

MARTIN PFLEIDERER Y HARTMUT ROSA

LA MÚSICA COMO ESFERA DE RESONANCIA



TRADUCIDO POR LAURA S. CARUGATI Y GASTÓN R. ROSSI

Her CENTRO
me ESTUDIOS
estudio

La música como esfera de resonancia

MARTIN PFLEIDERER Y HARTMUT ROSA*

TRADUCIDO POR DE LAURA S. CARUGATI Y GASTÓN R. ROSSI

¿Qué papel desempeña la música para los seres humanos y su relación con el mundo? El trato con la música en situaciones cotidianas y fuera de lo cotidiano se acrecentó mucho en las últimas décadas, en especial, por el desarrollo tecnológico del almacenamiento, la transmisión y la reproducción de música (soportes del sonido, radio, internet, aparatos de reproducción móviles). Sin embargo, ¿qué es exactamente lo que hace la gente con la música y qué hace la música con la gente? En la actualidad hay, por una parte, fuertes tendencias a una instrumentalización de la música, por ejemplo, como estimulante, como medio de distensión, para intensificar vivencias o ambientar lugares. Por la otra, se manifiesta un inquebrantable deseo de vivencias musicales nuevas e inesperadas, de ser emocionados y conmovidos por la música, el deseo de tener la experiencia del 'otro' en y a través de la música. Precisamente en el hecho de que este deseo no siempre pueda ser satisfecho, de que, por lo tanto, siempre queden indisponibles experiencias musicales profundas y emocionantes para los seres humanos, se muestra el poder de la música como el de algo enfrente con lo cual el sujeto puede entablar una relación del dar y el recibir más o menos 'resonante'.

El propósito de nuestra contribución es explorar y comprender los multifacéticos modos de trato con la música y, con ello, considerar desde el punto de vista de la teoría de la resonancia el papel de la música en la relación del ser humano tardomoderno con el mundo. La teoría sociológica de la resonancia¹ se adecua a nuestra concepción en especial al obtener sistemáticamente una mirada sobre los aspectos del ser emocionados por la música y del responder a ella. Al

* Agradecemos a Hartmut Rosa, Martin Pfeiderer y a la editorial Verlag Klett-Cotta por autorizarnos a publicar la versión en castellano de este artículo al que accedimos gracias a Marcello Ruta.

¹ Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* [La resonancia. Una sociología de la relación con el mundo], Fráncfort del Meno, 2016.

comienzo de la contribución se presentan las ideas fundamentales de la teoría de la resonancia, como también algunas peculiaridades de la esfera de resonancia de la música. En la parte principal se desarrolla una sistemática de la esfera de resonancia de la música a lo largo de las tres dimensiones de resonancia y se ilustra con ejemplos de diferentes ámbitos musicales. Por último, se analiza la relación entre las experiencias de resonancia y la alienación, como también cuestiones de la sensibilidad a la resonancia. Con estas consideraciones queremos plantear perspectivas para una exploración, guiada por la teoría de la resonancia, de los modos de trato con la música, los cuales hacen posible una comprensión más profunda del papel de la música en la relación del ser humano con el mundo, así como de los procesos de conformación y cuidado de las sensibilidades a la resonancia y las experiencias de resonancia.

La teoría de la resonancia y la música

La característica central de las sociedades modernas es que son capaces de estabilizarse solo de un modo dinámico. Esto significa que estructuralmente dependen del crecimiento (económico), la aceleración (técnica) y la innovación (cultural) para mantener su *statu quo* institucional (es decir, las instituciones del mercado laboral, del sistema de educación y de salud, de la industria de la ciencia y el arte, de la democracia política, etc.).² A través de la lógica de la competencia extendida a todas las esferas de la vida –por los ingresos, cargos y privilegios, por amistades y parejas, por los contactos, por el aspecto y la salud– esta compulsión estructural a la comparación se traduce en exigencias y deseos generales de optimización por parte de los sujetos, que se empeñan constantemente en engrosar su acrecentamiento de capital económico, cultural, social, simbólico y corporal, es decir, la ‘extensión de su imperio’ ahí reconocible.³ Esto tiene como consecuencia

² Respecto a una fundamentación sistemática de esta dependencia creciente de las sociedades modernas, cfr. *ibid.*, pp. 671-699.

³ Al respecto, también Vera King, Benigna Gerisch, Hartmut Rosa, Julia Schreiber y Benedikt Salfeld, *Überforderung als neue Normalität. Widersprüche optimierender Lebensführung und ihre Folgen* [La sobreexigencia como nueva normalidad. Contradicciones de un estilo de vida optimizador y sus consecuencias], en *Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer*

que el modo dominante del *ser-en-el-mundo* (Heidegger) o del *ser-para-el-mundo* (Merleau Ponty) es el del acceso instrumental o cosificante: los sujetos modernos se empeñan constantemente en hacer que el mundo esté económicamente disponible, que pueda ser dominado con la tecnología, controlado jurídica y políticamente y que esté accesible a las ciencias, etc. Esta forma de relación con el mundo está caracterizada por entablar una relación de enfrentamiento antagónico entre el sujeto y el objeto; en ella las imágenes del mundo objetivo se presentan como ‘símbolos de los puntos de agresión’. La actividad se presenta como dominio y la realidad en sí como “resistencia”, tal como lo formula Herbert Marcuse siguiendo a Max Scheler.⁴ La relación con el mundo así configurada puede comprenderse como una relación ‘muda’ con el mundo, dirigida a la apropiación, la cual también se presenta como *alienada* en tanto el sujeto y el mundo se contraponen interiormente como desligados e indiferentes, o incluso enemistados: se trata de una relación de la falta de relación interior.⁵

