

Música, sujetos, creatividad

*Emma Ruiz Martín del Campo**

Resumen

En el presente trabajo propongo una reflexión sobre la música como un tipo de lenguaje que hace posible la expresión de la imaginación, de los deseos y de las emociones que exceden las posibilidades de comunicación de otros códigos como el verbal o el pictórico. La música pone a disposición de los sujetos diferentes ritmos, tonos, melodías. Tales elementos son suficientemente flexibles como para referir a fenómenos naturales y corporales, a sentimientos humanos, fantasías, pasiones, a realidades vívidas que son complejas y poderosas. Simbólicamente podemos expresar en la música el flujo de la vida, las constantes transformaciones humanas. Podríamos decir que el lenguaje musical tiene su lugar en un espacio de creatividad sin límites fijos. En tal espacio hipotético es posible ir más allá de los modelos y roles sociales prevalecientes para permitirse la expresión subjetiva espontánea y la creación de nuevas formas de expresión y comunicación.

Palabras clave: lenguaje musical, sujeto, creatividad, imaginación.

Abstract

I propose here a reflection about music as a sort of language that makes feasible the expression of imagination, desires, emotions, which exceed the communication possibilities of other codes like any verbal or pictorial. Music put different rhythms, tones, melodies, at the subjects' disposal. These elements are flexible enough to refer to natural and corporal phenomena, to human feelings, fantasies, passions, to vivid realities that are complex and powerful. Symbolic we can express in music the flow of life, the constant human transformations. We could say that the musical language has his place in a space of creativity with no fixed limits. In such hypothetical space is possible to move beyond the social musters and roles to aloud the spontaneous expression of the individuals and the creation of new ways of expression and communication.

Key words: musical language, subject, creativity, imagination.

* Profesora-investigadora, Universidad de Guadalajara.

Sonido, voz, música

La vida implica variación, movimiento. El ser humano interactúa con el medio ambiente y con sus congéneres a través de intercambios que son en su base sensoriales, pero que están elaborados simbólicamente a partir de su conquistada capacidad de modificar el mundo y producir cultura y como una de las expresiones de ésta, el arte.

Los humanos requerimos de los estímulos sensoriales tanto internos como externos. El sonido y sus variaciones son una parte importante del entorno, que nos influye y que a la vez creativamente somos capaces de modificar; modulaciones de la voz humana como el canto, así como la creación de instrumentos sonoros y su uso para la producción musical, son pruebas palpables de ello; Mann, el escritor, lo describe bellamente:

El zumbido de los insectos en el aire caliente y estival por encima de la hierba, el sol mismo, el viento ligero, el balanceo de las ramas, el brillo de las hojas, toda la paz dulcemente agitada del verano, se convertían en una mezcla de sonidos que daban un sentido armónico y sorprendente a su inocente caramillo (1951:1590).

Los estímulos sonoros se expresan en una sucesión temporal, los recibimos gradualmente. No es posible, como en el caso de una pintura, percibir en un solo golpe una pieza musical. Michel Chion en su libro *El sonido* nos dice:

Lo sonoro se nos revela a partir de su elaboración gradual, no sólo por parte de las lenguas, sino también por parte de la música, el cine, las artes que lo utilizan y, por supuesto, la reflexión y la teoría. Por lo tanto *hay mucho sonoro por crear y no queda nunca totalizado* (1998:93; cursivas mías).

Chion nos hace ver también el potencial que tiene lo sonoro para despertar en el humano enormes afectos, así como imágenes y sensaciones concurrentes de índole distinta a las sonoras. Lo anterior tiene que ver con la dificultad para escuchar en sí mismo un sonido, habiendo siempre una multiplicidad de estímulos auditivos, que cada ser humano liga a

determinados contenidos de representación en su imaginario. A Hans Castorp, el personaje principal de *La montaña mágica*, los sonidos de orquesta, de “un arte más moderno”, le despertaban representaciones mágicas, idílicas:

Tenía la costumbre de descansar de sus esfuerzos y de sus éxtasis escuchando otra pieza de música que era breve, pero que tenía una magia concentrada, un contenido mucho más pálido. Era un idilio, pero un idilio refinado, pintado y formado con medios, a la vez discretos y complicados, de un arte más moderno; era un trozo de orquesta sin canto, un preludio sinfónico de origen francés, realizado con un aparato orquestal relativamente sencillo con relación a los recursos de la época, pero bañado por todos los lados de una sabia y moderna técnica sonora y sublimemente hecho para capturar el alma y envolverla en una red de sonidos (Mann, 1951:1589).

