

Música, Sociedad y Libertad

Antonio Méndez Rubio*
Universidad de Valencia, España.
antonio.mendez@uv.es

Recibido: 30 de septiembre de 2011

Aceptado: 31 de octubre de 2011

Resumen • Este artículo considera la cuestión del significado social de la música para considerar su poder y sus límites. En este sentido, se defiende una concepción de la música en clave de experiencia crítica y de libertad. El análisis se aplica al caso de la canción popular para entender mejor cómo funciona la relación entre sonido y palabra, o entre música y lenguaje, y reivindicar una reflexión pragmática y una escucha abierta.

Palabras Claves • Música / Signo / Comunicación / Poder, Canción.

Abstract • The article focuses on the social meaning of music as a way to regard power and its limits. In this sense, there can be found a definition of music from a perspective of critical experience and freedom. The analysis is applied to popular song as a case in point in order to better understand how the relation between sound and lyrics works, or the relation between music and language, taking a pragmatic critical stance on thought and an open attitude towards the listening process.

Key Words • Music / Sign / Communication / Power / Song.

* Universidad de Valencia (Valencia, España). E-mail: antonio.mendez@uv.es

Reconocer que uno ha pasado buena parte de los mejores momentos de su juventud y que incluso ha forjado en buena medida su subjetividad escuchando canciones en una lengua que más o menos se reconocía, pero que no se entendía, no es fácil. La tentación de la vergüenza es muy potente. Y la perplejidad ante un autodescubrimiento de este tipo, con el tiempo, en lugar de aminorarse se acrecienta. Y eso a pesar de que este desconcierto existencial se atenúa a veces al averiguar la presencia de hábitos similares en otras tradiciones y contextos culturales, e incluso en la vida cotidiana de nuevas generaciones jóvenes y no tanto. Desde luego es un desconcierto perdurable: es como si esos momentos de escucha tentativa, muchas veces temerosa y clandestina, envuelta en un sentimiento inaugural, desbordante, se hubieran quedado reluciendo con una nocturnidad irrenunciable en algún fondo de la memoria personal y colectiva. Como si, a fin de cuentas, aquellos enigmas acústicos hubieran conseguido su carga de intensidad en algún lugar abierto no a pesar de la ausencia de un significado consciente, de la falta de una línea clara de reconocimiento del mensaje de cada canción, sino justamente gracias a esa falta, a esa disponibilidad del sonido (incluyendo el sonido de las palabras y la letra) para interactuar con él y hacerlo propio, intraducible, insustituible.

Simbolicidad y libertad

En contraste con experiencias como la de escuchar y disfrutar de una canción en un idioma desconocido, pasamos además por momentos de compañía y de entendimiento igualmente imprescindibles. Dicho de una forma más seria, lo cierto es que el conflicto y la correspondencia posibles entre simbolicidad y libertad debe considerarse despacio. Para empezar, la relación entre sonido y sentido debería tomarse como una relación multipolar, abierta en/a la práctica, capaz de traspasar los conceptos heredados de signo y significado. El umbral entre sonido y sentido funciona como un umbral de simbolización. En ese pliegue de la significación el sonido se ensambla con los sentidos siguiendo diferentes grados de coherencia, que pueden ir desde la codificación más rígida y automática (como sucede con ciertas señales convencionales como el sonido de una alarma) hasta asociaciones de sentido con un alto grado de improvisación (como ocurre con ciertos estilos de poesía o música experimental). Cuando el lenguaje verbal o musical entra en un espacio de complejidad y creatividad, a su vez, activa una condición (auto)crítica que alcanza incluso su condición de lenguaje y sus principales bases funcionales, como serían la noción de código, de signo o de significado.

Desde el jazz a la música atonal, de la música electrónica a ciertos momentos de la cultura hip-hop, pasando por las canciones infantiles, el arte fonético o diversas poéticas de vanguardia... se puede tener la

impresión de que, tanto en ámbitos culturales especializados como en prácticas populares de los más diversos contextos y épocas, subsiste como necesidad social una necesidad de libertad expresiva y comunicativa: una necesidad de descomponer y recomponer continuamente las formas relacionales de producir sentido y construir comunidad. Podríamos considerar esa necesidad social como una necesidad o condición musical. La *condición musical*, en este sentido, está en la raíz de la experiencia cultural y social como tal. Por otra parte, como advertiría Jakobson (1985) al decir que la función poética no se limita a la poesía, aquí debería advertirse que la *condición musical* no se limita estrictamente a la música sino que, más bien, se infiltra además, de modo capilar, en los ámbitos multiformes y poliédricos de la poesía, las artes sonoras, el lenguaje verbal, la gestión (a)simbólica del ruido o la comunicación coloquial. Así la condición musical alcanza los más distintos espacios de la convivencia y se convierte en una cuestión de poder y de libertad tanto en un sentido semiótico como político.

Por lo que sabemos a día de hoy, el asunto de las relaciones entre sonido y sentido concentra una complejidad que se elabora en procesos de aprendizaje individual y cultural, a menudo inconsciente, y tanto mental como corporal. Como ocurre en el lenguaje verbal, también en la comunicación sonora y musical se trata de un espacio de aprendizaje compartido, de carácter social, comunicativo, común. Esta convergencia práctica entre lenguaje y música está siendo resaltada y abordada cada vez con más atención. La condición musical, como la condición lingüística, es una condición dialógica. La interacción entre música, lenguaje y cultura es recíproca y continua, dado que, "como la música, el lenguaje es una actividad colectiva y cooperativa, que sólo en condiciones muy especiales ha desembocado en el monólogo que, por puras razones culturales, ha venido a ser sacralizado junto con su autor" (Bernárdez, 2008: p. 138).

