

EL ENCUENTRO ENTRE MÚSICA Y COMUNICACIÓN
Revisión y propuesta de *lugares comunes* para la consolidación de un
campo interdisciplinar

Javier Ares Yebra
Universidade de Vigo
bachescomunicacion@hotmail.com

Resumen

La óptica desde la que se emprende esta propuesta contiene de manera implícita un acto de percepción que contempla la comunicación como una realidad poliédrica, un *objeto* comprensible desde tantos ángulos como sujetos perceptores. Consecuencia de este carácter multidisciplinar, el fenómeno comunicativo se conjuga de manera dialéctica con otros campos del conocimiento, el arte y la cultura, integrados como procesos esenciales en la configuración de la realidad social del ser humano. A la hora de iniciar una investigación que combine elementos de especulación musical con la teoría y práctica de la comunicación, tratando de imbricarlos en un campo interdisciplinar, surgen *lugares comunes* al aproximar los términos en cuestión. Lejos de constituir un estudio exhaustivo de cada uno de ellos, el objetivo va a ser en primer lugar la revisión del término “comunicación” desde una perspectiva histórica, para posteriormente proyectar las diferentes aproximaciones al fenómeno comunicativo en el estudio de la dialéctica música-comunicación. El análisis de la poética musical contemporánea desde un punto de vista comunicológico revela la presencia de herramientas conceptuales características de algunas teorías instrumentales de la comunicación que, precisamente, se emplearán para realizar un análisis crítico del estado de la cuestión. Teniendo en cuenta estas premisas, se plantea la construcción de un marco teórico y epistémico con carácter de especificidad, que permita adecuar el discurso sonoro a aquellas visiones del fenómeno comunicativo acordes a su relevancia ontológica.

Palabras clave: comunicación, música, campo interdisciplinar, “habitabilidad”, lugares comunes, elementos práxicos.

1. Introducción

La dimensión ontológica de la comunicación –enfaticada actualmente por su importancia en la construcción de la realidad social– invita a pensar en el estudio del fenómeno comunicativo como algo más que un mero haz de teorías encaminadas a explicar el simple intercambio de mensajes entre emisor y receptor. Consecuencia de la invisibilidad de sus bordes, el término “comunicación” se ha ido nutriendo de los numerosos intentos por alcanzar un grado tal de sistematización que nos permitiera saber a qué objeto apuntamos cuando hablamos de comunicación. Este estado de las cosas no ha de impedirnos observar que “la comunicación, desde una perspectiva

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

comunicacional, no es un fenómeno secundario que puede ser explicado por antecedentes psicológicos, sociológicos, culturales, o factores económicos; más bien, la comunicación es ella misma lo primario, el proceso social constitutivo que explica esos otros factores” (Craig, 1999: 126).

Frente a aproximaciones exclusivamente especulativas, es posible aportar al campo planteamientos más cercanos a las “situaciones concretas”, fenómenos que desde un sustrato ontológico, vuelvan a abrir la teoría comunicacional al estudio de la realidad. Con esta intención se propone la música como objeto de estudio, cuya presencia en la realidad social está aumentando en proporción al desarrollo de los nuevos entornos y herramientas comunicativas. El origen comunicológico del discurso sonoro permite abordarlo de manera totalmente pertinente desde un punto de vista comunicacional.

En efecto, el fenómeno musical constituye un particular proceso estético-comunicativo, donde los elementos prácticos plantean dificultades propias. Esta dificultad se ve intensificada en el contexto contemporáneo con la desterritorialización de los sujetos, que eleva los grados de interacción con la obra pero que en determinados contextos creativos, demanda su revisión integral. Plantear un marco epistemológico que reúna aspectos de comunicación y especulación musical, permite estudiar de forma simultánea dos fenómenos esencialmente comunicativos desde nuevas perspectivas, además de posibilitar un análisis comunicológico del mensaje musical.

Abordar esta tarea de construcción comporta enfatizar determinadas herramientas conceptuales para lograr un ámbito propio. Como realidades discursivas, música y comunicación comparten elementos que, como vamos a comprobar, permiten hablar de *lugares comunes*. Un primer punto de encuentro lo hallamos en su complejidad semántica. Posiblemente, la música y la comunicación sean dos de las manifestaciones del ser humano más complejas de definir. Al ser preguntado en cierta ocasión por el significado de uno de sus estudios, Schumann se sentó de nuevo al piano y lo ejecutó por segunda vez. Mediante una aproximación histórica y crítica, vamos a ver los modos en los que este obstáculo epistémico se presenta en los ámbitos comunicativo y musical.

2. ¿Qué es esto: la comunicación?