Asociamos los sonidos con fantasías e imágenes equívocas, que tienen cierto grado de ambigüedad, que son, podríamos decir con Chion, “flotantes”:

Los pensamientos de Hans Castorp, o los semipensamientos cargados de presentimientos, iban volando, mientras que en la noche y en la soledad se hallaba sentado ante su pequeño ataúd de música y esos pensamientos volaban siempre más altos, más allá de la razón; eran elucubraciones de alquimista. ¡Era arrebatadora esta magia del alma! (Mann, 1951:1598).

Cuando un grupo de sujetos que han tenido experiencias emocionales similares, escuchan juntos una variación de sonidos, ello propicia una interpretación intuitiva de los mismos, una comunicación en la que lo vivencial y lo inconsciente desempeñan un papel primordial, fluye lo que Milán Kundera llama un *río semántico*:

Un mismo objeto evocaba cada vez un significado distinto, pero, junto con ese significado, resonaban (como un eco, como una comitiva de ecos) todos los significados anteriores. Cada una de las nuevas vivencias sonaba con un acompañamiento cada vez más rico (1985:94).

De ahí que la comunicación entre sujetos que escuchan o producen ciertos sonidos y tratan de descifrarlos para entenderse, se dé sobre la base de una atención flotante, de una percepción en la que la sensibilidad, la captación de leves indicios como cambios en las modulaciones del sonido, en su palpación, sean de gran significación y tiendan a conectar con otros marcos sensoriales.

Claude Baiblé en su trabajo *L'Audiophile*, describe al campo auditivo como omnidireccional y lo define como “un plano de rebote, un trampolín” (1989:48); en tanto lanza a los sujetos al mundo de la fantasía, a la creación figurativa, remite a infinidad de asociaciones que influyen sobre la manera en que los sujetos interpretan lo que escuchan. Es por ello que una socialización e historia común, o experiencias emocionales intensas compartidas y ligadas a ciertos sonidos, tienden a llevar a interpretaciones similares y a propiciar el entendimiento intersubjetivo.

Chion hace una diferenciación entre la escucha casual, dirigida conscientemente, ligada muchas veces al lenguaje y en todo caso a un plano de racionalidad, y la escucha figurativa, en la que el “desenfocado figurativo” predomina, contribuyendo a que a un cierto sonido puedan atribuírsele causas diversas. Sin embargo, todo sonido remite a asociaciones y representaciones que influyen en su audición “objetiva” (1998:73).

Cuando estamos ante una colección de sonidos que tienen un tono, un volumen, una duración y un timbre, podemos hablar de música. Dado que estos elementos están todos presentes en la voz humana, ésta se ubica en el marco de la musicalidad, de ahí que podamos hablar de una voz melodiosa o no, voz de soprano, de barítono y otras variedades, que se utilizan en el canto. La música y la voz son medios privilegiados para la comunicación emocional entre sujetos humanos.

La voz, como la articulación de los sonidos humanos que interviene más directamente en la gesta de subjetividad y de cultura, nos retendrá en un par de reflexiones más detalladas.

Nacidos con un grado de desvalidez que nos impide por un largo periodo la supervivencia por nosotros mismos, los humanos necesitamos de otros para abrirnos paso en el mundo y estructurar nuestra subjetividad. La invalidez inicial de nuestra especie la hemos podido compensar con el desarrollo de la inteligencia, del potencial simbólico y de la obra cultural.

Podemos preguntarnos por el papel que para nosotros tienen el sonido, la música y la voz humana ya desde la vida intrauterina.