Pero incluso desde una perspectiva más biológica o evolutiva, el estudio del animal humano confirma que es necesario articular diversos esquemas de comprensión para que se puedan usar, en palabras o en música, enunciados simbólicos. A la vez, la (re)producción de esos esquemas requiere un trabajo cooperativo con cierta clase de convenciones que guíen la práctica de la comunicación. Buena parte de la comunicación animal hace un amplio uso de índices y de iconos, pero únicamente el animal humano cultiva una comunicación simbólica compleja. Esta potencia simbólica condiciona (y se ve condicionada por) la vida sociocultural, y está además arraigada en las capacidades cerebrales y sensoriales del cuerpo humano. Por eso se ha afirmado recientemente que

la música, como el lenguaje, es una de las relativamente escasas capacidades universales de la especie. Sin aprendizaje formal, cualquier individuo de cualquier cultura tiene la capacidad de reconocer música y,



de una u otra forma también de producirla. A qué se pueda deber esto es un misterio. ... Pero a lo largo de los años, palabras y melodías han gozado de un estatus totalmente diferente en el laboratorio y el seminario. Mientras que hace tiempo que se considera al lenguaje esencial para desvelar los mecanismos de la inteligencia humana, la música suele tratarse como una bagatela evolutiva. (Kenneally, 2009: pp.232-233)

Condicionantes biológicos y evolutivos cooperan en el despliegue específico de la condición musical y la condición lingüística del humano. Ahora bien, con vistas a salvar las condenas del determinismo y el pensamiento más conservador y conformista, es necesario además poner énfasis en cómo “los humanos son especialmente cooperativos en la forma en que comunican” (Kenneally, 2009: p. 176). Es verdad que antepasados comunes como los chimpancés colaboran y comprenden diferentes tipos de mensajes, pero no siguieron el camino de compartir atención e intención comunicativas tal como se hace en la interacción simbólica característica del lenguaje verbal o del sonido musical. La fluidez cognitiva del *Homo sapiens* está en la base de su condición sociopolítica, de la misma forma que la ampliación del margen para la interacción social está en la base de su evolución en los planos de la cognición, la inteligencia y la acción.

Recapitulando se plantean entonces, en este momento, dos ámbitos de cuestiones vinculadas entre sí pero que requerirían un tratamiento pormenorizado. De un lado, se plantea el tema de las convergencias y divergencias funcionales entre lenguaje y música. De otro, la pertenencia común de música y lenguaje a la condición social de la práctica simbólica. De la clarificación de ambas cuestiones, y del vínculo lógico que las une, depende en gran medida la comprensión crítica de las relaciones entre música, sociedad y libertad.

Por una parte, ha de considerarse que el lenguaje, la música y el arte se nutren de la capacidad ilimitada del aprendizaje simbólico. Así se aprecia en la investigación de la psicología infantil, como ha explicado con detalle Gardner (2005: pp. 274-275):

las artes se relacionan íntegra y exclusivamente con los sistemas de símbolos –con la manipulación y la comprensión de diversos sonidos, líneas, colores, formas, objetos, contornos y diseños-, todos los cuales tienen la capacidad potencial de aludir, ejemplificar o expresar algún aspecto del mundo. Dominar el mundo de los símbolos, el que en gran medida es elaborado por la cultura, constituye el principal desafío de los años que siguen a la primera infancia. El ejemplo más conocido es, por supuesto, el del lenguaje.

Pero la cosa se empobrece si nos limitamos al lenguaje verbal. O al menos si lo pensamos al margen del reto creativo y crítico que implica, desde Jakobson, su dimensión o función poética. Y más aún si olvidamos la



proximidad entre la función poética y la condición musical. La primera amplía y traspasa la noción convencional de lenguaje verbal como código portador de significados intercambiables. La segunda amplía y traspasa la idea de lenguaje como sistema abstracto y autosuficiente de simbolización. La tendencia a la creatividad definiría la capacidad interminable de maniobra que caracteriza al *animal symbolicum*. La cultura se ofrece como un espacio y a la vez como un motor para la libertad. Y el sonido, como el lenguaje, la imagen o el cuerpo, se ofrecen a su vez como materia prima y también como motores de una cultura que no se reduzca a los parámetros industriales o institucionales.

En su uso más común, el lenguaje verbal potencia las capacidades de simbolización que la música también elabora y conduce hasta límites siempre nuevos y siempre provisionales. Sin embargo, el lenguaje tiende a cumplir una función referencial, informativa, mientras que su potencial simbólico, "al quedar liberado de la necesidad de transmitir y manipular información, pudo especializarse en esas funciones y evolucionar libremente hasta formar el sistema de comunicación que hoy denominamos *música*" (Mithen, 2007: p. 389). Por eso la condición musical y la función poética son manifestaciones de una libertad que vuelve insegura toda forma de poder o autoridad social. Tanto si se aborda la cuestión desde un ángulo estrictamente lingüístico como semiótico, neurológico o bioevolutivo, se llega a punto en que lo que (lo que algunos todavía llaman) el *mundo exterior* se toma su revancha, y lo hace en forma de vínculo entre simbolización, socialización y libertad. En su aspecto más evidente, este vínculo impugna la creencia en el lenguaje como si fuera un sistema de significación ideal y cerrado, ya que todo lenguaje vive y se desarrolla siempre en relación con su naturaleza de práctica social. De acuerdo:

hay un salto, un salto enorme que los animales no pueden dar y que el ser humano sí ha dado. Resulta discutible si dicho salto evolutivo fue posible sólo a base de complicar el protolenguaje gracias a un desarrollo notable de las conexiones neurológicas o si hubo algo más, una mutación que convirtió en innato no sólo el protolenguaje sino también el lenguaje mismo. (López, 2010: pp. 107-108)

Ahora bien, ante un argumento de este tipo, parece razonable completarlo asumiendo que ese "algo más" fue ya aportado por la capacidad de socialización propia del *zoón politikón* descrito por Aristóteles. ¿No es de hecho ya innata en el humano su condición social?

En este sentido, por otra parte, los lenguajes y las artes no sólo se entienden en relación con los mundos sociales en que se producen sino que, yendo más allá aún, la libertad del sentido y las asociaciones simbólicas (tal como se manifiestan de forma extrema, por ejemplo, en la práctica musical) sólo



es posible sobre la premisa de un mundo social, compartido, necesario. En otras palabras, lo que a veces se denomina “música absoluta” o “música autónoma” puede, en efecto, suponer una forma de liberación del contenido, del referente o del significado, pero no del sentido ni de las condiciones sociales gracias a las que ese sentido se hace posible en un momento o contexto dado. Se sigue de este razonamiento que hasta las formas más *abstractas* de lenguaje o de arte tienen implicaciones sociales y políticas *concretas*. ¿Por qué, si no, inquietó de un modo tan agudo al régimen nazi lo que en 1936 se llamó *arte degenerado* y la crítica estética venía llamando *arte abstracto*? ¿Por qué ciertas vanguardias expresionistas no fueron tratadas por el poder como un mero gesto ornamental sino como amenazas simbólicas de primer orden? ¿Por qué las actuales industrias culturales, o las más escuchadas emisoras de radio comercial, tienden a dejar fuera de su foco supuestamente pluralista y democrático los lenguajes y sonidos menos codificables, más intempestivos?