De forma similar a la visión en la que la luz se comporta como onda y como partícula, la comunicación responde también a un doble comportamiento, pues designa al mismo tiempo el objeto y su campo de estudio. También el ser responde a una doble naturaleza al constituirse “en última instancia, como sujeto y objeto de su búsqueda”: (Watzlawick, 1997: 246). Es en el juego dialéctico entre ambos –campo y objeto– donde los límites del concepto se difuminan en un haz de teorías y multiplicidad de fenómenos. Del mismo modo que el artista labra su escultura, así las ciencias del lenguaje esculpen la realidad mediante las palabras con el fin de hacerla aparecer, tornarla visible, desocultarla (*Alétheia*, del griego ἀλήθεια). ¿Qué es esto: la comunicación? El hecho de señalarla (*esto*), le otorga el inmediato carácter de objeto,

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

materializándola en la realidad del mundo exterior pero no de forma ajena al ser, pues es el sujeto quien la hace aparecer cuando recorre el camino de lo pensado a lo dicho, del pensamiento al acto comunicativo.

Desde los orígenes de su construcción como campo de estudio, la comunicación presenta cierta dualidad hermenéutica, de mayor intensidad en el contexto de los investigadores americanos. Por un lado, desde 1910 en Estados Unidos, encontramos que la comunicación se encuentra “vinculada al proyecto de construcción de una ciencia social sobre bases empíricas” (Mattelart, 2005: 27), y cuyo centro es la Escuela de Chicago: los llamados *Communication Studies*. Por otro, en los años 40 surgen propuestas en las que el interés se desplaza hacia metodologías cuantitativas, encaminadas al análisis y gestión de los medios de comunicación: es lo que se conoce como la *Mass Communication Research*. Es perceptible cómo estos dos enfoques materializan dos definiciones contrastantes del fenómeno comunicativo.

En *Communication as Culture*, James Carey distingue dos visiones alternativas de la comunicación: la comunicación como transmisión y la comunicación como ritual. Previamente, la presencia de dos enfoques contrastantes fue percibida por John Dewey, del que Carey nos dice: “Entendí mejor que muchos de nosotros que la comunicación tenía dos definiciones contrastantes en la historia del pensamiento occidental, y usó el conflicto entre esas dos definiciones como una fuente de tensión creativa en su trabajo” (Carey, 1992: 14). Cisneros ha subrayado esa dualidad en su aproximación histórica al concepto de comunicación: “Históricamente se han dado cuando menos estos dos sentidos al concepto de comunicación: como persuasión y como entendimiento. Ambos con implicaciones muy divergentes tanto en el análisis de los fenómenos como en el manejo de procesos y prácticas comunicacionales” (Cisneros, 2001: 51). Combinando esta revisión con las teorías de Habermas o Pasquali, Cisneros propone la idea de entendimiento como alternativa semántica. También Lucien Sfez propone en *La comunicación* una “tercera vía” –la confusión como tercera definición de la comunicación–, si bien es cierto que sus dos primeros enfoques –comunicación como representación y como expresión– coinciden con las definiciones históricas: transmisión y ritual. Igualmente, el carácter persuasivo de la comunicación que apunta Cisneros se corresponde con la visión de la comunicación como transmisión en Carey. Podemos argüir que el carácter dual (naturaleza jánica) se encuentra en el propio sustrato del fenómeno comunicativo, y se manifiesta no sólo en su revisión histórica, sino también a la hora de combinar esta revisión con un acercamiento epistemológico. Expondremos aquí algunas de estas aproximaciones.

Autores como Theodore Clevenger han reflexionado sobre las dificultades de llevar a cabo una definición del término comunicación: “el continuo problema sobre la definición de la comunicación por escolares o propuestas científicas proviene del hecho de que el verbo “comunicar” está bien establecido en el léxico común y por tanto no es sencillo capturarlo para su uso científico. De hecho, es uno de los términos más utilizados en inglés” (En Littlejohn y Foss, 2005: 12). En su libro *The functions of Human Communication: A Theoretical Approach*, Frank E.X. Dance y Carl E. Larson realizan una lista con 126 definiciones del término comunicación. La propuesta de

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Littlejohn constituye una de las aportaciones más completas al estudio y sistematización de los autores y teorías de la comunicación. En los dos primeros capítulos de su libro *Theories of Human Communication*, introduce conceptos como el de *teoría* y *teoría de la comunicación*, donde ofrece interesantes datos que ponen de manifiesto las dificultades de definir la identidad de la comunicación como campo de estudio. En opinión de Littlejohn, “una teoría no es simplemente una explicación; es una manera de delimitar la realidad, un camino para comprenderla” (Littlejohn, 2005: 4). Con el término teoría de la comunicación podemos referirnos “a una simple teoría, o puede ser usado para designar el saber colectivo encontrado en el cuerpo de teorías relativas a la comunicación” (Littlejohn, *Íbid*). En su artículo *Communication theory as a field*, Craig señala: “Anderson (1996) analizó los contenidos de siete libros de texto sobre teorías de la comunicación e identificó 249 teorías distintas, 195 de las cuales aparecían únicamente en uno de los siete libros. Esto es, el 22% de las teorías aparecía en más de uno de los siete libros, y sólo 18 de las 249 teorías (el 7%) estaban incluidas en más de tres libros” (Craig, 1999: 120). El trabajo de Craig representa la aplicación del “principio de interdisciplinariedad” al estudio de la comunicación como campo, y como veremos más adelante, puede ser integrado con pertinencia en el marco de esta propuesta.