La cultura tiene, desde el principio de toda vida humana, una función estructurante. Las investigaciones de Tomatis, expuestas en su obra *El sonido de la vida*, nos permiten deducir que el feto percibe la voz humana desde el tercer mes de gestación. Oír es en tal fase un baño acústico que todavía no está inscrito en lo simbólico, y ante ciertos sonidos el niño muestra reacciones corporales, no sólo en los oídos, sino en la piel y en su motricidad. Hay determinados ritmos, alturas de tono, timbres de voz, que propician los movimientos del feto. Podríamos decir que el niño es como una caja de resonancia de los sonidos que percibe como ritmos y afinaciones y que lo ponen en ciertas predisposiciones afectivas o humores. Tomatis narra acerca de niños que desde su nacimiento llegan al mundo en cierto modo muy tristes, volcados sobre sí mismos, menos ávidos de relacionarse con el exterior, con los objetos.

Lo que la voz de los otros produce en las más tempranas fases de la vida es algo presimbólico, hay una receptividad para los tonos y ritmos de voz. El feto y el lactante oyen, pero todavía no escuchan, esto es, reciben sonidos que los afectan corporal y emocionalmente, pero no son todavía capaces de interpretarlos a nivel racional consciente. La psicoanalista francesa Françoise Dolto, que conoció los trabajos de Tomatis, ha hecho alusión a ellos en parte de su obra y da cuenta de cómo estados de ánimo muy arcaicos son accesibles, se pueden evocar de nueva cuenta con música e incluso con voces.

Tras el nacimiento, la voz sigue teniendo un papel primordial en el intercambio emocional entre el lactante y la madre (entendida ésta como quien es el cuidador principal de la criatura y su conexión más importante con la cultura). La voz de ese otro que arrulla al bebé, que le habla con cariño, angustia, ira u otra carga emocional, es determinante para la imagen que el sujeto va estructurando de sí mismo y del medio cultural que lo rodea.

La voz es, pues, algo que marca desde una etapa muy temprana de la vida. En la voz se expresa algo muy subjetivo y a medida que los infantes van creciendo, la voz se va relacionando cada vez más con lo simbólico, con la cultura. Las voces que estimularon al niño en desarrollo le dejan una marca e influyen en la modulación y articulación de su propia voz,

que es vulnerable, susceptible de perturbación, lo que vemos con claridad en el caso de sujetos tartamudos. Peter Widmer afirma:

La voz es algo increíblemente existencial [...] No es posible vivir en un mundo sin voz, ésta siempre surge en alguna parte; y da testimonio del poder de lo simbólico que ella porta [...] en ella se vuelve perceptible una dimensión que es especialmente importante para los humanos, la del goce. Un tono [...] puede atravesar mi cuerpo y puede llevarme a un estado cercano a la identidad (2004:153).

Thomas Mann alude a ello de esta manera:

—¿Y su primo, señor? —preguntó detrás de él por encima de su cabeza, una voz: era una voz acariciadora para sus oídos, que estaban predestinados a encontrar infinitamente agradable aquel timbre velado y un poco ronco. Era la idea misma del placer, llevada hasta su límite extremo, era la voz que había dicho, hacía mucho tiempo, “con mucho gusto, pero no lo rompas”, era una voz irresistible, una voz fatal (1951:1474).

El timbre de voz permite distinguir unas voces de otras a través de los armónicos. Así, reconocemos voces metálicas, apagadas, veladas, diáfanas, etcétera. Para cada sujeto habrá voces más seductoras que otras, más acariciadoras, dependiendo de su historia de vida. Es a través del timbre, ese resto en la voz que en apariencia no es tan notable, que ligamos su sonoridad específica con experiencias emocionales significativas. La voz es capaz de operar como un catalizador de sensaciones de plenitud, de fusión con los otros, asociadas a diferentes fantasías. Cuando Widmer dice que la voz puede llevarnos a un estado cercano a la identidad, alude al poder que ella tiene de remitirnos a una sensación oceánica, de indiferenciación, de inmediatez que nos envolvía en la vida intrauterina y después del nacimiento en la fase anterior a la adquisición del lenguaje.

La voz, por otra parte, también está ligada con la experiencia de la imperfección, una voz puede ser desentonada, estridente, demasiado intensa, poco plena, etcétera, y es susceptible de despertar sensaciones desagradables. Por ello los humanos buscamos formas de educar la voz y

además creamos instrumentos capaces de producir tonos más bellos que los de la voz humana. Así, la música incrementó el potencial de goce ligado a la voz. Citemos a Kundera:

Música: para Franz es el arte que más se aproxima a la belleza donisiaca entendida como embriaguez. Uno no puede embriagarse fácilmente con una novela o un cuadro, pero puede embriagarse con la novena de Beethoven, con la sonata de Bartok para dos pianos y percusión o con las canciones de los Beatles. Para él la música es una liberación: lo libera de la soledad, del encierro [...] abre en su cuerpo una puerta por la que su alma entra al mundo para hermanarse (1985:98-99).