Sin embargo, este no es de ninguna manera el único modo de relación con el mundo en la modernidad. Frente a él se encuentra el anhelo –y la experiencia– de una manera alternativa de entablar-una-relación en la cual el mundo no se presenta como un objeto de dominio que es ‘mudo’ o resistente, sino como *algo enfrente que vive y da respuestas*, que se encuentra en una relación *interior* con el sujeto que experimenta. Este tipo de relación que los sujetos modernos buscan, por ejemplo, en experiencias con el arte o con la naturaleza, en experiencias religiosas e incluso en amistades y relaciones íntimas las hemos de abarcar con el concepto de “relación de resonancia”. Si la alienación puede comprenderse como una relación de la falta de relación (interior), entonces “resonancia” denomina una forma de relación exitosa que está definida por cuatro características fundamentales: afección, autoeficacia, transformación e indisponibilidad.

beschleunigten Gesellschaft [El sujeto sobreexigido. Diagnósticos de la época de una sociedad acelerada], Thomas Fuchs, Lukas Iwer y Stefano Micali (eds.), Berlín 2018, pp. 227-257.

⁴ Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* [Estructura de la pulsión y sociedad. Un aporte filosófico sobre Sigmund Freud], Fráncfort del Meno, 1977, p. 111.

⁵ Rosa, *Resonanz* (nota 1), pp. 299 y s.

1) *El momento de la afección*: la resonancia se produce ahí donde los seres humanos son alcanzados, emocionados o movilizados. Según el origen latino del término (*afficere* o *ad-facere*) “ser afectado” significa que me hacen algo, que algo me emociona. Por lo tanto, “afección” significa la capacidad y la experiencia de “ser afectados” por otro sin ser dominados o determinados externamente. Esta experiencia puede ser vivida en la lectura de libros, en las relaciones sociales, en el trabajo o incluso en la música. Las experiencias de resonancia siempre tienen una base corporal, en tanto están vinculadas a una reacción física, en casos fuertes, por ejemplo, a la piel de gallina o un escalofrío, a una respiración entrecortada, los ojos brillosos, tener una frecuencia cardíaca acelerada, ruborizarse o palidecer. La resonancia es en este sentido también un suceso corporal.

2) *El momento de la autoeficacia (emoción)*: para una relación de resonancia no alcanza, por cierto, ser emocionado por algo. La resonancia implica como segundo elemento que haya una respuesta a la afección. El/la emocionado/a responde con una emoción. En este caso también es revelador recurrir al origen del término latino: “emoción” proviene de *emovere*, que significa tanto como mover hacia afuera, responder, ir al encuentro de algo. Ese algo puede ser tanto mental como físico. Por lo tanto, la resonancia implica como segundo momento el hecho de que el sujeto emocionado se experimente como autoeficaz, no en el sentido de un control o una dominancia sobre lo emocionado, sino en el sentido de un alcanzarse recíproco y de un estar vinculados, en el sentido de una relación de respuesta. Esto puede aclararse, por ejemplo, en el caso de una discusión: aquí existe una diferencia enorme si me impongo en una discusión (dictatorialmente) o si llego a mi interlocutor/a mediante mis argumentos. Jürgen Habermas analizó ampliamente esta diferencia con su concepto de acuerdo (*Verständigung*). El resultado de este proceso recíproco de alcanzar y ser alcanzado es la autoeficacia en el sentido de la capacidad y experiencia de emocionar o alcanzar algo (o a alguien) sin disponer de ello o dominarlo. Esto explica que el concepto de resonancia no se base tanto en la idea de una consonancia completa o de un

equioscilar (resonancia de sincronización), sino en la posibilidad de una *relación de respuesta* (resonancia de respuesta) de dos voces y frecuencias diferentes.⁶

3) *El momento de la transformación*: una tercera característica central de las relaciones de resonancia es el efecto transformador que produce en los involucrados. Quien entra en resonancia con otra persona deja de ser el/la mismo/a. En entrevistas de índole biográfico-narrativa con personas de estratos sociales o grupos etarios muy diferentes queda de manifiesto que los sujetos narran su historia de vida casi siempre recurriendo a determinados puntos de inflexión o a encuentros impactantes que pueden ser comprendidos como experiencias de resonancia fundamentales. El arte y la música desempeñan en ello un papel completamente central, en tanto no pocas veces las vivencias artísticas o musicales son aquellas a las que se les atribuye una fuerza transformadora. Tales experiencias forman parte del vocabulario semántico de la autocomprensión, en especial, de las personas con actividad artística, no solo en el ámbito del arte, sino también del entretenimiento y la cultura popular. Así, por ejemplo, Roberto Trujillo, bajista de la banda de heavy metal *Metallica*, cuenta en un artículo para la revista inglesa *Prog* la inesperada experiencia vivida en un recital con el músico de culto Steven Wilson, venerado en los círculos de rock progresivo:

“No tenía idea de qué me esperaba en el recital, pero ¡salí como si fuese otra persona! Fue realmente extraordinario e inspirador y tocó en mí una fibra creativa que fue realmente poderosa. [...] Cuando vi en vivo *The Raven That Refused To Sing* [obra conceptual del músico, HR] se me llenaron los ojos de lágrimas, fue una experiencia muy fuerte. Sin duda Steven me volvió a abrir esa puerta”.⁷

⁶ Respecto a los conceptos de resonancia de sincronización y de respuesta, cfr. Jörg Schröder, *Besinnung in flexiblen Zeiten. Leibliche Perspektiven auf postmoderne Arbeit* [Reflexión en tiempos flexibles. Perspectivas corporales sobre el trabajo posmoderno], Wiesbaden, 2009, p. 199, siguiendo a Udo Baer, *Resonanz* [Resonancia], en Udo Baer y Gabriele Frick-Baer (eds.), *Bausteine einer kreativen Sozio- und Psychotherapie. Ausgewählte Beiträge 1991 bis 2005* [Componentes de una psico y socioterapia creativa. Artículos seleccionados de 1991 a 2005], Neukirchen-Vluyn, 2005, pp. 36-64; al respecto, Rosa, *Resonanz* [Resonancia] (nota 1), pp. 283 y s.

⁷ Rob Trujillo, “My Prog Hero”, en *Prog* 45, 2014, p. 20.

El musicoterapeuta sueco Alf Gabrielsson convirtió las experiencias del indisponible 'poder de la música' en objeto de estudio de un gran proyecto de investigación.⁸ En los casi mil trescientos cincuenta informes autobiográficos que Gabrielsson compiló desde los años 80 se presenta una gran variedad y diversidad de esas experiencias musicales fuertes: se producen en situaciones completamente diferentes y con estilos musicales diferentes, aunque en la mayoría de los casos durante recitales (el 73%, solo el 27% con música reproducida por los medios); de todos modos, casi un quinto de los informes se refiere a la propia producción musical activa. En muchos informes se habla de una pérdida del control (42%), de una nueva comprensión de las propias posibilidades y necesidades (41%), de una experiencia modificada de la situación, del propio cuerpo y espíritu o del tiempo y el espacio (35%), como también de una actitud ante la vida diferente. Las vivencias musicales fuertes abarcan tanto aspectos cognitivos y emocionales, como corporales, con frecuencia son interpretadas como experiencias espirituales o trascendentes y, por lo tanto, despliegan un efecto transformador.

Los informes sobre libros, las películas, los cuadros o las vivencias musicales que *modificaron mi vida* pertenecen al arsenal semántico fundamental de la subjetividad moderna. El ser interpelado por una obra o por un encuentro estético es la forma privilegiada, predominantemente institucionalizada y ritualizada en la cual los sujetos modernos experimentan una resonancia vertical en el sentido de la voz indisponible y significativa del *otro*.

No obstante, de ninguna manera ocurre que solo las grandes experiencias de resonancia que modifican la identidad desplieguen una fuerza transformadora, sino que también lo hacen las pequeñas, las cotidianas. La interacción de la afección y la autoeficacia modifica a las entidades involucradas, aunque solo sea provisoriamente. Justo en ese momento transformador radica la experiencia de la

⁸ Alf Gabrielsson, "Strong Experiences with Music" [Experiencias fuertes con la música], en *Music and Emotion. Theory, Research, Applications* [Música y emoción. Teoría, investigación y aplicaciones], Johns Sloboada y Patrik N. Juslin (eds.), Oxford, 2010, pp. 547-574. Cfr. Gabrielsson, *Strong Experience with Music. Music is much more than just Music* [Experiencias fuertes con la música. La música es más que solo música], Oxford, 2011.

vitalidad; es una característica central de toda experiencia de resonancia. Por eso, la resonancia también puede comprenderse como un proceso de asimilación de mundo que se ha de diferenciar estrictamente de los actos de la ‘incorporación’ unilateral y homologante que apunta al dominio, al control y disponibilidad del lado objetual. De este modo es posible adquirir, por ejemplo, riquezas materiales o competencias técnicas –o dispositivos de sonido– ‘sin emoción’. Una apropiación así comprendida no transforma a quienes se apropian de algo, por el contrario, la asimilación modifica al sujeto que vive la experiencia, así como al mundo con el que se encuentra, en el sentido de una autotransformación (en algo común que se abre).

4) *El momento de la indisponibilidad*: las relaciones de resonancia están caracterizadas por dos indisponibilidades constitutivas. En primer lugar, la resonancia no puede ser forzada (ni tampoco completamente excluida), por lo cual su aparición, su intensidad y duración no son predecibles ni controlables. Precisamente ahí donde hay grandes expectativas de aparición de la resonancia – por ejemplo, al haber comprado entradas caras para un recital ‘extraordinario’– no solo aumenta la disposición a ser conmovido y emocionado, sino también la probabilidad de las decepciones. La resonancia no puede ser producida instrumentalmente y así como el intento esforzado por conciliar el sueño lo entorpece más que favorecerlo, el esfuerzo y la expectativa, según parece, tienden a dificultar el establecimiento de una relación de resonancia. En segundo lugar, además, nunca puede predecirse cuál será el resultado de un proceso de resonancia y de la transformación que este conlleva. Una relación de resonancia tiene fundamentalmente un resultado abierto. La capacidad de resonancia exige por eso la disposición a avenirse a procesos de los que no sabemos cuánto durarán ni qué resultará de ellos.

