

## Memoria visual y memoria auditiva en las relaciones musicales.<sup>1</sup>

Michèle Dufour

### Resumen

Dentro de un marco sociológico que combina valores artísticos y valores sociales, ponemos de relieve problemas estructurales que ha generado la evolución autónoma del lenguaje musical escrito para las relaciones entre música “culta” y público en el siglo XX. El alcance del desarrollo técnico del lenguaje musical se examina también desde el potencial individualista que ha generado, provocando la dislocación de lo que Halbwachs llamaba la “sociedad de los músicos”. Una evolución técnica e individualista de la música y de las relaciones musicales que ha sido fiel a los valores dominantes del siglo en que ha nacido.

### Comunicación y sentido colectivo

En nuestro fin de siglo atormentado por las dudas sobre la posibilidad de combinar dignidad artística con éxito comercial, muchas de las discusiones acerca de las relaciones entre creación musical “culta” y sociedad se han polarizado, e incluso estancado, en argumentos que relegan el agudo problema de la “comunicación” a una categoría residual. Esta situación ha desembocado en una alarmante falta de interés —cuando no en un tabú— para cuestionar y matizar los procesos que ciñen hoy la vida musical desde una perspectiva sociológica. Para unos, el problema de la comunicación parece estar resuelto, para otros, sin solución posible. E incluso, llega uno a preguntarse si realmente existe ahí problema alguno. Desde el punto de vista de la sociología, el problema de la comunicación es crucial puesto que conduce directamente al análisis del “sentido” de los estilos, de las tendencias formales del arte como parte integrante de los procesos de creación de valores colectivos.

Por ello, nos interesa especialmente aquí examinar razones objetivas que han creado en el siglo XX una barrera casi infranqueable entre “música nueva” —entendida aquí genéricamente como renuncia al sistema tonal— y sociedad, centrando la atención sobre la problemática de la autonomía del lenguaje musical escrito en las relaciones entre músicos y no músicos. Una autonomía que ha debilitado el sentido colectivo de la música y que ha conducido no solo a un alto grado de dislocación entre música y público sino que también, ha fomentado la dislocación actual de lo que el sociólogo francés Maurice Halbwachs llamó la “sociedad de los músicos”.

El argumento se desarrolla en tres partes: 1) vínculo entre “música culta” y los valores de la cultura dominante; 2) memoria visual y memoria auditiva en las relaciones musicales entre músicos y no músicos, y 3) dislocación actual de la “sociedad de los músicos”.

Como es lógico, no se trata de definir ninguna orientación concreta a la música “culta”, sino señalar problemas estructurales en que está involucrada como parte integrante de las sociedades contemporáneas. Aunque las crisis creativas pueden suponer importantes impulsos para la renovación de las ideas, no existe ningún automatismo entre crisis y creatividad que no sea mediatizado mínimamente por la reflexión sobre el cambio. Ahí está, sin duda, uno de los lugares posibles de la sociología de la música.

---

<sup>1</sup> Esta Ponencia se presentó en el Congreso Nacional de Musicología 2000

## 1. Música “cultura” y cultura dominante

Es comúnmente admitido que “el público total de toda la música “seria” (es decir, de cierta complejidad) jamás ha sido en ninguna época, más que una minúscula fracción de la población”.<sup>2</sup>

Desde los tiempos antiguos, esta minúscula fracción de la población era la que principalmente recibía educación musical o, al menos, era la que tenía acceso a los lugares reservados a la ejecución de la música “cultura”. Hoy, la democratización de la educación, el mayor acceso a las salas de conciertos y la difusión de las obras por los medios de comunicación han modificado sustancialmente esta situación sin que, al parecer, se haya alterado el carácter elitista de la música “cultura”.

Desde el punto de vista de la música misma, cuando las obras poseían una retórica aparentemente más sencilla o “asequible”, el número limitado de sus ejecuciones parece haber sido el mayor obstáculo para que fuesen recordadas y, de cierto modo, comprendidas por su público. La época de las grabaciones no parece haber remediado a esta situación, sobre todo porque fue contrarrestada desde principios de siglo por composiciones más complejas, melodías más bien recónditas o inexistentes, falta de repeticiones internas que hace de la música un objeto difícilmente “asequible” en este sentido. Una situación paradójica que parece reafirmar insistentemente la misma fatalidad: la música “cultura” sólo puede ser el objeto de una elite. O, como decía Arnold Schoenberg a principio del siglo XX: “Si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte”.