Los sonidos, la voz, la música, despiertan pues toda una gama de emociones posibles según los sujetos que los escuchan y las condiciones en que lo hacen. En algunos casos pueden hacer revivir afectos ligados a situaciones de frontera entre la vida y la muerte, pueden hacer surgir el potencial creativo y la actividad, o despertar el deseo de entregarse a la pasividad y en último caso a la muerte. Es de nuevo el artista, el escritor el que asevera: “los extremos son la frontera tras la cual termina la vida, y la pasión por el extremismo en el arte y en la vida es una velada ansia de muerte”. Sandor Marai, por su parte, describe de una forma impresionante el intrincamiento de emociones que puede estar en juego al tocar o respectivamente, escuchar música:

La música también hay que soportarla [...] tocaban la *Polonesa-Fantasia* de Chopin. Era como si todo se hubiese revuelto en el salón [...] Era como si la rebeldía de la música hubiese elevado los muebles, como si una fuerza invisible hubiera movido las pesadas cortinas desde el otro lado de las ventanas; era como si todo lo que había sido enterrado en los corazones humanos, todo lo corrompido y descompuesto reviviera, como si en el corazón de cada uno se escondiese un ritmo mortal que empezara a latir en un momento dado de la vida con una fuerza inexorable. Los oyentes disciplinados comprendieron que la música podía ser peligrosa. Los otros dos, la madre y Konrád, sentados al piano, no hacían caso de los peligros. La *Polonesa-Fantasia* era tan sólo un pretexto para desatar en el mundo unas fuerzas que todo lo mueven,

que lo hacen estallar todo, todo lo que la disciplina y el orden humanos intentan ocultar [...] Como si los corceles celestiales de la música [...] hubiesen levantado el polvo del camino del cielo que lleva a la nada y a la destrucción (1999:49-50).

El nivel presimbólico y el simbólico, el sujeto del lenguaje y el arte musical

El infante humano, ligado como está a quienes lo cuidan y permiten que sobreviva, va convirtiendo a éstos en objetos del deseo. Inicialmente se relaciona con ellos en una especie de sistema de reciclaje en el que experimenta la satisfacción de sus necesidades sin poder diferenciarse claramente de quien lo auxilia en ello. Va estructurando una incipiente imagen de sí mismo, un “ideal del yo” que tiende a experimentar lo más completa y cerrada posible, pero hay siempre algo que perturba la armonía y que fue llamado por Lacan objeto “a”.

El infante que va creciendo, perfila su imagen al mirarse reflejado en el espejo, una imagen cercana a la conciencia y en la que el lenguaje no tiene todavía un papel.

La adquisición del lenguaje confronta al niño con aspectos de pérdida y de ganancia. Al hablar e insertarse en el lenguaje, en el orden de lo simbólico y cultural, el infante se constituye en sujeto, pero pierde por otra parte la inmediatez de las formas de relación de los niños pequeños con los otros y con sus propios signos corporales. En adelante, para satisfacer necesidades y ver cumplidos sus deseos mediados por los otros, tendrá que apelar a la palabra, no será más el bebé llevado en brazos y percibido sensualmente con delicadeza e intuición para entenderlo, cuidarlo, protegerlo, satisfacerlo. Él mismo será incapaz de insertar en el lenguaje la totalidad de sus sensaciones, ansiedades, expectativas y anhelos, y empezará a producir un mundo de fantasías.

Lo inconsciente no es expresable plenamente en el lenguaje, queda un resto que no es articulable en él, que es el enigma que constituye al sujeto y le plantea cuestiones sobre sí mismo, lo impulsa a darle forma, a imaginarlo y también es un móvil para hablarlo, aunque las palabras no sean jamás suficientes, y es a esto a lo que Lacan llama objeto “a”:

Lo que no aparece en el lenguaje y sin embargo es efectivo en él [...] El objeto “a” es algo más que una ausencia, es algo que no se deja representar, esto es, algo del sujeto que no puede reflejarse directamente. Por ello hablé antes de una mancha ciega [...] es el núcleo de lo inconsciente (Widmer, 2004:67).