Por paradójico que parezca, tal vez ahora se podría comprender mejor por qué visibilizar el vínculo (no determinista ni mecánico) entre música y sociedad es ya una forma de promover una comprensión en clave libertaria tanto de la sociedad como de la música. Esa clave se inscribe precisamente en la libertad con que la condición musical maneja la (re)producción social de los significados y los sentidos con que interpretamos y experimentamos el mundo.

La música funciona en la cultura a través de códigos normativos, o como mínimo relacionales, que canalizan diversas formas de vivir el espacio simbólico en relación con el espacio social. Así la música moviliza emociones que participan activamente en nuestro modo de estar en el mundo. Pero, como sostiene Kivy (2005: p. 154), “tal vez se haya invertido demasiado tiempo y esfuerzo en el análisis de las emociones del oyente, y no el suficiente en las emociones de la música”. Por consiguiente se hace urgente resituar el valor de la música dentro de los contextos en que su práctica cobra sentido. En el caso del canon moderno, según Kivy (2005), el estatuto cultural de la música no se puede deslindar del desarrollo de la música instrumental de tipo armónico y tonal, del apogeo del concierto público como marco privilegiado de recepción, y de una actitud de escucha de carácter contemplativo, estético. Pero esta descripción de la actividad propia de la música (no en vano legitimada como *música culta*) es todavía insuficiente si no incorpora su condición práctica como una parte de la práctica social. En este sentido, y al margen de cualquier mecanicismo determinista, el caso es que la hegemonía de la tonalidad debe observarse en conexión con la hegemonía del marco de referencia que supone una sociedad móvil y a la vez jerárquica. Es razonable entonces argumentar que “nuestro actual sentido armónico, en el que el tono es la suma de muchas notas agrupadas en vertical, es una idealización de la armonía jerárquica



social" (Zerzan, 2001: p. 70). Como la perspectiva en pintura, o el realismo en literatura, el canon armónico-tonal establece en la música (que la modernidad denomina *clásica*) un paradigma normativo que abre el campo de la creatividad artística a la vez que encaja con los imperativos ideológicos de la sociedad oficial.

La raíz del canon armónico y tonal, en efecto, traspasa el suelo de la época moderna y se hace honda en el subsuelo de los orígenes de la civilización occidental. En la antigua Grecia, las ideas sobre la mimesis sistematizadas por la filosofía platónica y aristotélica ponen las bases del realismo y el canon representativo en las artes de la Europa moderna. La poesía y la música son un problema político de primer orden en el proyecto pedagógico defendido por Platón en *La República* (cuyo título original fue *Politeia*). En el libro III de La República escribía Platón que "la falta de gracia, ritmo o armonía están íntimamente ligadas con la maldad en las palabras y modo de ser", por lo que el artista debería dedicarse a "imitar, amar y obrar de acuerdo con la idea de belleza", hasta el punto de que "a quien no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros". El autoritarismo de Platón se entrelaza en todo momento con un idealismo que es la faz más visible de su filosofía. Pero no hay manera de separar uno y otro componente de un entramado textual tan relevante en la fundación de la cultura occidental y hasta universal. De cualquier modo, si algo confirma el repaso de las ideas platónicas sobre música y poesía, una vez más, es el vínculo indisoluble entre poética y política, entre música y sociedad. Y justamente ese vínculo de doble dirección entre música y sociedad es el que se difumina al afirmar, como hace Kivy (2005: p. 230), que

la música absoluta –la quintaesencia del arte para el público– no puede influir en los movimientos sociales, y que un determinado aspecto de esta música, su aspecto expresivo, podría ser una influencia social, no en la música absoluta pura, sino en la música acompañada de un texto o de una representación teatral, en diversas formas de música para el público.

Defender que la música popular está al alcance de cualquiera "pero la música clásica requiere una clave, un libro de códigos" (Kivy, 2005: p. 266) puede llevar tanto a postular que la influencia de la música culta está limitada por su propia complejidad y por la falta de una pedagogía que se ocupe de ella como, desde otro punto de vista, a ensayar la hipótesis de que la autoridad simbólica de dicha música se apoya precisamente en el elitismo de su difusión. Pero ni en un caso ni en otro se ve bien por qué esa música no puede influir en la sociedad mientras que la música popular sí lo estaría haciendo. Quizá esta afirmación se sustente en un criterio de mayorías, meramente cuantitativo. Pero en el orden cualitativo la cosa cambia si fuera verdad que, mientras que la influencia minoritaria de la música clásica tuviera lugar sobre grupos sociales en posición de privilegio



cultural o socioeconómico, a la vez, la influencia mayoritaria de la música pop estuviera siendo dinamizada por criterios acrílicos de consumo, moda comercial o mera redundancia acústica.

Por contraste, el análisis comparado de culturas musicales no reducibles al canon occidental moderno resulta fértil a la hora de comprender el alcance práctico de las relaciones entre música y sociedad, así como los límites de estas relaciones en la cultura europea dominante a partir del siglo XVIII. Esta línea de contraste crítico para la etnomusicología admite al menos tres vertientes complementarias: una, la investigación de músicas en contextos coloniales o periféricos en relación con el poder histórico de la metrópoli occidental; dos, el análisis de músicas europeas o anglosajonas pero que han emergido en condiciones de subalternidad con respecto a la alta cultura o la sociedad oficial; y tres, el estudio de estéticas musicales que, desde dentro de la tradición clásica europea, han buscado trazar líneas de fuga y de fisura experimental en la reproducción de la estética dominante. Una indagación polémica en las implicaciones políticas de las culturas musicales podría, pues, caracterizar e interconectar aquí sendos casos concretos como la interacción horizontal en el canto coral propio del estilo hoquetus de los pigmeos (Lomax, 2001), la virtual eliminación o al menos reducción pragmática de la armonía en las músicas populares afroamericanas que van del jazz al blues o el rap y se condensaron a mediados del siglo XX en la "revolución del rock" (Small, 2006: p. 172), o la implosión vanguardista que supuso la atonalidad desde Schoenberg, Debussy y otros a partir de 1900 (Ross, 2009: pp. 55 y ss.). En cualquier caso se trata apenas de líneas de exploración fecundas para entender mejor los diálogos abiertos entre texto y contexto, es decir, cómo la música es un punto de encuentro y de conflicto entre líneas de fuerza individuales y sociales, que en todo momento requieren modos diversos de cooperación y coordinación.