La indisponibilidad de las experiencias de resonancia musicales contrasta con la actual disponibilidad y omnipresencia mediática de la música. En virtud de los desarrollos de los medios tecnológicos –comenzando por la grabación, almacenamiento y reproducción de sonido en distintos soportes, siguiendo por la

difusión de música por la radio, televisión e internet y llegando a los aparatos móviles de reproducción musical– hoy en día puede escucharse música casi en todo momento y en todo lugar, en cualquier situación u ocasión. En las últimas décadas los diversos modos de uso y funciones individuales y sociales de la música se convirtieron, en virtud de su omnipresencia mediática, cada vez más en objeto de estudio de investigación de la sociología y psicología de la música. Ahí se ha podido establecer que el uso de la música está determinado, cada vez menos, desde afuera. Si bien se sigue intentando utilizar la música como medio de manipulación y control social, por ejemplo, para influir en el comportamiento de consumo en los centros comerciales, para aumentar el rendimiento y el grado de satisfacción del trabajo en los lugares de trabajo o para influir en las actitudes y modos de comportamiento en eventos públicos, no obstante, hoy predomina el empleo autodeterminado de la música, que va acompañado de la disposición a producir con la música determinados efectos en uno mismo.⁹ Así, en lo cotidiano, la música se utiliza para la regulación y configuración de los estados de ánimo propios (“*mood management*”) y de atmósferas, para ayudar a la concentración y las ganas de trabajar o para influir deliberadamente en los propios estados corporales, por ejemplo, al correr o practicar aeróbic.¹⁰ En el medio de la música el sujeto identifica y explora (sus) emociones y aprende cómo, dado el caso, pueden ser influidas y modificadas eligiendo la música adecuada, tanto en la vida cotidiana y el trabajo como también, y sobre todo, en etapas de la vida biográficamente importantes como, por ejemplo, la pubertad. Gracias a la capacidad de la música de movilizar recuerdos con gran carga emocional, ella sirve para asegurar la biografía e identidad propias. La socióloga de la música inglesa, Tia DeNora, llega a la siguiente conclusión en un extenso estudio sobre la música en la vida cotidiana: “[...] *music is appropriated by individuals as a resource for the*

⁹ John A. Sloboda, *Music in everyday life: the Role of Emotions* [La música en la vida cotidiana: el papel de las emociones], en *Music and Emotion. Theory, Research, Applications* [Música y emoción: teoría, investigación y aplicaciones], J. A. Sloboda y Patrik N. Juslin (eds.), Oxford, 2010, pp. 493-514.

¹⁰ Tia DeNora, *Music in Everyday Life* [La música en la vida cotidiana], Cambridge, 2000.

ongoing construction of themselves and their social psychological, physiological and emotional states".¹¹ Es interesante notar que aquí la música es considerada al mismo tiempo como recurso y como "*social agent*". Dependiendo de las convenciones sociales y las preferencias subjetivas, se favorecen determinados modos de comportamiento mediante la elección situacional de la música y tienden a excluirse otros. De esta manera la música crea un marco para la percepción y el aprovechamiento de determinadas posibilidades de acción, en las palabras de DeNora: "*Music is a material that actors use to elaborate, to fill out and fill in, to themselves and to others, modes of aesthetic agency and, with it, subjective stances and identities. This, then, is what should be meant when we speak of the cultural construction of subjectivity [...]*".¹²

¿Cómo se combina el momento de la indisponibilidad de experiencias de resonancia fuertes con la disponibilidad, omnipresencia e instrumentalización cotidiana de la música? Nuestra tesis sostiene que la música solo puede ser utilizada como una 'tecnología del sí mismo' ("*technology of self*")¹³ para los propios fines porque el sujeto ya ha tenido antes experiencias profundas del poder transformador de la música, las cuales anhela volver a repetir. Las fuertes experiencias musicales indisponibles constituyen el punto de partida para intentar un trato instrumentalizador de la música, intentos que, por cierto, también pueden fracasar. Queda indefinida la cuestión de si intentar con frecuencia la instrumentalización deliberada de la música favorece o, más bien, disminuye la probabilidad y profundidad de las experiencias de resonancia.

Si bien conforme a este cuarto momento fundamental no pueden establecerse relaciones de resonancia reales de manera simplemente intencionada e instrumental, no obstante, pueden indicarse condiciones institucionales,

¹¹ *Ibíd.*, p. 47 [N. de T: "...la música es apropiada por los individuos como un recurso para la construcción continua de sí mismos y de sus estados psicosociales, psicológicos y emocionales"].

¹² *Ibíd.*, p. 74 [N. de T: "La música es un material que los actores usan para elaborar, completar y sustituir, para sí mismos y para los demás, modos de agencia estética, y con ello, posturas e identidades subjetivas. Por lo tanto, a esto nos deberíamos referir cuando hablamos de una construcción cultural de la subjetividad..."].

¹³ *Ibíd.*, pp. 46-74.

contextuales y disposicionales bajo las cuales la resonancia resulte más o menos probable. En general, la resonancia requiere de un espacio de resonancia correspondiente que conste de factores físicos, psíquicos, espacio-materiales, temporales y sociales. La disposición y capacidad de dejarse emocionar exige un grado mínimo de confianza, apertura, ausencia de miedo y la correspondiente expectativa de autoeficacia. Los sujetos deben estar lo suficientemente abiertos como para dejarse emocionar (afección), pero también lo bastante estables y cerrados como para poder responder con voz propia (autoeficacia). Por el contrario, la escasez de tiempo, la presión competitiva, el miedo, el estrés o las experiencias traumáticas previas están vinculadas a actitudes disposicionales del cerrarse que dificultan o imposibilitan la resonancia.