Partiendo del estudio de Anderson apuntado por Craig, es perceptible el elevado grado de dispersión teórica que se desprende al analizar los contenidos de textos relativos a la comunicación. Las aproximaciones señaladas permiten mostrar la posibilidad de interpretar *ad libitum* una espiral de definiciones sobre los conceptos *comunicación* y *teoría de la comunicación*. Entonces, ¿cuál es la identidad de la comunicación como campo de estudio? ¿Cómo dar cuenta de una realidad que acoge múltiples aproximaciones? W. Donsbach, entre otros, reflexiona sobre esta cuestión en una serie de *tesis y contratesis*. En opinión de Donsbach, factores como el gran crecimiento académico del campo en los últimos 30 años, han derivado incluso en una pérdida de identidad del mismo (Donsbach, 2005: 437-448). La comunicación no constituye una categoría de la historia de la filosofía o de la historia del arte. Una teoría de la comunicación ha de construirse con independencia de una teoría del conocimiento (epistemológica) o de la creación (estética). Plantear no sólo la comunicación, sino también el discurso sonoro desde una perspectiva comunicacional puede ser justamente uno de los elementos sobre los que consolidar la creación de un campo de carácter interdisciplinar. Hemos realizado una revisión histórica y semántica del concepto de comunicación. A continuación, utilizaremos alguna de estas consideraciones para aproximarnos al discurso sonoro y esbozar un estado de la cuestión desde un enfoque comunicológico.

3. La “habitabilidad” de la música contemporánea: una cuestión de comunicación

De acuerdo con la experiencia estética, una de las problemáticas generales del arte radica en la cuestión de la “habitabilidad” de las obras, perenne controversia que está siendo interrogada con especial intensidad en el marco de la poética post-moderna. Esta cuestión afecta con la misma relevancia a los procesos constitutivos de la realidad social, a los entornos mediáticos o a las tecnologías de vanguardia, donde el cambio

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

se experimenta de manera particularmente creciente. En este estado de las cosas, resulta difícil reflexionar sobre su naturaleza y complejo determinar su grado de permanencia, cuando apenas tenemos tiempo a señalarlas con el dedo. Precisamente, va a ser el discurso de la “habitabilidad” de las obras el que mueva a músicos, cineastas o pintores a explicar al público sus fundamentos estéticos. La razón era perceptible: de igual modo que se incrementa la distancia entre las palabras y las cosas, así se distancia también el arte del público. El desarrollo de los diferentes lenguajes no corría parejo con su conocimiento por parte de los receptores. Veamos cómo esta problemática de la “habitabilidad”, con arraigo en lo ontológico, afecta al discurso sonoro y al ámbito de la comunicación. Previamente, apuntaremos algunas causas que afectan con carácter general a las poéticas contemporáneas. El criterio de selección va a ser su poder de evocar una ruptura, una discontinuidad que como toda interrupción de un proceso, suena en cierto modo a despedida.

Por un lado, es perceptible *la quiebra de la representación de la realidad*. La forma artística –en su necesidad de ser configurada– va a interpelar al sujeto a resolver una ecuación imposible, en todo caso difícilmente respirable, desprovista –en el caso musical– del contenido emocional que le era característico. El sujeto, saturado de –ismos y requerido cada vez con mayor insistencia, ha experimentado el proceso desde la nostalgia y la perplejidad, pues toda despedida supone una pérdida. Por extensión, la quiebra de la representación propicia la revisión integral de la obra frente a la realidad. Esta confrontación entre la cosa y cómo comunicarla precede a una nueva despedida: el *adiós a la mimesis*, que va a afectar de manera especial a la comunicación visual. Se desintegra el referente como materialidad perceptible a través de los sentidos, como relación con la exterioridad. De Kandinsky a Pollock, el objeto se interioriza aceptando la alquimia de su espiritualización. Por otro lado, *la progresiva distancia entre la palabra y la cosa* procede también en ese camino de alejamiento de la realidad ya iniciado por Mallarmé y los simbolistas, en donde el lenguaje, más que apuntar a sus referentes, se repliega sobre sí mismo. Autores como Foucault han abordado la relación entre la palabra y la cosa como una interrogación que recorre toda la filosofía y el pensamiento contemporáneo. De este modo, la contemporaneidad inaugura el objeto estético y su comunicabilidad como experiencia abierta. Es preciso examinar de qué manera influyen esta serie de causas en el fenómeno musical.