Por esta vía, en conclusión, se llega así a un silogismo básico, que se presenta con un perfil quizá desconcertante pero, desde luego, elemental. Este silogismo se podría enunciar de esta manera: si la condición musical tiene que ver con la fase más avanzada de la creatividad simbólica (hasta el punto de que ahí la capacidad de simbolización se confronta con sus propios límites), y si el simbolismo se da enlazado con la evolución (y la revolución) de la vida social, entonces, en fin, la condición musical es como mínimo una precondition para la puesta en marcha (y la puesta en crisis) de la condición vital como necesidad política. El sentido de la convivencia topa aquí con sus límites a la vez que con un medio para traspasarlos. Y el precio de este entendimiento y de este avance biopolíticos consiste seguramente en que la música se convierte entonces en un punto crítico, un espacio (o espaciamento) donde los sentidos y las prácticas no se rellenan ni completan sino que se abren irremisiblemente, se convierten de hecho en



prácticas de perforación, en agujeros. Ese agujero es un agujero de los significados, de todo signo como tal signo, implica un momento deconstructivo, que incluso podría llamarse destructivo (siguiendo un rastro benjaminiano), y lo implica como premisa (re)constructiva de las condiciones de la comunicación y la vida social. La acción crítica de la condición musical, vista así, por debajo de las proclamas explícitas y las declaraciones de principios en voz alta, coincide con la utopía libertaria en que, para ambas, como diría Bakunin en su ensayo de 1842 *La reacción en Alemania*, la pasión por la destrucción es una pasión creativa.

Tratándose de un agujero

Como la Alicia de Lewis Carroll en su paseo campestre, de pronto es como si el pensamiento occidental y una teoría crítica de la cultura que se haga cargo de sus límites, al encontrarse con la condición musical, dieran con un reto en forma de falla en el terreno, o de agujero imprevisto. Al menos desde el latín vulgar, la etimología de *agujero* colabora en la tarea de discernir el carácter ambivalente la condición musical. Agujero: “perforación minúscula”, derivado de *aguja* (*acucula*, diminutivo de *acus*): instrumento de punción con que se cose, borda o teje. Música: aquello que excava un ínfimo, casi invisible hueco en el muro, y que por tanto puede vivirse tanto a la manera de un escondite o de un refugio privado contra la intemperie del mundo, como, dando un paso más de intensidad hacia un supuesto fondo (sin fondo), a la manera de un pasadizo que nos comunique con otro lugar, con otro punto en la textura del espacio, quizá al menos con lo que en la modernidad capitalista ha desaparecido, esto es, con el exterior. Puede que ese pasadizo sea un pasadizo kafkiano, pero no en el sentido trasladado que el lenguaje convencional equipara sintomáticamente a lo absurdo sino en un sentido literal, material: tal era el sentido constructivo, abierto, que Franz Kafka reivindicaba, poco antes de morir, en los pasajes iniciales de su pieza necesariamente inacabada *La obra* (1923). Allí se lee que la obra ha quedado provista “de todo lo necesario” pero que “desde fuera sólo se alcanza a ver un gran agujero”, y que ese efecto óptico se explica porque algunas artimañas son tan sutiles que acaban por anularse a sí mismas, lo sé mejor que nadie, y ciertamente es una osadía sugerir mediante ese agujero la posibilidad de que exista allí algo digno de ser investigado.

Podría no ser inofensivo comparar lo que Kafka entiende por *obra* con un sentido hipotético, renovado, y por supuesto utópico, de la *obra musical*. La música se apreciaría entonces como una práctica siempre abierta, como un espacio siempre en construcción, o mejor, como una táctica de espaciamento, de perforación de aquello que entendemos por *realidad*, y que tan a menudo se parece a lo que Kafka llama “una pared de roca natural”. La condición musical, vista así, aparece como vivencia que, tanto en sí misma como a través suyo, coopera decisivamente en la labor de



desmontar y remontar las condiciones de la vida cotidiana, el estado de cosas, el *statu quo*. Y lo hace ayudándonos a entender mejor cómo cooperar de cara a avanzar de forma no inercial, no sumisa, en esta labor.

Si, desde la perspectiva de la semiótica tradicional, es ruido todo aquello que no se deja integrar en los imperativos de un sistema de codificación, entonces la noción de ruido debería ser un aliado táctico decisivo para la comprensión crítica de la condición musical. Así de hecho lo había atisbado Jacques Attali en *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (1977). Se diría, en este sentido, que la diferencia entre música y condición musical reside en que ésta cuenta con el ruido como un elemento activo y creativo mientras que aquella tiende a expulsarlo de su radio de acción. En los términos de Attali (1977: p. 49), "el ruido es un arma; la música es en primer lugar la formalización, la domesticación, la ritualización de la utilización de ese arma en un simulacro de homicidio ritual, exaltación de lo imaginario". Recuerda Attali que el ruido ha sido sentido tradicionalmente como desorden, polución o agresión contra el código que estructura y mecaniza los mensajes. Pero también ha sido percibido como fuente de exaltación, de curación incluso. Así, el cruce entre música y ruido supondría siempre una "amenaza mortal" (1977: p. 61), un punto de transgresión, el anuncio "de una nueva forma de relaciones con el conocimiento y de nuevos poderes" (1977: p. 61). Si los códigos en vigor no pueden reprimir y normalizar el cruce entre ruido y música entonces la condición musical podría experimentarse como una "crisis de proliferación" (1977: p. 91). Y donde mejor se apreciaría la fuerza subversiva del ruido es quizá en el hecho de que la cultura oficial llame *ruido* a toda forma de producción sonora que cuestione la sintaxis o el orden del discurso ya instituidos. La autoridad de la cultura musical moderna, con su ritualización de la escucha y su concepción consensual del mundo, tal como ha pasado de la música clásica de los siglos XVIII y XIX a la música pop del siglo XX o XXI, vista así, ha limitado el filo creativo tanto de la música culta como de la música popular, ya que se ha resistido y se resiste ciegamente a promover la asunción básica para Attali: que "componer exige la destrucción de todos los códigos" (1977: p. 91). Tal vez una afirmación como ésta sea demasiado absolutista, pero tiene la virtud de subrayar cómo el concepto convencional de música, en lugar de promover la comprensión y la transformación de los conflictos simbólicos y sociales se ha volcado en la pretensión no declarada de borrarlos del mapa.