Si bien la música o el timbre de voz tienden a vivenciarse como obturadores de las carencias y las diferencias, como medios para abrir las puertas a los otros, para alcanzar la identidad con ellos y la perdida inmediatez satisfactoria, hemos de ver que esto es en buena medida un producto de la fantasía, aunque por otra parte la comprensión artística es de un valor invaluable porque logra expresar de otra forma lo indecible, lo que no puede ponerse en palabras:

Y justamente porque es tan difícil expresar algo conceptualmente, aquí el arte tiene un lugar privilegiado, por ejemplo [...] la música. No es algo que pueda ser pensado presimbólicamente, sino es más bien como lo simbólico en una segunda potencia. Esto es, la verdadera comprensión artística asume las fronteras de lo simbólico y trata de encontrar una forma de representación distinta a la evidenciable a través de las fronteras de lo simbólico (Widmer, 2004:71).

Démosle ahora voz al artista:

Estaba la música como algo aglutinante. Probablemente la música os decía algo, algo imposible de expresar con palabras o con acciones, y probablemente os decíais algo con la música, y ese algo que la música expresaba para vosotros de manera absoluta, nosotros, los diferentes, mi padre y yo, no lo comprendíamos. Por eso nos sentíamos unos solitarios entre vosotros. A ti te hablaba la música y a Kriztina también, y así hablabais entre vosotros dos [...] Odio la música [...] Odio ese lenguaje armonioso, incomprensible para mí, que ciertas personas utilizan para charlar, para decirse cosas inefables que no responden a regla alguna, ni a ninguna ley: sí, a veces pienso que todo lo que se expresa a través de la música es maleducado e inmoral. Cómo se transforman los rostros cuando están escuchando música [...] Y como la música no tiene ningún significado que se pueda expresar con

palabras, probablemente tenga algún otro significado más peligroso, puesto que puede hacer que las personas se comprendan, las que se pertenecen no sólo por sus gustos musicales, sino también por su estirpe y su destino (Marai, 1999:157-158).

La música como una especie de lenguaje que hace posible la expresión de la imaginación, los deseos y las emociones que exceden las posibilidades de comunicación de otros códigos como el verbal o el pictórico

Hemos visto ya que el sonido, la materia prima de la música, es un elemento que se produce en el tiempo y que tiene permanentes variaciones en su cualidad. Por el medio a través del cual se expresa, la música puede vivenciarse como un baño acústico que despierta fantasías en los otros y puede ser vehículo de comunicación a través de sus modulaciones, sus palpitaciones, su tempo, su intensidad. El sonido musical, hecho variar premeditadamente con una intención estética, remite con facilidad a otros marcos sensoriales y puede colocar a los sujetos que comparten experiencias en un flujo semántico que los envuelve. La música, como otras expresiones sensibles, corporales, de afecto, es una respuesta tentativa a cuestiones que no se pueden formular con palabras.

Las posibilidades de comunicación que ofrece el lenguaje musical se basan en la lectura de indicios a través de la sensibilidad alerta y la intuición. Claude Baiblé dice que “a menudo, si no siempre, lo audible cae en el rango de indicio, mientras que lo visible se eleva al rango de objeto, cuando no al rango de realidad” (1989).

El lenguaje musical es en cierto sentido más accesible para su comprensión, en su calidad de código que se lee a partir de lo emocional y lo intuitivo, que el lenguaje ligado a un idioma, cuyo vocabulario y sintaxis hay que manejar para poder usarlo con eficiencia comunicativa.

Las emociones, que tienden a fluir más fácilmente con la escucha y producción musical, tienen un rol directivo en la formación de organizadores anímicos. La comunicación afectiva, no verbal, que corre de inconsciente a inconsciente, está también implicada en la creación de lazos sociales. Por ello, en ciertos contextos y partiendo de ciertas

similitudes de los sujetos, la música despierta sentimientos de integración, las barreras entre los sujetos parecen desmoronarse y se crea la ilusión de un todo grupal. El ensueño y la ilusión, que son también susceptibles de ser despertados por el lenguaje musical, tienen también importancia para la supervivencia.