En su formulación contemporánea, la música configura su condición de experiencia “abierta” al variar determinados elementos del discurso sonoro clásico. Tras el abandono de la práctica totalidad de parámetros intrínsecamente relacionales (tonalidad, armonía etc.), el fenómeno musical parece haberse instalado en la mera formulación de un recipiente, una estructura. Este estado de cosas permite vincular la teoría de la información con la poética musical contemporánea, desde el lugar común que los conceptos de redundancia, estructura o entropía representan para los campos comunicativo y musical. En el contexto del siglo XX, la primacía que el fenómeno musical otorga a estos conceptos fue ya apuntada por Umberto Eco, al asociar la selección de parámetros compositivos y su grado de redundancia como uno de los grandes retos a los que se enfrenta la poética musical contemporánea: “El problema

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

que ha de resolverse, a propósito de la música contemporánea es hasta qué punto la elección de parámetros compositivos (nos referimos a la elección de series o constelaciones, la técnica de los grupos etc.) no sirve de hecho para introducir en la obra una base mínima de redundancia y, por consiguiente, de orden; que sería además el módulo mismo que condiciona la obra como germen de formatividad posible y no como caos diferenciado” (Eco, 2001: 188).

Sabemos que en ausencia de elementos de redundancia el mensaje estético es incapaz de comunicar, se vuelve excesivamente informativo. Sin fundamentos de repetición, cada sonido materializa no sólo un instante, sino también algo original. El progresivo distanciamiento entre el público y las obras musicales puede explicarse efectivamente a partir de herramientas de la teoría de la información como la *redundancia*: “La redundancia equivale a la reducción informativa respecto a la cantidad de información que podría haberse transmitido mediante la misma cantidad de señales si todas ellas hubieran sido elegidas como igualmente probables (*información máxima* de una fuente)” (Abril, 1997: 18).

Existen además otra serie de causas de carácter cuantitativo que afectan al discurso sonoro y que podemos relacionar con el estado de las poéticas contemporáneas en el marco del problema de la “habitabilidad”. El desarrollo de la matemática y la física moderna, la explicación de la realidad en términos de proporción, debieron proyectar en la conciencia novedosos senderos de intuición de la forma en el espacio con un sentido plenamente rítmico (Cfr., Barros: 2001). Junto a la idea de redundancia, el concepto de *entropía* puede servir como herramienta –al menos desde un punto de vista metafórico– para considerar el grado de orden/desorden de un discurso musical. En la realidad de la materia aceptamos como irreversible una progresiva *entropía*, que presenta, a rasgos generales, la idea de que a medida que el tiempo avanza, aumenta el desorden. Relacionada con la noción de incertidumbre, para la teoría de la información la *entropía* mide el grado de desorden de un mensaje. Así, a mayor desorden más incertidumbre, pero también información más novedosa. Cuando la incertidumbre es excesiva como consecuencia del desorden, se emplea la redundancia como estrategia encaminada a evitar errores en la decodificación de los mensajes. La consideración del binomio orden/desorden como principio poético (en el sentido de *poiesis*) va a jugar un papel especialmente significativo en el fenómeno musical contemporáneo. El pensamiento estético del compositor ruso Igor Stravinsky (1882-1971) constituye un claro ejemplo de este nuevo contexto: “El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de instituir un orden en las cosas, y por encima de todo, un orden entre el hombre y el tiempo, lo que requiere forzosa y únicamente una construcción. Hecha la construcción, alcanzado el orden, todo está dicho” (Stravinsky, 2005: 68).

Hemos revisado las acepciones históricas del término comunicación. Podemos argüir que la visión de la comunicación como transmisión a la que Carey hace referencia, y que enfatiza su carácter instrumental (mensaje: señal), tiene su eco en la poética musical contemporánea, donde a través de elementos propios de la teoría de la información, también prevalece la forma (su transmisión) sobre el contenido. Veamos

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

ahora cómo los factores de “habitabilidad” intervienen en el estado de la comunicación.

Las causas “representacionales” –aquellas que procedían a través de un progresivo alejamiento de la realidad– afectan también al fenómeno comunicativo. Ricoeur nos advierte de la separación consciente que las ciencias del lenguaje –entre ellas la teoría de la comunicación– han adoptado sobre la realidad y el sujeto (Ricoeur, 1999: 41). En efecto, al encerrarse en conceptos y modelos, también la teoría de la comunicación, en tanto que ciencia del lenguaje, corre el riesgo de plegarse sobre ella misma, olvidando que en la cara externa del proceso, el nivel de la praxis implica una apertura inexorable del ser a la realidad, materializada en la acción comunicativa. Así, como elemento de formatividad, la acción comunicativa constituye la realidad externa del proceso comunicacional. En la línea crítica, Sfez llama la atención sobre el estado de la comunicación pero enfatizando su relación con la situación actual de la realidad social: “Nunca se ha hablado tanto de la comunicación como en una sociedad que no sabe comunicarse con ella misma [...]” (Sfez, 2007: 11). En este sentido, la quiebra de la representación de la realidad y el alejamiento progresivo entre palabras y cosas, pueden explicar el desgaste de la visión representacional de la comunicación y, en definitiva, la pérdida general de legitimidad del enfoque positivista.