El gesto perforante del ruido y, con él, de la condición musical, parecería nutrir el sustrato de fertilidad que hizo posible la célebre interpelación de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su segunda parte de "Capitalismo y esquizofrenia", titulada *Mil mesetas*: "¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad!" (Deleuze / Guattari, 1997: p. 28). Esta crítica filosófica, contemporánea de Attali (la publicación original de *Mil mesetas*



tuvo lugar en 1980, en París), tuvo la ocasión de desplegarse y agudizarse en el ensayo posterior *¿Qué es la filosofía?* (de 1991), donde Deleuze y Guattari buscan redefinir el lugar inventivo, creativo, de la filosofía en la formación de conceptos. Mientras que la filosofía propone *conceptos* (que no se confundan con ideas generales), y mientras que la ciencia propone *prospectos* (proposiciones que no se confundan con juicios), el arte propondría *perceptos* y *afectos* (que no se confundan ingenuamente con percepciones o sentimientos) (Deleuze / Guattari, 2009: p. 30). Dentro del espacio del arte, la música cobra una relevancia táctica crucial por su peculiar modo de maniobrar en el ámbito de la perceptividad y la afectividad. El pensamiento crítico sobre la música, en este punto, es un pensamiento desde la condición musical en la medida en que cuenta, mediante la referencia ilustración al caso de John Cage, con “la redefinición del percepto en función del ruido, del sonido bruto y complejo” (Deleuze / Guattari, 2009: p. 197). Así, la condición interrogante del sonido en relación con el sentido es explicada en los términos de un espaciamiento, de una (in-)acción horadante, por la que el sentido se traspasa a sí mismo para salir a un espacio deslimitado, nuevo:

La sensación compuesta, que se compone de perceptos y de afectos, desterritorializa el sistema de la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. Pero la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición (...). Y al mismo tiempo el plano de composición arrastra la sensación a una desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito. (2009: p. 199)

Se ve pues cómo Deleuze y Guattari confían en el carácter perforante de la música, en su energía de cara a traspasar las barreras de la significación. Al tiempo, se puede empezar a entender por qué esta reflexión marca asimismo un punto límite, como tope sin tope, en la exposición de *¿Qué es la filosofía?*, donde la argumentación sobre música se sitúa justo en las páginas previas a la “Conclusión”. La música, en otras palabras, se presenta como precondition para comprender críticamente la potencia caosmótica del arte.

Este sesgo liminar y conflictivo de la música le confiere una posición (por ex- y tras-posición) crucial para comprender las tensiones artísticas, culturales y políticas que atraviesan la historia contemporánea. Asumida en su incesante filo destructivo y constructivo, la condición musical ayuda incluso a ver el constructo Música como lo que Foucault llamaría una *formación discursiva*, esto es, como una forma de poder que unifica y neutraliza lo heterogéneo y disruptivo mediante operaciones mudas de codificación. La condición musical realiza en relación con la música una operación de zapa y



desestabilización que recuerda lo dicho por Foucault (1997: p. 10) sobre cómo realizar una crítica de la episteme moderna:

Al tratar de sacar a la luz este profundo desnivel de la cultura occidental, restituimos a nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil sus rupturas, su inestabilidad, sus fallas; es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies.

¿Cómo, pues, remueve la condición musical el “suelo silencioso” del *chip* moderno y occidental? En la estela de Foucault, y atendiendo al desafío que la música supone para la significación y la signicidad, se puede decir que hay en la música indicios de un trastorno indecible y a menudo inaudible del pensamiento clásico -entendido -este como forma de poder que funciona proyectando un vínculo mimético entre lenguaje y mundo. La musicalidad contribuye así a obtener una distancia respiratoria en relación con la obsesión ontológica imperante en Europa, como mínimo, desde la Gramática y la Lógica de Port-Royal a mediados del siglo XVII hasta la influencia de Hegel a mediados del siglo XIX. Si, para Foucault (1997: p. 125), “la tarea fundamental del discurso clásico es *atribuir un nombre a las cosas y nombrar su ser en este nombre*”, y si este poder atributivo se habría convertido en el sustento general de la filosofía, entonces, justo por esta razón, el reto que la música implica hacia toda idealidad y toda nomenclatura es el reto que la música implica para todo sistema filosófico cuyo suelo siga siendo el suelo del pensamiento occidental (establecido e institucionalizado como tal). Se desprende de todo esto que la música habría quedado emplazada en un *in-between* o *entre* ambivalente, irresuelto: su margen de poder procede de haberse institucionalizado como mero ambiente reconfortante, inmediatamente reconocible, como dispositivo masivo de normalización; su irradiación apenas perceptible, su secreto creativo y crítico, reproduciendo su fuerza en cada uno de los destellos arrojados al aire por su desaparición.