En todas las épocas la música “cultura” ha participado en la afirmación de los valores de las clases dominantes y, con este fin, se ha manifestado con cierto carácter elitista y hasta hermético, contribuyendo así a marcar distinciones simbólicas importantes entre grupos sociales y de poder. El siglo XX no es una excepción. La música “cultura” del siglo XX responde al espíritu dominante de nuestro tiempo, donde las redes de poder se distribuyen mediante una llamativa creciente “especialización técnica” que distingue aquí claramente entre músico y no músico, como una cuestión de competencia lingüística ante todo, escrita.

Entre el músico y el no músico, existe una barrera clara: la notación musical. A lo largo de la historia, ésta ha actuado no solo como recurso mnemotécnico sino como potencial autónomo para desarrollar composiciones musicales cada vez más complejas e independientes de la memoria auditiva. De tal modo que el lenguaje musical escrito no puede ser interpretado solo como un mero instrumento utilizado *a posteriori* para fijar y comunicar a los músicos lo que uno de ellos ha imaginado espontáneamente, sino que es una herramienta técnica cada vez más refinada que ha permitido que sea el lenguaje el que creara de forma “autónoma” la música.<sup>3</sup> Por ello, desde la Grecia Clásica hasta los albores de la modernidad aparecen textos, tanto de origen eclesiástico como laico, que dan testimonio del temor a que la notación musical —como instrumento técnico autónomo— abriera una grieta importante entre “cultos” y “profanos”, por escapar a las limitaciones de la memoria auditiva. Cuando se debilitan los mecanismos en que se asienta la memoria musical auditiva, la función social colectiva de la música pierde su principal apoyo. Sin embargo, el desarrollo de la notación siguió su curso en la modernidad y esta grieta se fue ensanchando hasta que, en nuestro siglo, muchas de las nuevas combinaciones musicales empiezan a revelarse más claras sobre el papel que para el oído. Este último paso en el proceso de autonomía del lenguaje musical se inscribe, sin duda, dentro de la evolución técnica de los lenguajes contemporáneos, y el espíritu de las elites de la “música nueva” se debe interpretar como una variante que reafirma esos valores en la sociedad.

Pero, esto no deja de incidir sobre las relaciones entre música y público. Mientras la elite musical del siglo XX se define en función del manejo de una competencia lingüística que se mueve en gran parte dentro de un laboratorio de señales escritas, el público percibe su música como un universo inalcanzable y, muchas veces, sin sentido comprensible desde la mera función auditiva.

2 GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, 1993, Vol. 2, p. 875

3 HALBWACHS, Maurice “La memoria colectiva de los músicos”. En: RAMOS TORRE, Ramón, *Tiempo y sociedad*, 1992, p. 53

“Se podrá objetar —comenta Alessandro Barrico— que la música atonal aniquila, sí, el sistema de organización de la tonalidad, pero en compensación introduce otros: dentro de los cuales se puede reproducir la dialéctica de previsión y sorpresa. El hecho, sin embargo, es que estos sistemas de organización sustitutivos son, para el público, irreconocibles. Un ejemplo emblemático es el que nos ofrece la música serial dodecafónica [...] No es la anarquía: es la gestión de un orden particular. Pero ¿qué puede percibir el público de ese orden? ¿Existe verdaderamente la posibilidad de que interiorice sus reglas con la suficiente claridad como para poder relanzar el mecanismo de espera y respuesta? [...] en un sistema que no permite previsiones, el concepto mismo de sorpresa se vuelve problemático”.<sup>4</sup>

## 2. Memoria visual y memoria auditiva en las relaciones musicales

El problema con la música radica en que el sonido plantea serias dificultades a la memoria. Dejando de lado el complejo y enigmático tema de los fundamentos fisiológicos de la memoria, partimos del hecho elemental, pero significativo, de que nuestra memoria es fundamentalmente visual y funciona sobre la base de asociaciones y/o repeticiones. Por eso, desde la Antigüedad se concibieron complejas mnemotecnias que asociaban la música a imágenes y palabras para poder recordarla.<sup>5</sup> Con la modernidad, este esquema comienza a experimentar un cambio importante. Desde el siglo XVII la historia del melodrama y de la música eclesíástica es básicamente la historia de la fractura que se produce entre dos modos de concebir la música. Por un lado, una concepción de la música como un medio al servicio de fines externos —principalmente la palabra— y, por otro, la tendencia de los músicos a liberarse de toda imposición externa, con la finalidad de expresar de forma autónoma, con sonidos, anhelos del tipo que sea.<sup>6</sup> Sin embargo, eliminadas las estructuras formales y las redundancias que habían creado una “memoria interna” como recurso esencial del lenguaje musical autónomo, la música debe consumir hoy su propio drama en la pérdida de sentido para la memoria individual y colectiva, cosechando lo peor que pueda ocurrir a un arte: la indiferencia.