En el contexto del análisis cuantitativo y la matemática moderna, hemos considerado la cuestión de la “habitabilidad” relacionando la poética musical y la teoría de la información. La elección de los grados de *redundancia* y *entropía* es uno de los problemas a los que se enfrenta el discurso musical contemporáneo, que no ha sabido encontrar nuevos protocolos para comunicar contenido más allá del sonido, perdiendo el componente emocional que hasta el comienzo del siglo XX le era característico. Además, hemos llamado la atención sobre el desgaste del principio representacional que, con carácter general e intensidades diferentes, afecta al arte y a los fenómenos comunicativos contemporáneos. Determinados elementos nos han permitido esbozar cierto estado de primacía de la forma en el contexto de la poética musical contemporánea.

¿Cuál sería la dimensión desde la que vincular comunicación y música? ¿Qué visión del fenómeno comunicativo puede relacionarse con el discurso sonoro de manera más pertinente? Sin duda, agotado el enfoque materialista-representacional, debemos (re)considerar la idoneidad del enfoque ritualista y sus connotaciones simbólicas, donde la comunicación y la música pueden recuperar su común dimensión ontológica desde un sentido pleno. A nivel ontológico somos fuentes de nuestra propia soledad. Más allá de la intersubjetividad del pensamiento, la comunicación se convierte en la herramienta idónea para hablar de ella y compartirla, permitiendo el paso efectivo del “ser-en” al “ser-con”. Si bien más cerca de la expresión, la música comparte con la comunicación este privilegio ontológico. Desarrollaremos esta sugerente aportación al hablar de los elementos práxicos. Previamente vamos a tratar de consolidar algunos *lugares comunes*.

4. Lugares comunes

La consideración de las afinidades entre música y comunicación no alcanza todavía un nivel de especulación importante. A pesar de la discreta producción, el interés creciente por ambas disciplinas en el panorama español se ha materializado en la obra colectiva *Comunicación y música*, pionera por la riqueza y variedad de los trabajos aportados, así como por el carácter interdisciplinar de sus planteamientos. También merece especial atención el libro *Música y Comunicación* de Jesús Alcaide, donde el autor reflexiona sobre los puntos de encuentro entre ambas disciplinas. Alcaide señala entre otros, las “máximas conversacionales” de Grice como punto de encuentro: sinceridad, pertinencia, cantidad estricta y buena figura. Nuestro grado de adecuación a una situación comunicativa es directamente proporcional a la presencia de estas máximas. Aplicado al fenómeno musical, el interés y la satisfacción que nos produce una música está en relación directa con el hecho de que satisfaga estas máximas. En opinión de Alcaide la autenticidad de la música se sitúa en “su condición de expresión comunicativa que alcanza al oyente receptor por cualidades coincidentes o semejantes a aquellas que se exigen en el acto comunicativo” (Alcaide, 2007: 184).

Ha sido necesario, como primer paso, examinar los bordes de la comunicación como objeto y como campo, para examinar aquellos fundamentos epistemológicos que permitan constituir *lugares comunes* en su encuentro con el fenómeno musical. Además de los ya señalados –complejidad de una aproximación semántica, relevancia ontológica, o presencia de herramientas conceptuales compartidas– consideraremos alguna otra intersección. Volvamos para ello a la propuesta de Craig.

A la hora de plantear propuestas que combinen la investigación en comunicación con otras disciplinas epistemológicas, es necesario tener en cuenta el artículo “Communication theory as a field”, de R. T. Craig, por la importancia de su visión interdisciplinar. Craig sintetiza siete grandes teorías de la comunicación, más tarde calificadas como *tradiciones*, término que ya recogen Littlejohn y Foss en su octava edición de *Theories of human communication: retórica, semiótica, fenomenológica, cibernética, sociopsicológica, sociocultural y crítica*. Menciona también otros intentos de síntesis y clasificación –como la antología de las teorías de la comunicación de Budd y Ruben, donde se recogen 24 disciplinas ordenadas alfabéticamente desde la antropología a la zoología (Budd y Ruben: 1972)–, pero la importancia de su propuesta radica en haber afrontado esta tarea de construir el “discurso de los discursos” (*metadiscurso*) acerca de la comunicación. Sin duda, aportaciones como la matriz de las siete *tradiciones* son ya una referencia. En el marco de esta propuesta, consideraremos de especial interés la tradición retórica.

