamental: el juego, el humor, el fingimiento, el aprendizaje, la metáfora.

10

Crear una música que imita el sonido de una fiesta campestre, con danzas, canto de pájaros y tormenta incluidos, constituye una voluntaria y artística confusión de niveles lógicos, ya que la música, que pertenece al mundo, juega a ser el mundo (confusión con un nivel lógico superior).

11

Crear una música que tiene la misma estructura interna que el material del que está hecha (el sonido) es también una voluntaria y artística confusión de niveles lógicos, porque la música, de la cual forma parte el sonido, juega a ser el sonido (confusión con un nivel lógico inferior).

12

En realidad, una música que mimetice la estructura interna del sonido, lejos de ser más pura que las demás, es una música descriptiva en toda regla: Vivaldi es descriptivo porque imita el sonido de los pájaros y las tormentas; los espectrales son descriptivos porque imitan el sonido del sonido.

13

Decir que la música tiene que tomar como modelo el material del que está hecha y que los músicos del pasado que no lo hicieron confundían mapa y territorio es una confusión de niveles lógicos a secas, que puede limitar las opciones del compositor que crea en tal afirmación y que desvaloriza a grandes músicos basándose en criterios ajenos a la música.

14

En su artículo, Bateson también menciona la relación entre la confusión de niveles lógicos y cierto tipo de pensamiento que es diferente del inductivo y del deductivo. Von Domarus lo estudió en los esquizofrénicos, pero Bateson, que

lo llama pensamiento abductivo, puntualiza que, ya que en el fondo no es sino pensamiento metafórico, es también esencial en múltiples comunicaciones y actividades humanas, incluidos la ciencia y el arte.

15

El pensamiento inductivo se mueve desde abajo hacia arriba en el grado de abstracción: partimos de hechos particulares y llegamos a conclusiones generales. Por ejemplo, si observamos plumas en muchos pájaros, generalizamos que todos los pájaros, incluso los que no hemos visto, tienen plumas.

16

El pensamiento deductivo se mueve desde arriba hacia abajo en el grado de abstracción: a partir de leyes generales llegamos a conclusiones particulares. Por ejemplo:

Los hombres son mortales
Sócrates es hombre
Sócrates es mortal

17

El pensamiento abductivo no procede hacia arriba ni hacia abajo, sino lateralmente, mediante analogías. La diferencia entre el esquizofrénico y el artista es que el primero toma literalmente el contenido de la analogía, mientras que el segundo la emplea como metáfora capaz de iluminar de un modo nuevo ciertas áreas de la realidad. Nótese, como ejemplo, qué disparatado y a la vez qué poético suena, según quién lo enuncie, el siguiente razonamiento:

Los hombres son mortales
La hierba es mortal
Los hombres son hierba

18

Puede que todo el arte (incluyendo por supuesto a la música) no sea sino un conjunto de metáforas y que en toda creación artística haya un grado, más o menos velado, de analogía del mundo. El arte realista y la música descriptiva, por poner dos ejemplos, no serían entonces otra cosa que casos particularmente explícitos de esa analogía, voluntarias confusiones de nivel lógico entre el rostro del mundo y el rostro de la obra de arte.

19

El tener carácter realista o descriptivo no restaría entonces pureza a la obra de arte, pues ese carácter sería un medio tan legítimo como cualquier otro de hacer visible, audible o tangible lo que sólo la obra de arte hace visible, audible o tangible.

20

En una época como la nuestra, rendida a los pies de la ciencia, puede que alguien considere excéntrico afirmar que el músico no conoce menos el sonido que el físico, sino de un modo diferente y con distintos fines: el músico tiene un profundísimo conocimiento abductivo del sonido.

21

La música (o mejor dicho, cada música) es un mapa del mundo y, para ser pura, tiene que tener, independientemente de que use o no recursos realistas y descriptivos, estructura de música, aunque nadie ha sabido explicar todavía qué es eso.