El problema de la búsqueda de un fundamento capaz de justificar la existencia de un lenguaje musical que no dependiera en absoluto de otros lenguajes, ya había sido entrevisto por los primeros teóricos de la armonía.<sup>7</sup> Aunque las pautas matemáticas y formales de la organización tonal y de la armonía con que se inicia la modernidad hayan llegado a dominar con aparente “neutralidad ideológica” los desarrollos de la música durante esos siglos, sus débiles fundamentos formales no resisten hoy a una crítica sustancial sobre el porvenir de la música “en la sociedad”.

Sin embargo, no se trata en absoluto de desarrollos fortuitos. La música es un lenguaje que incorpora como ningún otro las distintas estrategias temporales en forma de “lógicas del tiempo”. Y existen, afirma el sociólogo Ramón Ramos, ciertos “isomorfismos” entre el tiempo en la música y el tiempo en las sociedades.<sup>8</sup> La música “cultura” del siglo XX es la construcción de un discurso que prescinde conscientemente del recuerdo, se sumerge en la complejidad y no teme dar cuenta de un presente puntual y dramático en que estamos instalados en las sociedades contemporáneas. Pero no sin fuertes contradicciones, ya que la música del siglo XX lucha contra su material semántico más primario: el tiempo.<sup>9</sup>

La música no sólo parafrasea el tiempo, nos dice R. Ramos, sino que pretende también atrapararlo, congelarlo, negarlo, sometiéndolo a una configuración precisa y susceptible de rememoración. En esto consiste la tensión básica del discurso musical del siglo XX: una lucha contra la memoria para hacerse memorable ¿Qué se logra así? Si no la victoria, la ilusión de una victoria en la que se resuelve momentáneamente la tensión interna del discurso musical que consiste en que si bien la música es básicamente un discurso temporal y sólo temporalmente es posible estructurarla, escucharla y comprenderla, pretende también, al asentarse en bloque en la memoria, emanciparse del tiempo, del instante, de la sucesión. Acomete así la hazaña casi imposible de destemporalizar lo más temporal, de apropiarse del tiempo y disolverlo. Así paga la música su fidelidad al tiempo

4 BARRICO, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, 1999, p. 52-53

5 RAMOS TORRE, Ramón, *Marcos sociales, estructuras temporales y músicas*, 1998, p. 19: 16

6 FUBINI, Enrico, *La estética musical de la Antigüedad hasta el siglo XX*, 1993, p.148

7 FUBINI, Enrico, *La estética musical de la Antigüedad hasta el siglo XX*, 1993, p.148

8 RAMOS T., R., *Marcos sociales, estructuras temporales y músicas*, p. 18

9 RAMOS T., R., *Marcos sociales, estructuras temporales y músicas*, p. 16-17

histórico en que ha surgido que, en sus aspectos estructurales hace del pasado algo irrelevante por inestable, del presente algo puntual y se refugia en la futurización de la realidad.<sup>10</sup>

Sin embargo, todo esto no es sólo una fase más en la evolución del lenguaje musical. Se trata de una ruptura cuyo alcance no termina con las dificultades que plantea en las relaciones entre música “cultura” y público, sino que ha minado también el sentido de las relaciones colectivas entre los miembros de la “elite” de los músicos del siglo XX.

### 3. Una elite dislocada

En un interesante artículo titulado “*La memoria colectiva de los músicos*”, M. Halbwachs ubicaba el recurso a la notación musical como el elemento distintivo entre los músicos y los no músicos. Sin la notación, no habría “sociedad de los músicos”. Ni siquiera habría músicos, al igual que sin leyes no habría ciudadanía, ni ciudadanos, nos dice M. Halbwachs.<sup>11</sup> Sobre ello se asienta una memoria naturalmente más extensa y más segura que en los otros grupos sociales.<sup>12</sup>

Como hemos visto, la postura de Halbwachs es muy sugerente para entender “limitaciones musicales” que se plantean entre músicos y no músicos. No obstante, este artículo que fue escrito en 1939 no alcanza a palpar los efectos posteriores de la multiplicación e individualización de los lenguajes musicales sobre la misma “sociedad de los músicos”. Lo que Halbwachs identificaba entonces como una fuente de cohesión entre los miembros de una misma sociedad comunicados por un mismo lenguaje parece ser ahora más bien un factor de división. Aunque sean escritos, los lenguajes musicales contemporáneos son instrumentos de una afirmación individual y, por lo tanto, de una pulverización de las fuentes de sentido. De tal modo que la “elite” de los músicos no es ya una “sociedad” que comparte un lenguaje más o menos uniforme en el sentido de los siglos anteriores sino que se compone de una suma de individuos que enfatizan, sobre todo, su individualidad. Esta situación es el símil de los cambios cualitativos drásticos que han sufrido las relaciones entre músicos y no músicos, como consecuencia de una individualización exacerbada en distintos niveles de las relaciones musicales. Una situación global que obliga forzosamente a replantear el problema del “sentido” en la música en términos de comunicación colectiva.