Sobre la retórica, Littlejohn afirma: “El estudio de la retórica es realmente donde la disciplina de la comunicación comienza, porque la retórica, ampliamente definida, es el uso humano de símbolos” (Littlejohn, 2005: 50). En su implicación teórica, la retórica alude a un diseño preestablecido, cierto grado de orden y estructuración previa con carácter de necesidad, encaminados a conseguir una comunicación eficaz. Martín Algarra señala un matiz importante: “Para la retórica la comunicación es el arte práctico del discurso” (Martín Algarra, 2009: 157). La comunicación se manifiesta como

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

el elemento de materialidad, la dimensión sensorial del pensamiento. Este elemento resulta del todo conveniente cuando lo que se persigue es restaurar la comunicación – su dimensión práxica– como objeto de estudio de la teoría de la comunicación, tratando de plantear de alguna manera una alternativa a la saturada vía de aproximaciones exclusivamente especulativas. En relación a la dialéctica música-comunicación, es posible situar alguna intersección que aúne el componente práxico de todo lenguaje con herramientas como el orden, la estructura, y en definitiva su dimensión retórica.

Vamos a proponer como paraje un lugar que reconoceremos como el *lugar del discurso*. Hablar de música y comunicación es hablar de *discurso*. Ambos fenómenos acaecen desplegados en el tiempo con un *orden* y una *estructura* determinados. Es preciso convenir que ambas son realidades discursivas pero en niveles bien distintos del ser del lenguaje. Para determinar con mayor propiedad esta diferencia de niveles, primero es preciso aceptar que el fenómeno musical pueda ser considerado sin objeciones como un lenguaje, pues el discurso no es el lenguaje, sino más bien lo que éste contiene. Por un lado, es necesario enfatizar la complejidad que el tratamiento de la dualidad forma/contenido representa en la música; y preciso, por tanto, distinguir entre contenido y sentido musical, ya que “el sentido musical está encerrado en la forma (...); sin él no hay nada, musicalmente hablando. El sentido musical es lo específicamente musical, sólo existe como música”(Dahlhaus y Eeggebrecht, 2012: 137). Por otro, más allá de todo principio de “inexpresión”, está la imposibilidad inherente a la música de poder comunicar conceptos de manera análoga a las palabras.

Si efectuamos un análisis con retrospectiva, encontraremos que el principio que contempla la música como lenguaje no ha llegado con posterioridad a ser tan aceptado y postulado como en el Barroco. Ninguna otra época ha alcanzado tal grado de excelencia en esta consideración. Posiblemente, la excepción a esta regla la constituya el propio lenguaje musical contemporáneo. A este respecto, Michel Butor ofrece esta sugerente reflexión: “La música permite y exige el desarrollo del lenguaje, pero jamás podrá ser agotada por éste; la música supondrá un ideal y una crítica constante (lenguaje de los ángeles); nos obligará a preguntarnos siempre acerca de la relación entre el nombre y la cosa, a sumergir una vez más el uso de las palabras en el baño de Juventud de la metáfora”(En Pousseur, 1987: 23).

Los grandes teóricos del XVIII muestran la literalidad en el uso del término lenguaje en relación con la música: “el lenguaje de los bienaventurados en toda la eternidad” (Matthesson); “[La música] no es otra cosa sino lenguaje artificial” (Quantz); “El objetivo último de la música es despertar todos los afectos mediante los meros sonidos y su ritmo, tan bien como el mejor orador” (Neidhart. Todas en Harnoncourt, 2006: 200). La música siempre quería decir algo, escenario y evocación de un sentimiento, vehículo para comunicar las emociones, en lo que conocemos como teoría de los afectos. Es precisamente en el Barroco musical, expresión máxima de la adecuación de esta relación música-lenguaje, donde el discurso sonoro alcanza su mayor desarrollo como arte retórica. Las palabras de Mattheson se presentan

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

esclarecedoras: “Nuestra disposición musical se diferencia de la organización retórica de un discurso puro únicamente en el objeto: luego tiene que observar asimismo aquellas seis reglas preceptivas para un orador, a saber, introducción, exposición, proposición, confirmación, refutación y conclusión” (Harnoncourt: *Íbid*). De esta forma, queda explicitada nuestra elección de la retórica como una disciplina que posibilita un punto de encuentro entre música y comunicación, el *lugar común* que las presenta como realidades discursivas.