La música permite expresar sentimientos no necesariamente conscientes y es un medio que ayuda a regular el fluido de afecto, preparando a la conciencia para recibir y tolerar la emoción. Sabemos, y la mayoría de los humanos hemos hecho la experiencia, que escuchar música puede tener efectos tranquilizantes y ser una experiencia gozosa. Es, por sus características, una forma de expresión que no requiere de un entrenamiento especial para disfrutar su escucha: la música está ahí, te pones en contacto con ella y te es accesible, te dice algo, te toca.

El lenguaje musical conlleva una significación emotiva que no es posible agotar conceptualmente. Lo que se comunica es un sentimiento vital y un estado de ánimo. Cuando dos o más personas se comunican a través del canto o la producción musical, no se transmiten contenidos significativos racionales, más bien se utilizan variaciones tonales, de timbre, de volumen y duración, para hacer correr afectos no necesariamente conscientes, que llevan a intuir, presentir, interpretar las figuraciones de los interlocutores.

Las personas que se sumergen en una atmósfera musical compartida, se atemperan, se sintonizan, se sienten invadidas por esa corriente emocional que parece contagiarse de unas a otras. Cuando varios sujetos se integran en un conjunto para producir música, pueden percibir ya sea consciente o inconscientemente diferencias en términos de tiempo que los llevan a producir cambios para lograr un ajuste recíproco.

La música pone diversos ritmos, tonos y melodías a disposición de los individuos. Estos elementos son suficientemente flexibles para hacer a través de ellos alusión a fenómenos naturales y corporales, a fantasías, pasiones y sentimientos humanos, a realidades vívidas complejas y poderosas.

Los factores rítmicos y armónicos son de especial importancia para el lenguaje musical, son capaces de generar sensaciones de pertenencia, protección, esperanza en el nos-otros. Aunados a la variación de intensidad y de tiempo, se ligan y despiertan el mundo de la fantasía; los sujetos que

escuchan juntos una pieza musical comparten, no la reproducción plástica de una figura precisa y limitada, sino la captación de una serie de sonidos que experimentan como expresión de su temple de ánimo y que, así sea pasajera, crean un espacio común, tercero, híbrido, de encuentro.

Podríamos decir que el lenguaje musical tiene su lugar en un espacio de creatividad con límites flexibles. En tal espacio hipotético es posible ir más allá de los modelos y roles sociales para permitirse la expresión espontánea de los sujetos y la creación de nuevas formas de expresión y comunicación.

La música al servicio de la supervivencia, del manejo de la angustia y la generación de esperanza

Cuando los seres humanos viven situaciones extremas en las que sienten su vida en peligro o amenazada su integridad, sus formas de vida comunitaria, su libertad, hay un incremento de la sensibilidad; el sujeto se pone en un estado de alerta que aumenta el radio de percepción, el potencial de lectura de señales, que en otros contextos pasarían desapercibidas.

Hay estados emocionales desagradables, como la angustia (cuando no es extrema, desintegradora), pero también otros más gratos, como los que acompañan al enamoramiento o a la exaltación, especialmente adecuados para sentir lo musical, estar predispuesto a ello, a la percepción y a la expresión. Se acentúan entonces los sentimientos y la comunicación no verbal y de inconsciente a inconsciente con otros en condiciones existenciales similares. Poderosos afectos son puestos en juego para lograr de alguna forma la comunicación. La memoria musical más profunda y remota se alcanza, se reactiva y se amplía el rango de potencial creativo, con el fin de acercarse los unos a los otros.

Hay ejemplos históricos que muestran cómo, a través de la música, los sujetos se sentían envueltos en una situación común y podían trabajar y olvidar temporalmente la forma en que estaban sufriendo, la situación en la que estaban “atrapados”, sin salida a la vista. Se ponían en una disposición que les permitiera mantenerse vivos y sentirse validados, integrados, relacionados.