El material para ilustrar esta situación es abundante. Me limitaré a citar una entrevista reciente realizada a Pierre Boulez. En ella, el compositor y director de orquesta francés señala que a pesar de que las distancias se han acortado por la mayor facilidad de desplazamiento, en la actualidad apenas existe comunicación entre los compositores. Y a diferencia de lo que sucedía entre sus compañeros de generación considera que “*los músicos ahora están más encerrados en su país, antes eran más internacionales*. No sin cierto contrasentido, P. Boulez agrega que en la creación musical contemporánea no hay países, ni grupos, sino personas concretas, compositores que trabajan por libre. “*Lo que realmente me importa son los músicos con personalidad, capaces de desarrollar su propio lenguaje, su estilo y su universo creativo.*”<sup>13</sup>

Aunque P. Boulez —y muchos otros— estén dispuestos a seguir por la vía de una mayor individualización en los procesos creativos y a estimular así la desintegración colectiva en las relaciones musicales, me atrevo a pensar lo contrario.

---

10 RAMOS T., R., “*Marcos sociales, estructuras temporales y músicas*”, p.16-18

11 HALBWACHS, Maurice “*La memoria colectiva de los músicos*”. En: RAMOS TORRE, Ramón, *Tiempo y sociedad*, 1992, p. 53

12 HALBWACHS, Maurice “*La memoria colectiva de los músicos*”, p. 47-49

13 BONO, Ferrán, “*Pierre Boulez sostiene que las crisis creativas permiten avanzar en nuevos retos musicales*”, 1999

## A modo de conclusión

A mi juicio, la ecuación de que a mayor individualidad, mayor creatividad ha pasado de ser un elemento progresista de rebelión contra la sociedad a una actitud que sirve del modo más acrítico ahora a las finalidades de un sistema globalizador afanoso de neutralizar valores humanistas colectivos a toda costa. El repliegue nacional —e incluso regional— que apunta P. Boulez en la música actual, frente a lo internacional e interdisciplinar de otros periodos, es un indicador claro de una cultura musical que vive a la defensiva, por su supervivencia en un mercado muy limitado en el cual encuentra escasas vías para comunicarse. La llana lógica económica y mercantil debilita a una velocidad vertiginosa la capacidad de reacción para reactivar valores colectivos y hasta el punto que se confunde el mero problema mercantil con el problema del sentido y de la comunicación colectiva. Los músicos son ahora una elite dislocada por la pulverización de lenguajes individuales que los separa; seres socialmente aislados cuya gran mayoría ha llegado a creer que el problema agudo de la “comunicación” entre música “cultura” y sociedad es un problema resuelto, o bien sin solución posible, o quizás, un mero problema mercantil. No quita que cada vez más, se crea, se escucha y se vive la música en solitario.

Ante ello, me parece interesante recordar a los clásicos de la sociología que decían: vivir en sociedad no sólo significa compartir una experiencia simultánea con asociados y contemporáneos, sino también compartir o enfrentar memorias del pasado y expectativas de futuro, en lo cual la configuración colectiva del devenir aparece como uno de los datos fundamentales de la vida social.<sup>14</sup>

## Bibliografía

- **BARRICO, Alessandro**, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin (Una reflexión sobre música culta y modernidad)*, Siruela, col. Biblioteca de Ensayo, Madrid, 1999, 90 p.
- **BONO, Ferran**, “Pierre Boulez sostiene que las crisis creativas permiten avanzar en nuevos retos musicales”. En: *El País*, 6/3/1999
- **FUBINI, Enrico**, *La estética musical de la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, AM-31, Madrid, 1993, 521 p.
- **FUBINI, Enrico**, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*: Alianza, AM-67, Madrid, 1994, 206 p.
- **GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V.** *Historia de la música occidental*, Vol. 2, Alianza, AM-16, Madrid, 1993 (pp. 493-917)
- **HALBWACHS, Maurice** “La memoria colectiva de los músicos”, (p. 35-62). En: RAMOS TORRE, Ramón, *Tiempo y sociedad: Siglo XXI / CIS*, # 129, Madrid, 1992, 395 p.
- **RAMOS TORRE, Ramón** “Marcos sociales, estructuras temporales y músicas”, Ponencia inédita presentada en el *II Curso de sociología de la música*, Universidad Complutense de Madrid, abril, 1988.

---

14 RAMOS T., R., “Marcos sociales, estructuras temporales y músicas”, p. 7