5. A modo de conclusión: los elementos prácticos como objeto de estudio

Comenzar esta propuesta realizando una revisión histórica y semántica del fenómeno comunicativo, con el objetivo de señalar los fundamentos epistemológicos de los diferentes enfoques, nos ha permitido plantear algunas consideraciones sobre el fenómeno musical y relacionarlas con la comunicación en su doble comportamiento: como campo y como objeto de estudio. El marco propuesto nos ha revelado algunas intersecciones: la relevancia de la dimensión ontológica, la cuestión de la “habitabilidad”, la complejidad semántica, o la retórica como *tradición* y como *lugar común*, donde música y comunicación se manifiestan como realidades discursivas. Para una ulterior investigación, propongo en estas conclusiones alguna reflexión en torno a los *elementos prácticos*, componente que en mi opinión, merece una profunda revisión a la hora de consolidar un campo interdisciplinar desde los fenómenos comunicativo y musical. Tal vez, permita suscitar aplicaciones metodológicas y análisis comunes en el estudio de ambas realidades, y sugiera operaciones alternativas en el uso de modelos y teorías de la comunicación.

Por tanto, vamos a situarnos ahora en el nivel de la praxis y de la interpretación musical. En la realidad de la música, lo que el compositor ha concebido para nosotros pasa irremediabilmente por la mediación del intérprete. Podemos decir que en mayor o menor medida, intervienen varios sujetos en la producción final del mensaje. La diferencia entre niveles de participación va a residir en el grado de presencia e intencionalidad. Como ya he señalado, el desarrollo de la obra como “experiencia abierta” ha permitido grados inimaginables de interacción entre sujeto y obra. En el caso de la música, algunos planteamientos creativos han jugado precisamente con esas nuevas posibilidades de interacción, del tal forma que algunas obras contemplan la participación del sujeto en el proceso funcionando a la vez como emisor y receptor. En el contexto contemporáneo, el diálogo musical con el silencio, o más bien del sonido propiamente musical con los sonidos de la vida, se viene a sumar a la idea misma de obra. Pensemos como ejemplo en 4’33’’ de John Cage.

La música entendida como mensaje entre un emisor y un receptor, parece albergar únicamente un sentido unidireccional, ya que el segundo no responde como sucede en una conversación cotidiana, no interacciona. Sin embargo, ya hemos observado lo erróneo de esta perspectiva al considerar la idea de obra abierta en el contexto de la poética contemporánea, donde los propios receptores participan, completan e integran la obra como intérpretes de los sonidos de la vida. Aquí reside la fuerza de atracción de obras como 4’33’’ de Cage. De forma paralela al diálogo con la obra, el

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

propio sujeto receptor interacciona consigo mismo de un modo que únicamente permite el fenómeno musical. El ejercicio de percepción-recepción del objeto sonoro, de su acontecer primero como sensación acústica, supone de forma irreversible una reconstrucción, dirigida bajo cierta capacidad para unificar la vibración sonora y su interiorización como experiencia temporal. Este proceso de percepción deviene en una sensación ontológica del objeto como “tiempo que pasa” bajo el sentimiento de continuidad, fruto de su acontecer en términos de duración sustentada en el curso del tiempo, pero que representa la duración misma del ser que percibe. Sólo bajo este aspecto percibe también el propio compositor la otredad: como duración de su propia obra.

La experiencia estética siempre se eleva por encima de determinaciones y empeños particulares para ofrecer una percepción renovada. En el fenómeno musical, esta percepción se conceptualiza a través de enésimas expresiones de sí misma. A esta experiencia estética, subyace para el sujeto un sentimiento de autoconciencia bajo la forma “me adivino en los otros”. Cuando los emisores son múltiples de manera simultánea –caso de la música de cámara, grupal u orquestal–, la interacción que se agrega al proceso coloca a cada uno de ellos como emisor del mensaje y receptor de las demás partes del mismo. De este modo, el intérprete se coloca en el nivel del receptor como el sujeto que percibe el objeto sonoro “desde fuera de su creación”, mientras puede considerarse también un emisor “desde dentro del mensaje” que él mismo comunica en su ejecución.

Por tanto, plantear un esquema comunicacional para la música ha de implicar de forma simultánea la perspectiva del emisor y del receptor, además de atender a un análisis completo del mensaje, su producción y sus efectos. En este contexto pueden surgir aplicaciones de conceptos pertenecientes a modelos y teorías propiamente comunicativos. Con esta intención he sugerido las nociones de interacción o intencionalidad. Igualmente aplicables son otros conceptos apuntados como la información, la inferencia o las conocidas funciones referencial y conativa abordadas desde un enfoque interpersonal.

A modo de coda, es preciso enfatizar el poder de evocación de la música, precisamente el elemento que más la aleja de su consideración bajo el punto de vista de la comunicación como transmisión. El fenómeno musical no sustituye la realidad, ni la señala erigiéndose él mismo como sistema referencial. La música es un sistema de metáforas, más bien se constituye ella misma como metáfora. De esta manera tan hermosa lo ha expresado Emil Cioran: “La música, sistema de adioses, evoca una física cuyo punto de partida no serían los átomos sino las lágrimas” (Cioran, 2007: 118).