La relación de unos con otros y con el mundo les permitía sentirse parcialmente liberados del dolor extremo, de las condiciones opresivas y sus efectos emocionales, La música operaba como una burla de los centinelas, un desagravio, a un nivel, así fuera mínimo, de reivindicación y reclamo de justicia. La música mitigaba la sensación de lo intolerable, suavizaba las penas, vivificaba, unía, les permitía sentir lo que compartían y hacer resaltar la historia, los amores, los valores comunes, su potencial de trabajo, de resistencia, de sensualidad, de lenguaje inaccesible para los que pretendían someterlos al extremo con su dominio. La música cumplía en tales casos el papel de mitigador del dolor, de socorro, apoyo, de auxilio o de resguardo ante lo que parecía insoportable.

En los campos de trabajo de los Estados Unidos durante la esclavitud, por ejemplo, los negros jugaban, hasta donde les era permitido, con la improvisación, el estilo y el flujo musical.

La improvisación es un elemento clave cuando se busca la comunicación a través de la música, pues se pueden hacer “conversaciones” musicales, se pueden introducir nuevos temas, hacer diferentes variaciones. Si se trata de canto, puede llegar a ser menos importante el contenido del texto, que los juegos de variaciones musicales con que se expresa. Improvisando en el canto o en la producción de música, las personas reflejan su estado afectivo y hacen correr ese flujo semántico que posibilita la comprensión de las condiciones intrapersonales e interpersonales, expresando la añoranza de otras condiciones de vida.

El mero acto de cantar o de producir música entre varios con palmadas, con la voz o con cualquier medio que se tenga a disposición, permite expresar algo acerca del grupo como un todo. Los sonidos que se juntan apuntan a manifestar la dinámica fundamental del grupo y esto puede producir potencia, fortalecer tanto a los individuos como al grupo.

Podríamos llamar a esto una “socialización” de los lenguajes musicales creados como salida a una situación opresiva/inaguantable. Se estaría produciendo un movimiento expresivo, creativo, unificador, ante la desgarradura abierta, a partir del vacío que se vive, de esa especie de ojiva trágica, ese espacio, esa distancia marcada por una imposición. Los mensajes que se intercambian en situaciones de falta de libertad son adecuados y pueden ser tolerados por los opresores, porque no tienden a promover acciones concretas, sino la esperanza de supervivencia y liberación.

Lo anterior nos conecta con condiciones que han probado ser fundamentales para la creación: contar con cierta apertura, no-estructuración, búsqueda de innovación, de sentidos que no hayan sido todavía capturados en plenitud. Nos lleva también a pensar en la sensualidad que pueden llegar a desplegar sujetos en situaciones de crisis colectivas y de represión (con tal que éstas no sean masivas, catastróficas), sensualidad entendida como la máxima agudización posible de los sentidos: los sujetos que comparten una situación de opresión, se perciben con agudeza, podríamos decir que tratan de escuchar hasta los más mínimos sonidos que producen y de leer cualquier señal que genere cercanía y comunicación. En tales condiciones, los sujetos apelan también al lenguaje corporal, danzante, rítmico, expresivo, para comunicarse entre sí con la mayor sutileza posible. Por paradójico que parezca, en tales situaciones extraordinarias los sujetos pueden volverse también más perceptivos de la belleza. Nos dice Kundera: “fue su sentido de la belleza el que la liberó de la angustia y la llenó de ganas de vivir” (1985:84).

En ciertas situaciones extremas, el sujeto está por una parte amenazado en su seguridad existencial, angustiado, pero por otra cabe la apertura a la esperanza, se está, por ejemplo, en manos de tiranos que podrían ser aniquiladores, pero no se sabe exactamente qué harán a fin de cuentas con los sujetos, se está abierto a una situación de incertidumbre intensa, desgarradora, que eventualmente puede llevar también a la creatividad en busca de la supervivencia, y la música, en algunos casos, puede ayudar.

Una experiencia que hizo historia: *Un canto de esperanza*

El australiano Bruce Beresford produjo la película *Un canto de esperanza*, basada en una experiencia real.

La película logra conmover, emocionar, entre otras cosas porque en ella la voz humana adquiere un sentido directriz.

El contexto histórico de los hechos que sostienen el argumento del film, es el de los brotes de fascismo en diversos puntos de la Tierra, con el telón de fondo de la pretendida superioridad de unas razas en relación a otras y el potencial explosivo implícito en tales posicionamientos.