La crisis inaugurada por las preguntas de Nietzsche (¿quién habla?) y Mallarmé (¿hablan las palabras?) sería solamente una huella de la forma insobornable con que late el pulso subterráneo de la poeticidad y la musicalidad bajo la superficie del lenguaje, el pensamiento y el poder establecidos. Tanto la función poética como la condición musical podrían, en fin, estar colaborando en la lucha invisible por minar el suelo de la cultura modernizada y globalizada como medio de dominación. Aunque la suerte del pensamiento foucaultiano consiste en cómo se apoyó tendenciosamente en este suelo para desfondarlo, o precisamente debido a este gesto suyo, el caso es que la obra de Foucault es una ilustración sintomática del efecto corrosivo que la musicalidad produce en la superficie de la epistemología occidental. Es elocuente el reducido espacio destinado por Michel Foucault a los problemas de la música -por ejemplo al caso fascinante de Pierre Boulez. En concreto, la extensión de sus argumentos a



propósito del rock y la música popular podrían haberse quedado limitados a apenas media página, tal como se aprecia en el diálogo entre Foucault y Boulez "La música contemporánea y el público", publicado en mayo-junio de 1983 por el número 15 de *C.N.A.C. Magazine* (recogido en Foucault, 2009: pp. 391-399). De Foucault, al menos, y no es poco en absoluto, ha llegado hasta nosotros una declaración tan honesta como intempestiva: "no soy capaz de hablar de música" (2009: p. 387). En realidad, ¿cómo vérselas sin más con un agujero?

El poder de una canción

Habría que volver por un instante a Nietzsche. Por momentos parece como si su reflexión filosófica hubiera llegado hasta nosotros agujereada. Como es sabido, en su revolucionaria obra de 1872 *El nacimiento de la tragedia*, a partir de la experiencia griega, Nietzsche reivindicó la necesidad de distinguir en el arte y la cultura dos líneas de fuerza que se habrían ido separando con el paso del tiempo histórico hasta desembocar en una modernidad espiritualmente empobrecida y deteriorada. Sin embargo, la Grecia antigua representaría para Nietzsche un grado culminante de energía artística y vital gracias a su forma de concebir tanto la antítesis como la lucha y la conjugación entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Nietzsche insiste en que la sinergia de lo apolíneo y lo dionisiaco se ofrece de modo ejemplar tanto en la tragedia ática como en la canción popular. Pero, a la vista del legado más reconocible de Nietzsche y la imagen transgresora que con razón se cultiva de sus ideas todavía a día de hoy, se puede tener también con razón la impresión de que la agigantada figura formada por los dramas de Sófocles, Esquilo o Eurípides, hubiera dejado caer una sombra igualmente enorme sobre el lugar precario, humilde, de las cancioncillas populares de aquel tiempo (*Volklied*).

Es cierto que el énfasis de Nietzsche en el valor de la cultura griega crea un marco epistemológico de referencia que tiende a apartar la visión de la contemporaneidad de (aunque quizá para que esa visión revitalizara indirectamente la crítica de esa misma contemporaneidad) hacia una época del pasado que adquiere así un aura de idealización notable. Como también es probable que ese énfasis en la Antigüedad Clásica contribuyera a volver más eficaz un entramado retórico que entre sus objetivos tiene la defensa de una cátedra de Filología Clásica en Basilea. Pero ninguna explicación textual ni contextual anula la inminencia del papel estratégico que la canción popular desempeña en *El nacimiento de la tragedia*.

No extraña que su autor dijera sobre *El nacimiento de la tragedia* que era "un libro imposible" (2010: p. 28). De hecho, los argumentos de Nietzsche se entrelazan en diversos niveles de complejidad que a su vez se organizan no en torno a un núcleo, o un tema central, sino en torno a una línea de fuga,



en torno a un intersticio o espacio libre. Y esa función de fisura en el orden del pensamiento y la cultura la cumple aquí, cómo no, la música. De un lado, siguiendo el ejemplo de la escultura en el arte clásico o de la arquitectura dórica, a lo apolíneo asigna Nietzsche los valores de la proporcionalidad, la medida, el orden y la conciencia diurna. De otro, la música encarna el poder (o mejor, anti-poder) de lo dionisiaco como emblema del exceso, la pasión, la embriaguez y la nocturnidad. La "violencia estremecedora del sonido" hace de la música y el baile prácticas atravesadas por una potencia libertaria y comunitaria inagotable. La música y la lírica activarían un dispositivo de "reflejo a-conceptual y a-figurativo" (2010: p. 65) que intensifica hasta traspasarla la capacidad imitativa de todo lenguaje, y que dejaría sin efecto el gesto autoritario propio de otros géneros como la epopeya -en efecto, esa intensidad es la misma que había señalado Schopenhauer a propósito de la música sólo que para Nietzsche estaría rebasando toda voluntad y toda subjetividad.

Tanto la música como la poesía, según Nietzsche, alcanzarían su capacidad para la suspensión del orden de la realidad y de la autoridad civilizatoria en virtud de una especie de *simbolicidad absoluta* que música y lírica volverían productiva, creativa. En palabras de Nietzsche,

dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a *intuir simbólicamente* la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica *en una significatividad suprema*. (2010: pp. 143-144)

Desde esta perspectiva, la música extrema la fuerza del simbolismo hasta un límite sin límite en que el propio simbolismo se da libre de toda ley, de todo código. El símbolo se confunde entonces con la apariencia de las cosas, del mundo, en una superficie supuestamente tranquila que la música ahonda y traspasa. La música (siempre en esta acepción nietzscheana de lo dionisiaco que le hace llegar a escribir *música* con cursiva), con su antipoder liberador, enigmático, "vence al poder de la apariencia" (2010: p. 265), es decir, neutraliza el poder de la realidad como convención inmovilista. En este sentido, claro está, la condición musical del elemento dionisiaco se carga de una dimensión política que mina el poder de Apolo como formador de estados y forjador de "las cadenas del individuo" (2010: p. 174).