La música ha abandonado el viejo rol de imagen de las pasiones, para convertirse en poema sonoro, imagen acústica del cosmos. Y, en última instancia, siempre acude al sujeto para informarle acerca de sí mismo. Constituida como un sistema que se fundamenta en el juego de expectativas, reclama al sujeto la realización de permanentes inferencias, que en el nivel discurso sonoro se dirigen vertical y horizontalmente. Así, en su verticalidad la melodía se ve acompañada, en una

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

capacidad que parece estar en la base misma de la percepción. En su horizontalidad, la música es espera como rememoración (*Erinnerung*), presentando así su capacidad autorreferencial.

Es el doble aspecto de lo práxico y lo perceptivo el que puede aportar interesantes reflexiones en la consideración de la música desde una visión comunicológica (¿universal?). Cuando compositores como Stravinsky conciben el fenómeno musical como “incapaz de expresar nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc.” (Stravinsky, 2005: 67), en cierto modo están ignorando al receptor y al intérprete, desterrándolos del proceso en el que el objeto estético se configura en su totalidad. Como hemos señalado, en la experiencia musical se unifica la vibración sonora como vivencia a modo de tiempo interior, y en ella el sujeto dota de contenido a lo que antes eran meras estructuras sonoras. De este modo puede el ser “crearse” y “recordarse”, interaccionando con su entorno y consigo mismo al colocar sus propias vivencias en el recipiente estético que el emisor/es le han comunicado. Este hecho, el trascendental ejercicio de escuchar(se), nos permite percibir el enorme potencial ontológico y comunicativo que posee la música.

6. Bibliografía y referencias metodológicas

ABRIL, Gonzalo (1997). *Teoría general de la información*. Madrid: Cátedra.

ALCAIDE, Jesús (2007). *Música y Comunicación*. Madrid: Fragua.

BUDD, R.W.; RUBEN, B.D (1972). *Approaches to human communication*. NJ: Hayden.

CAREY, James W. (1992). *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. New York: Routledge.

CIORAN, Emil (2007). *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets.

CISNEROS, José. El concepto de la comunicación: el cristal con que se mira. En: *Ámbitos*, nº 7-8, pp. 49-82.

CRAIG, Robert T. (1999). Communication theory as a field. En: *Communication Theory*, nº 9, pp. 119- 161.

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans Heinrich (2012). *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado.

DANCE, Frank E.; LARSON, Carl E. (1976). *Functions of Human Communication: a theoretical Approach*. New York: Rinehart and Winston.

DE AGUILERA, M.; ADELL, J. E.; SEDEÑO, A. (eds.) (2008). *Comunicación y música*. Vol I y II. Barcelona: UOC Press.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

DONSBACH, W. (2006). The identity of Communication Research. En *Journal of Communication*, nº 56, pp. 437-448.

ECO, Umberto (2001). *La definición del arte*. Barcelona: Destino.

HARNONCOURT, Nikolaus (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.

LITTLEJOHN, S.W.; FOSS, K. A. (2005). *Theories of human communication*. Belmont: CA., Thomson-Wadsworth.

MARTÍN ALGARRA, Manuel (2009). La comunicación como objeto de estudio de la teoría de la comunicación. En: *Anàlisi*, nº38, pp. 151-172.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle (2005). *Historia de las teorías de la Comunicación*. Barcelona: Paidós.

POUSSEUR, Henry (1987). *Música semánticidad, sociedad*. Madrid: Alianza.

RICOEUR, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.

SFEZ, Lucien (2007). *La Comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.

STRAVINSKY, Igor (2005). *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Alba.

WATZLAWICK, P.; BEAVIN BABELAS, J. y JACKSON D. D. (1997). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Herder.

THE ENCOUNTER BETWEEN MUSIC AND COMMUNICATION
Review and proposal of commonplaces to consolidate and
interdisciplinary field

Javier Ares Yebra
Universidade de Vigo
bachescomunicacion@hotmail.com

Abstract

The perspective from which this proposal is undertaken contains implicitly an act of perception that includes communication as a multifaceted reality, an *object* understandable from many angles as receptors subjects. Consequence of this multidisciplinary, the communicative phenomenon combines dialectically with other fields of knowledge, art and culture, integrated as essential processes in shaping the social reality of the human being. When initiating a research that combines elements of musical speculation with theory and practice of communication, trying to imbricate them in an interdisciplinary field, *commonplaces* arise when approximating the terms in question. Far from being an exhaustive study of each of them, the goal is to be first the revision of term "communication" from a historical perspective, to then project the different approaches to communication phenomenon in the study of music-communication dialectic. The analysis of contemporary musical poetics from a communicological viewpoint reveals the presence of conceptual tools characteristics of some instrumental communication theories that, precisely, will be used to make a critical analysis of the state of question. Given these assumptions, we propose the construction of a theoretical and epistemological framework of specificity, that will bring the speech sound to those visions of communicative phenomenon according with their ontological relevance.

Keywords: communication, music, interdisciplinary field, "habitability", commonplaces, praxical elements.