Por cierto, “resonancia” no quiere decir absoluta armonía o consonancia, por lo cual el conflicto y la disonancia no se encuentran de ningún modo en oposición a ella. En efecto, el concepto de resonancia excluye ya desde el punto de vista conceptual la pura consonancia sin disonancias previas o subsiguientes. Por cierto, la consonancia momentánea y la cancelación temporaria de todas las tensiones y conflictos no están excluidas *per se*. No obstante, la resonancia (como re-sonar) caracteriza el entablar una relación de dos entidades las cuales, dicho metafóricamente, hablan cada una con su propia voz o suenan cada una en su propio timbre. Para el sujeto esto significa encontrarse con otro genuinamente como otro. La completa consonancia hace imposible, sin embargo, oír otra voz si al mismo tiempo la propia voz no puede ser identificada como tal. Pues ahí no tiene lugar un emocionarse, ni una respuesta autoeficaz y, menos aún, una transformación. Esta tampoco se produce en una relación de disonancia radical: cuando el otro que sale al encuentro únicamente se opone y no permite de ningún modo ser alcanzado, se carece de toda resonancia. Así, la resonancia designa un suceso que se produce entre los polos de la disonancia radical y la pura consonancia; presupone necesaria e inevitablemente la diferencia, pero implica la posibilidad de una transformación ‘asimiladora’ que no significa una apropiación,

asimilación u homologación unilaterales, sino que solo se obtiene al precio de la modificación de lo propio.

Esto puede ilustrarse en la forma paradigmática de la experiencia de resonancia en la música: el ser emocionado, la licuación de la relación con el mundo al escuchar no se produce (o casi nunca) al experimentar pura armonía y pura eufonía como, por ejemplo, suele suceder en las ‘melodías de bienestar’ esotéricas o en la ‘música de ascensor’, sino sobre todo ahí donde –en el dramático suceso de la ópera, en la tristeza abismal de un réquiem– a pesar de todas las disonancias, todas las tensiones tonales o rítmicas, el mundo de repente empieza a cantar e insinúa, en cierto modo, una ‘cancelación’. En tal tratamiento del material musical radica la destreza del arte sonoro occidental, sin embargo, según nuestro parecer, este principio subyace aún a las variantes del heavy metal tardomoderno: detrás o debajo del ritmo de baterías y bajos que martillan con rigidez y retumban con enfado, y más allá de los acordes de guitarra principalmente distorsionados y acero-metálicos –no es casual que metal, hierro (Iron Maiden) y acero (*British Steel* de Judas Priest) sean las metáforas principales de este género–, acordes que pueden ser experimentados como una expresión sonora de las relaciones alienadas con el mundo, las cuales por lo general también se tematizan en los pasajes de las canciones, agresivos y sombríos en su mayoría, se esconden para el respectivo oyente sensible a la resonancia armonías flotantes y arcos melódicos que trascienden, en cierto modo, como un promesa de reconciliación en medio de relaciones con el mundo repulsivas o enmudecidas.

Sobre la empiria de las esferas de resonancia

Para el análisis empírico de las relaciones de resonancia resulta adecuado diferenciar entre las experiencias de resonancia, los ejes de resonancia y las esferas de resonancia. Las formas de vida culturales se caracterizan por desarrollar relaciones de resonancia con determinados recortes del mundo, al tiempo que mantienen una relación instrumental, indiferente o incluso de rechazo hacia otros. Pueden aparecer como esos recortes del mundo otras personas, artefactos y cosas

de la naturaleza, pero también totalidades percibidas, como la naturaleza, el cosmos, la historia, Dios o incluso la vida. Dependiendo de la especie de recorte del mundo varía la especie de relación de resonancia posible. Al menos para las sociedades modernas de tipo occidental se pueden diferenciar de esta manera tres dimensiones de las relaciones de resonancia, a saber, una dimensión horizontal o social, la cual abarca las relaciones con otras personas, tales como las relaciones de amistad o íntimas, pero también las relaciones políticas; una dimensión diagonal o material de las relaciones con el mundo de las cosas; y finalmente la dimensión de la relación con el mundo, con la existencia o con la vida como un todo, por lo tanto, con el mundo como una totalidad abarcadora y comprensiva, la cual puede ser designada como dimensión vertical, porque lo que se percibe como algo enfrente se experimenta como trascendiendo al individuo. De cierto modo, en las experiencias de resonancia verticales el mundo mismo tiene voz.

Es evidente que en los modos de trato con la música entran en juego las tres dimensiones. Esto se vuelve especialmente claro al hacer música: cuando los músicos y los cantantes interactúan, primero tienen que escucharse y responderse unos a otros (eje horizontal), pero, en segundo lugar, tienen que manipular al mismo tiempo sus instrumentos y quizás las 'notas impresas' teniendo sensibilidad a las resonancias (eje diagonal). Dado que aquí la música está 'dentro' y 'fuera' al mismo tiempo, y que toca simultáneamente dimensiones corporales, emocionales y cognitivas, así se suele conformar también lo que, en tercer lugar, se puede identificar como eje 'vertical', esto es, la experiencia de un vínculo interior existencial con el mundo, la vida o el 'universo sonoro'.