La canción despliega aquí su principal influencia crítica, corrosiva. Como espacio de cruce entre palabra y música, en la canción se articula el componente conflictivo y libertario del sonido dionisiaco con la tendencia de la verbalidad a producir ideas e imágenes. A su vez, para Nietzsche, la proximidad entre imagen y apariencia hace del discurso lingüístico un mecanismo de pacificación y de orden. De aquí se deriva su hipótesis relativa a que la música para el ojo únicamente puede ser un síntoma de



decadencia histórica. La música visualizable se presenta primero en el imperativo medieval de la "música para leer" pero, su radio de acción podría haberse ido extendiendo hasta espectáculos musicales como la ópera. La "cultura de la ópera" (2010: pp. 160 y ss.) y su énfasis en el *stilo rappresentativo* sería una forma de primar el orden de la palabra sobre la condición musical, lo que supondría la negación de la creatividad y la libertad. En la canción popular, en cambio, encontraríamos una síntesis de lo apolíneo y lo dionisiaco capaz de componer un microespacio de transvaloración poética y política. Dice Nietzsche (2010: p. 70):

Mas ¿qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco; su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza: el cual deja sus huellas en la canción popular de manera análoga a como los movimientos orgiásticos de un pueblo se perpetúan en su música. Más aún, tendría que ser demostrable también históricamente que todo período que haya producido en abundancia canciones populares ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisiacas, a las que siempre hemos de considerar como sustrato y presupuesto de la canción popular.

Se puede apreciar en este pasaje hasta qué punto la canción popular está dotada de un denso valor histórico, simbólico y político. Ésta es desde luego la base sobre la que, a continuación, Nietzsche resalta el primado de la música sobre la palabra y cómo el cruce entre ambas genera un espacio de libertad colectiva siempre nuevo. Quizá pueda decirse, en fin, que lo mismo que la música "genera de sí la poesía" (2010: p. 71) se podría pensar entonces que la *función poética* del lenguaje nace de la *condición musical* de la cultura como forma de vida. Por lo demás, la prescripción de Platón en el sentido de que "por lo que toca a la armonía y ritmo, han de acomodarse a la letra" (*La República*, Libro III, X) sigue siendo todo un síntoma de los puntos de anclaje logocéntrico que la letra esgrime como compensación ante la inseguridad o la falta de control que la música implica.

La reflexión nietzscheana puede así respaldar investigaciones científicas más recientes que han resaltado el parentesco entre aprendizaje tonal y aprendizaje gramatical y que, en esta dirección, apuntan que el canto podría ser una huella de la primitiva habla emocional, que algunos llaman "musilengua" (Mithen, 2007: p. 46). Ese primitivismo podría haber quedado registrado en el sensorio humano como un resorte inconsciente de creatividad y socialización. La música podría verse entonces como un mecanismo primordial de articulación de *schemata*, de modos perceptivos de orientación y negociación entre instinto y realidad, entre cuerpo y mundo. En concreto, el poder de una canción se apoyaría en la interacción



entre la materia de la música y la materia del habla, en una síntesis abierta entre el trabajo que hace la primera con los afectos y la comunicación inconsciente y la labor que hace la segunda con la información referencial y las secuencias lógicas. No es poco. Es de hecho un poder singular, microfísico, que puede así engarzarse con otras formas de poder simbólico igual que puede activar modos nuevos de interrupción en los circuitos mediante los que el poder se reproduce realmente. Lo primero podría contrastarse con lo que ocurre con la música publicitaria o con la música ambiental que organiza el paisaje sonoro de grandes superficies comerciales y otros espacios públicos. Lo segundo debe explorarse en el uso de música y letra en diversos géneros de la música popular contemporánea, como el rock, el rap o la música electrónica. Lo más claro, en última instancia, es el poder de la música para reformular nuestra experiencia de la subjetividad y la comunidad, así como, por consiguiente, el poder de una canción para recordarnos, como ha dicho Storr (2002: p. 55), que “sentir con el cuerpo es lo más parecido a resonar en otra persona”.

Es importante subrayar que la alianza entre poesía y música admite un efecto como mínimo doble sobre nuestra vivencia de lo real: por una parte, establece un ámbito de significación que desborda la significación para abrir el sentido a un estallido libertario, por otra parte, y al mismo tiempo, instaura un punto de encuentro simbólico entre experiencias intransferibles y experiencias colectivas, de manera que (re)activa una dinámica relacional íntima e imperceptiblemente comunitaria. Tomada de esta manera,

la canción reorganiza los materiales tópicos como en torno a un campo magnético, formando un área de irisaciones de sentido, grados contiguos de diversa textura plástica y sonora. Ese arco iris sonoro va de la sensibilidad común hasta la punta extrema de la idea esencial expresada por el verbo. La imagen sonora condensa diversos estratos del devenir en un topos que a base de ser común permite concebir la comunidad ideal. Por eso la canción es territorio de encuentro por antonomasia, de reconocimiento amoroso o tribal. (Auserón, 1998: p. 39)

La co-pertenencia entre imagen y sonido en la canción es la que lleva a un músico como Santiago Auserón a hablar en términos de *imagen sonora*. Imagen y sonido se buscarían recíprocamente como se buscan lo verbal y lo musical, tanto si hablamos de lengua o lenguaje común (recuérdese que Saussure ya definió el significante como una “imagen acústica”) como si hablamos de lenguaje lírico o poético. A propósito de la relación entre poesía y canción, Auserón las ve combinadas en una cinta de Moëbius, como dos personajes autónomos pero que “permanecen apegados al abismo que los separa, como si contemplasen cada uno en el otro su propia desmesura, la *cortadura irracional* de que hablaba Deleuze en *La imagen-tiempo*, es decir, el límite del sentido” (Auserón, 2011: p. 200). En su interior



abismado, la canción reproduce ese agonismo táctico mediante el que la música se ve atravesada por las palabras sobre la base de su condición musical, del mismo modo que en el poema la música atraviesa las palabras sobre la base de su función poética. Poesía y música comparten la contraseña de un emplazamiento utópico, extraterritorial, impropio (Méndez Rubio, 1999). Y tan saludable, a fin de cuentas, es la precaución de Auserón sobre la humildad de la canción y sus peligros de mecanización y estandarización en contraste con la poesía como, por ponerlo a la inversa, llamar la atención sobre la humildad de la poesía y sus riesgos de inercia expresiva en un contexto de industrialización y masificación cultural.