La historia tiene lugar en 1942, cuando durante la segunda gran guerra, Japón expandía con violencia su dominio por la región asiática.

La acción se inicia en Singapur, colonia británica, y pasa rápidamente a Sumatra, dominio colonial de Holanda. Ahí un grupo de mujeres inglesas, holandesas, australianas, estadounidenses y algunas asiáticas, son recluidas en un campo de concentración manejado por militares japoneses.

La película se centra en la resistencia colectiva que estas mujeres desarrollan decidiendo formar una orquesta. Buscan la expresión musical en una situación de emergencia, como una forma de sentirse vivas y de generar esperanza. En la búsqueda de la comprensión de sí mismas y de la situación existencial por la que atraviesan, se crea un escenario de interacción y de resistencia en el que cada una pone en juego su sensibilidad y sus aptitudes musicales. Citemos al artista: “La música [...] no sonaba para que la gente olvidara ciertas cosas, sino que despertaba pasiones [...] y su propósito era lograr que la vida fuera más real en el corazón y en la mente de los seres humanos” (Marai, 1999:52-53).

Como no tienen instrumentos musicales, las mujeres cantan de una forma muy peculiar. Lo que crean no es un coro, es la expresión musical de sus voces de las maneras más dúctiles posibles para asemejarlas a instrumentos de cuerdas, de metales, de percusión. Las partituras que las mujeres usaron, conservadas durante más de medio siglo, fueron las que se utilizaron para la producción de la música de la película.

La experiencia de cercanía y solidaridad de estas mujeres se muestra como transformadora. Se conoce el dato de que la mayoría de ellas no regresó ya más a su lugar de origen, algo las ligó definitivamente al contexto en el que se había desarrollado su lucha y el despliegue de formas creativas para sobrevivir.

Conclusiones

Bordamos sobre el tema de la música como la fantaseada vía de alcanzar la fusión con el objeto anhelado, la inmediatez, pero hablamos también de que la pretendida satisfacción plena no es alcanzable, nos atraviesa la falta y no podemos ya librarnos de la palabra, de la cultura.

Somos un ir y venir entre lo presimbólico, lo simbólico y, podríamos añadir, lo artístico como una forma de mediación entre ambos. Oscilamos entre la aceptación de los límites que la vida nos impone, para andar lo más ligeramente que nos sea posible, y la apelación a lo ilusorio, al ensueño, a la fantasía, que puede ser un apoyo, un camino a la creatividad, pero que no puede darnos la anhelada plenitud.

Cantamos a veces para expresar alegría, algunas otras por no llorar, otras más como una forma de añoranza del fantaseado paraíso perdido. Hay quienes huyen de la música porque lamentan el ruido excesivo que la rodea, y muchas veces la encubre, en la actualidad: “piensa en el tiempo en que vivía Johann Sebastian Bach, cuando la música era como una rosa que crecía en una enorme planicie nevada de silencio” (Kundera, 1985:99). Existen otros que anhelan la música como calmante, como vía de llegar a la anhelada fusión con el otro, objeto del deseo: “Anhelaba estar durante mucho tiempo abrazado a Sabina, callar, no decir ya nunca más una sola frase y dejar que el placer se funda con el estruendo orgiástico de la música. En medio de aquel feliz ruido imaginario se durmió” (Kundera, 1985:100).

Aquí hemos tratado de la música como forma de lenguaje, como potencial creativo al servicio de la supervivencia y la transformación. La música tiene sus límites, no es una fórmula mágica para vérselas con los problemas individuales ni con los colectivos, pero puede ser fuente de inspiración para seguir adelante cuando en nuestra vida parecen cerrarse los caminos al encuentro, al goce, al amor.

Bibliografía

- Baiblé, C. (1989), *L'Audiophile*, Fréquences, París.
- Chion, M. (1999), *El sonido. Música, cine, literatura*, Paidós, Barcelona.
- Kundera, M. (1985), *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, México.
- Mann, Th. (1951), “La montaña mágica”, en *Obras completas*, tomo II, José Janés Editor, Barcelona, pp. 733-1668.
- Marai, S. (1999), *El último encuentro*, Ediciones Salamandra, Barcelona.
- Widmer, P. (2004), *Angst (Angustia)*, Transcript Verlag, Bielefeld.