Toda sociedad, entonces, en tanto formación sociocultural, está destinada a crear esferas de resonancia culturales específicas en las cuales los miembros pueden descubrir y desplegar sus ejes de resonancia más o menos individuales. En este sentido las esferas de resonancia presentan regiones colectivas de experiencia, al interior de las cuales, sobre todo mediante prácticas rituales, se establecen, 'cargan' y experimentan recortes del mundo específicos como capaces de resonancia o respuesta: lugares, tiempos, cosas (por ejemplo, el pan, el vino y la

cruz; las baquetas, las púas de guitarra o las partituras originales) y personas (los sumos sacerdotes o las estrellas) y acciones.

En la cultura occidental moderna, por ejemplo, asistir a óperas o festivales de rock puede constituir un eje semejante para muchas personas, otras buscan y encuentran resonancia caminando por la montaña o cultivando una huerta, otras, en cambio, en la misa o en la reunión del congreso eclesiástico. El arte, la naturaleza y la religión forman esferas de resonancia características de la modernidad en las cuales precisamente la dimensión de resonancia vertical es central.

En estas esferas se forman ejes de resonancia distintos según el individuo como relaciones con cierta estabilidad temporal entre un sujeto y un determinado recorte del mundo. Así, dos personas podrían disponer de ejes de resonancia musicales fuertes, pero mientras que una lo establece particularmente en relación con la música dodecafónica de Schönberg, la otra lo encuentra en el ámbito del heavy metal –donde ambas permanecen ‘sordas’ a los ejes de resonancia de la otra–. No obstante, la formación de estos ejes es posible y probable debido a que *per se* el arte y la música se convirtieron en esferas de resonancia específicas de la modernidad. En las narraciones, las instituciones y los rituales se producen y favorecen sensibilidades específicas a las resonancias en el campo de las prácticas y las experiencias estéticas.

Por lo tanto, en cada caso hay prácticas y rituales específicos en los cuales se genera una sensibilidad a las resonancias y se promueve una disposición a ellas, y son esos rituales los que permiten fundar y establecer los ejes de resonancia. Si bien por lo general en las prácticas rituales hay una dimensión de resonancia en primer plano (por ejemplo, en los rituales religiosos la dimensión vertical, en los políticos, en cambio, la horizontal), por medio de ellas se establecen, casi sin excepción, relaciones de resonancia en las tres direcciones. Aquí puede servir como ejemplo la eucaristía cristiana, que precisamente no solo renueva un ‘lazo’ en la dirección vertical, sino que también funda la comunión entre los creyentes y ‘carga’ con fuerza de resonancia cosas como el pan, el vino, la cruz, el cáliz o el

altar. Pero también se pueden observar ‘cargas’ sumamente similares, por ejemplo, en grandes partidos de fútbol o conciertos de rock.

Mediante la sistemática de las tres dimensiones de resonancia se puede identificar una serie de aspectos a través de los cuales se fundan las relaciones de resonancia musicales y se vuelven posibles las experiencias de resonancia: en la dimensión diagonal, es decir, la dedicación a las ‘cosas musicales’, se trata en primer lugar de dedicarse compositivamente al material musical, es decir, al mundo de los sonidos, los tonos, las melodías, los ritmos, etc. Sin embargo, también son cosas musicales los instrumentos de producción musical, sobre todo los instrumentos musicales y las voces humanas al cantar, pero también el papel y lápiz (al componer), así como los incontables equipos de música y soportes del sonido (tocadiscos y computadoras, amplificadores y parlantes, discos de vinilo, CD y archivos de música) que mediante un empleo adecuado generan música sonora. La dimensión horizontal concierne a la relación de los músicos entre sí, de los músicos y el público, así como de los oyentes entre sí. En la dimensión vertical se trata, finalmente, de cómo en la experiencia musical se siente y se modula al mismo tiempo la relación humana con el mundo como un todo. Esto abarca experiencias de trascendencia y momentos espirituales transformativos en el trato con la música como un “mundo posible”. Pero en las obras musicales también se tematizan experiencias de extrañeza y alienación de una manera específica.

La música como esfera de resonancia. La dimensión diagonal: sonidos e instrumentos

La base de la música es el material sonoro al cual me dedico cuando escucho, y también cuando toco y compongo en tanto músico y compositor. Por un lado, el material me ofrece resistencias y me plantea desafíos, por el otro, a veces también me sugiere respuestas. La expresión ‘material’ designa muy en general elementos que son objeto de la posproducción y la composición. En el caso de la música el material no (solo) abarca oscilaciones y ondas sonoras en el sentido de la acústica, lo decisivo es más bien la cualidad de perceptibles por los sentidos que poseen estos fenómenos acústicos. La cualidad sensible (sonidos, ruidos, melodías, ritmos,