Al hilo de esta cuestión debería poder apreciarse la función política de la música popular en un sentido no meramente ideológico ni sociológico sino, más específicamente, en un sentido material, textu(r)al, formal. Podría empezarse por comprender cómo funciona la condición musical de una canción popular, dado que, a la vista de lo aquí expuesto, resultan experiencias distintas e incluso contrarias de una escucha más centrada en la letra que de una escucha más focalizada en la música. Si la letra ofrece un cauce de ordenación simbólica de sentidos para la canción, al mismo tiempo, por el mismo motivo, puede entenderse que la música hace de la letra un apoyo o suplemento para la experiencia limitrofe (a-conceptual y a-figurativa, como diría Nietzsche) que la condición musical supone. En el peor de los casos, la letra compensaría o amortiguaría el reto significativo, (a)simbólico, de la música. En el mejor de los casos, la letra entraría en un régimen de contrapunto musical con la música, funcionaría, por decirlo así, como un aspecto musical más. En un ejemplo del género *pop* (cercano al doo-wop y al r&b más melódico), esta segunda opción podría estar dándose en la canción "There goes my baby" (1959) grabada por The Drifters. En la letra de "There goes my baby" se sigue una progresión narrativa anti-climática: el oyente cada vez obtiene más información para entender una historia que parece empezar con una celebración romántica pero va descubriendo el relato de una ruptura y de una soledad que se vuelve incomprensible e insoportable desde el punto de vista de la enunciación. Sin embargo, el uso de un bajo de voz especialmente marcado y de una lenta percusión de timbal hacen de la apertura de la canción una muestra lindante con el canto fúnebre. Los contrastes con los agudos del coro, el timbre brillante de la voz solista y el acompañamiento de violín abren un espacio de sonido/sentido en tensión, irresuelto. Esto es: la condición musical de la canción (que incluye frecuencia, intensidad y materialidad de las voces) prepara su efecto de contraste y conflicto antes y más allá de lo que hace la letra (que incluye melodía y significado de la voz principal). Otro ejemplo, tomado ahora del estilo *rock* (cercano al punk y al noise-rock), podría ser la pieza "Wave of mutilation" de The Pixies (1980). Aquí el sentido de hundimiento viene elaborado por una progresión de acordes en descenso que, tanto en la voz como en la guitarra rítmica, va



minando el avance del enunciado hasta desfondarse en el estribillo y precipitarse en un final abrupto. Así, la experiencia autodestructiva de la canción, en virtud de su forma musical, se apoya en la sobrecogedora historia narrada a la vez que la sobrepasa: la mutilación está tanto en el recorrido imposible de la curva melódica como en la concepción elíptica de lo que las palabras dicen. En todo caso, la atención a los elementos formales de una canción da claves fundamentales para la comprensión musical de su política. Lo que varía con los casos son las formas con que cada poética se relaciona con cada política.

Aparte del componente melódico-armónico y de la letra-voz (que son además elementos especialmente puestos en crisis con frecuencia por la música popular más arriesgada) los demás componentes sonoros de la canción (ritmo, intensidad, timbre, frecuencia...) se resisten a una escucha lineal, lógica o ni siquiera simbólica en sentido convencional. No remiten significativamente al mundo. Y si lo hacen seguramente es mediante un giro por un mundo nuevo: el mundo de la canción, su modo de trazar líneas discontinuas en nuestra percepción de lo real. Esas líneas pueden llegar a ser cortes, rendijas, grietas por las que respirar un aire nuevo. Se trata además de trazos accesibles desde lo cotidiano, desde el vivir en común, por lo que su relevancia social entra en contradicción con el desprecio sistemático con que la canción popular ha sido tratada por la *intelligentsia*. Esta relevancia, en fin, no se limita a la indiscutible "formación de un folclore planetario" (Morin, 1965: p. 9) sino que empieza por una reformulación del poder formal, vivencial, de las canciones y las músicas que atravesamos y nos atraviesan.

Entre los aborígenes australianos, espacio físico o geográfico y espacio del canto son una misma cosa. Nómadas durante milenios, su aprendizaje del mundo ha transcurrido lejos del sedentarismo y del sentido de la propiedad al que nos ha acostumbrado el capitalismo moderno. En vez de fronteras solamente han necesitado rastros, trazos. Conviviendo con esas gentes durante años, B. Chatwin llegó a intuir que los Trazos de la Canción no eran necesariamente un fenómeno australiano, sino un medio popular para explorar el mundo y dibujar en mapas imposibles un reguero de música fundacional. Quienes cantan, quienes oyen cantar, hacen de esa travesía un lugar sin lugar, una tierra donde la jerarquía y la autoridad se vuelven innecesarias, donde el pulso libertario acompaña por los caminos (Chatwin, 2007, p. 312), incluso cuando esos caminos se desdibujan, irreconocibles, en medio un desierto interminablemente disponible, incomprensiblemente fértil.

Referencias bibliográficas

Attali, J. (1977). *Ruidos (Ensayo sobre la economía política de la música)*. Valencia: Ruedo Ibérico.



- Auserón, S. (1998). *La imagen sonora (Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular)*. Valencia: Episteme.
- (2011). "Cercanía y abismo entre poesía y canción popular contemporáneas". En I. López Guil, / J. Talens (Eds.), *El espacio del poema (Teoría y práctica del discurso poético)* (pp. 193-201). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bernárdez, E. (2008). *El lenguaje como cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chatwin, B. (2007). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Península.
- Deleuze, G. / Guattari, F. (1997). *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-Textos.
- (2009). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- (2009). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gardner, H. (2005). *Arte, mente y cerebro (Una aproximación cognitiva a la creatividad)*. Barcelona: Paidós.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Kenneally, C. (2009). *La primera palabra (La búsqueda de los orígenes del lenguaje)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kivy, P. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós.
- Lomax, A. (2001). "Estructura de la canción y estructura social". En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales (Lecturas de etnomusicología)* (pp. 297-329). Madrid: Trotta.
- López, A. (2010). *El origen del lenguaje*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Méndez Rubio, A. (1999) *Poesía y utopía*. Valencia: Episteme.
- Mithen, S. (2007). *Los neandertales cantaban rap (Los orígenes de la música y el lenguaje)*. Barcelona: Crítica.
- Morin, E. (1965). "On ne connaît pas la chanson". *Communications*, 7, 1-9.
- Nietzsche, F. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno (Escuchar el siglo XX a través de su música)*. Barcelona: Seix Barral.
- Small, Ch. (2006). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Storr, A. (2002). *La música y la mente (El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones)*. Barcelona: Paidós.
- Zerzan, J. (2001). *Futuro primitivo*. Valencia: Numa Editorial.