etc.) del material musical se produce recién en el proceso de la acción artística al utilizar instrumentos o voces humanas, donde estos están estrechamente ligados al cuerpo. En este sentido los músicos experimentan la autoeficacia en la medida en que disponen de un saber y una habilidad (sobre el instrumento) y son capaces de emplearlo de una manera sensible a las resonancias y adecuada a las situaciones. Aquí el saber y la habilidad pueden ser entendidos como “experiencia sedimentada”,¹⁴ es decir, como el resultado de una acción previa, pero también de imaginaciones y fantasías. Dependiendo de las experiencias, la amplitud del saber o la *expertise*, los músicos y oyentes disponen de un material distinto y de distinto tamaño, y de distintas expectativas de autoeficacia, tanto de manera individual, sobre la base de experiencias musicales y procesos de aprendizaje específicos, como también de manera colectiva, en el sentido de determinadas convenciones de géneros musicales, de una estructuración previa del material en el sentido de modelos formales. No obstante, con ello también se muestra que la división analítica entre dimensiones horizontales y diagonales choca empíricamente con sus límites: el material formal (como *El arte de la fuga* o el esquema del blues) y la dedicación a él están, desde luego, moldeados socialmente. Tanto para los oyentes como para los músicos se forman aquí ‘resonancias históricas’ al reconocer, variar y traspasar esas pautas formales. La autoeficacia se experimenta, entonces, no solo al dominar el material (escuchando o reproduciéndolo), sino al ‘tocarlo’.

El trato con este material puede determinarse desde diferentes perspectivas: desde la perspectiva de los músicos que interpretan música en virtud de su saber con el instrumento o la voz, desde la perspectiva del compositor que trabaja en la elaboración con el material sonoro para inventar piezas nuevas, y finalmente desde la perspectiva del oyente que participa en la ejecución de la música sobre la base de su experiencia como oyente, de su saber musical. El material siempre se concibe como algo enfrente con lo que trata el ser humano. A continuación, nos referiremos a una práctica musical específica, a saber, la improvisación en el jazz

¹⁴ Silvana K. Figueroa-Dreher, *Improvisieren: Material, Interaktion, Haltung und Musik aus soziologischer Perspektive* [Improvisar: material, interacción, actitud y música desde una perspectiva sociológica], Wiesbaden, 2016, p. 171.

y en la música de improvisación libre.¹⁵ Muchos de los aspectos ‘resonantes’ de la improvisación, sin embargo, pueden trasladarse a otras prácticas musicales (como interpretar obras musicales, componer o experimentar la música en un concierto). Entendida como “creación y elaboración espontánea, e interpretación de música al mismo tiempo”¹⁶ o “*the creation of music in the course of performance*”,¹⁷ la improvisación reúne diferentes actividades musicales: improvisar significa simultáneamente tocar música en conjunto, crear música y escucharla juntos. Distinto a lo que sucede, por ejemplo, con el trato lingüístico-dialógico, aquí la interacción musical se destaca por el hecho de que el escuchar y responder no ocurren de manera secuencial uno después del otro, sino al mismo tiempo.

Para el músico que improvisa es central trabajar con el material de manera creativa, afectada y autoeficaz en el sentido de ensayar o probar. Mediante la escucha él vincula el material perceptible por los sentidos con su base de conocimiento y, por cierto, tanto en el sentido de una escucha que controla lo recién tocado, como también de una escucha imaginativa que anticipa lo que se tocará en el futuro. El material no se actualiza sin modificaciones, sino que se emplea modificado situacionalmente. En los diferentes géneros de improvisación se encuentran distintos grados de estructuración previa por medio de los patrones de ejecución o modelos formales, así como de la plasticidad del material y, con ello, una mayor o menor libertad de acción compositiva que se concreta al momento de tocar.

Ahora bien, resulta interesante que en los testimonios de los músicos que improvisan, reunidos por los sociólogos Silvana Figueroa-Dreher y Christian Müller en extensas entrevistas y discusiones grupales, a menudo se hable de la

¹⁵ El fundamento de los siguientes ejemplos lo constituyen especialmente los estudios de Figueroa-Dreher, *Improvisieren* (nota 14) y Christian Müller, *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis* [Haciendo jazz. Sobre la constitución de una práctica cultural], Weilerswist, 2017.

¹⁶ Ernest Ferand, *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik. Mit einer geschichtlichen Einführung* [La improvisación en ejemplos de nueve siglos de música occidental. Con una introducción histórica], Colonia, 1956, p. 5.

¹⁷ Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation* [Durante la interpretación. Estudios en el mundo de la improvisación musical], Chicago-Londres, 1998 [N. de T.: “...la creación de música durante la interpretación”].

música como una fuerza o un poder obstinado que plantea exigencias a tales músicos. Así dice el baterista Michael Griener:

“Y no es para nada como si entonces simplemente echáramos mano a nuestra caja de repertorios y los pusiéramos cada vez en secuencias nuevas. Sino que lo crucial es, a fin de cuentas, decir, muy bien, tengo todo... tengo todo el material que acumulé a lo largo de mi experiencia musical, pero lo crucial es justamente cómo trabajo musicalmente con eso y cómo se modifica, y por eso siempre pasa que uno termina tocando algo que nunca tocó [Michael Griener, 1:81]”.¹⁸

Se genera material nuevo no solo al ensayar, sino debido a las “exigencias” de la música, a veces incluso mientras se está tocando. Una vez más Michael Griener:

“eso pasa porque la música lo requiere. Si en un momento la música me pide que haga un sonido determinado que nunca hice, entonces tengo que considerarlo sí o sí, así que si escucho algo de los dos [compañeros de la banda], me viene una idea, algo que me gustaría hacer con eso, y si justo no tengo nada en mi repertorio que quede bien, entonces tengo que sacarlo de la galera, y esto a veces sale muy bien y a veces no [1:42]”.¹⁹

Por lo tanto, la escucha anticipada de carácter imaginativo también puede referirse a un sonido nunca tocado hasta el momento, el cual tenga que ser ‘encontrado’ o ‘inventado’ al estar tocando –con lo cual esa búsqueda también puede fracasar–. Aquí el momento de resonancia de la indisponibilidad se siente de una manera especial. La música misma, el mundo de los sonidos, desarrolla su propia ‘lógica’, la cual nunca se llega a dominar por completo: lo que ‘hay’ que tocar en un determinado momento ya no es, entonces, mi decisión personal, sino una especie de exigencia que ‘la música’ me impone. En el caso extremo esto conduce a la experiencia de un mundo sonoro que se desarrolla según sus propias

¹⁸ Citado de Figueroa-Dreher, *Improvisieren* (nota 14), p. 204.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 215 y s.

leyes, al cual el músico en cierto sentido se subordina y del cual se vuelve parte al mismo tiempo. Así, al ser tocadas ciertas piezas desarrollan una vida propia, por la cual se deja llevar el músico en su ejecución. Esto deja claro que la indisponibilidad y autoeficacia no constituyen opuestos, sino que incluso pueden establecer una relación de crecimiento mutuo. Veamos una cita bastante extensa de un músico de jazz entrevistado por Christian Müller:

“En ALGÚN momento, (2) sin que yo haya querido (1) o lo haya decidido (2), la pieza se independizó [...] se dio el momento y no PUDE decidirlo (1), y tampoco pude ENSAYARLO, mientras que especialmente ahora (2) por MUCHO tiempo (2) [sí] ensayé los pasajes. NO era eso, sino que surgió en algún momento cuando me puse a tocar el piano y (2) completamente sin tener que ensayar, incluso con errores, etc., y como siempre toqué esta pieza y surgió el momento en que ella se independizó (2) y eso lo encuentro cualitativamente muy parecido a lo que ocurre en la improvisación (2) ahí pasa que CONTIGO mismo (2) tú te pones (1) como bajo el régimen de esta pieza y DEJAS que la pieza haga algo contigo (1) [mmm] así te sometes de cierta manera (2) es un acto de humildad cuando uno se ELEVA de manera muy filosófica, sí, te sometes, te pones a disPOSICIÓN, pero te pones a TI MISMO a disPOSición, y esto significa que DAS (2) TODO lo que TÚ tienes (2) a tu alrededor... (2) así la pieza hace lo que quiere (2) contigo [((risa por dos segundos)) sí] sí, ASÍ y con esto también vuelves a ser (2) omnipotente, y entonces no eres sometido (1) [sí], sino que también eres omnipotente porque (2) en ALGÚN plano, me parece, TIENES todas las posibilidades, si bien estás ligado a las notas, sin embargo, (1) eso se independiza (J, 1109-1136)”.²⁰

²⁰ Cita de Müller, *Doing Jazz*, nota 15, p. 83. En las transcripciones de las entrevistas de Müller se marcan con mayúsculas las sílabas acentuadas y las pausas en el habla con indicaciones de los segundos.

Aquí el músico se somete al poder de la pieza, pone, por así decirlo, sus habilidades a disposición de la música y, no obstante, al mismo tiempo experimenta este sometimiento como omnipotencia. Esta es una experiencia también conocida por el músico que no improvisa; en efecto, resulta determinante para la ejecución de obras musicales compuestas (cfr. abajo). Y también al escuchar música a veces surge la sensación de que la música *exige* de mí una determinada manera de escuchar. Esto se vuelve todavía más claro al bailar, cuando determinados ritmos y sonidos se apoderan de los cuerpos de los bailarines exigiendo determinados movimientos corporales y, por el contrario, excluyendo otros. Al mismo tiempo, el bailarín en ocasiones se experimenta a sí mismo como alguien que participa de la música de manera activa y autoeficaz con su cuerpo, respondiendo a los sonidos con sus movimientos. Sabine Vogt relata en su estudio etnográfico sobre los hábitos de clubes nocturnos en Berlín de los años 90²¹ de qué manera en las *house parties*, desencadenado por la música, su volumen, las frecuencias bajas y los ritmos, en combinación con otros factores (la configuración del espacio, la disposición de las luces, los concurrentes, las preferencias y los conocimientos previos individuales, etc.), se vuelve posible una experiencia de baile donde la música se experimenta corporalmente y a la vez se amplía por medio del propio baile:

“El *house* existe solo mientras dura la fiesta, y recién al bailar la música se vuelve tangible. Al percibir peculiaridades en el sonido, el baile activa impulsos en el cuerpo de Grit, interiormente, a través de una compleja cadena de procesos cognitivos, motores y biomecánicos, y, exteriormente, a través de las resonancias estructurales con los elementos del evento, impulsos que se transmiten en movimientos corporales. El cuerpo de Grit es el centro de su vivencia musical”.²²

²¹ Sabine Vogt, *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins* [Espacios de discotecas, libertad de movimiento. Proyectos de vida musicales en la cultura joven de Berlín], Kassel y otros, 2005.

²² *Ibid.*, p. 105.

Vogt destaca que al bailar su informante Grit “hace su propia música con su instrumental corporal”²³ y que, mediante los movimientos de sus manos, brazos y el cuerpo entero, desarrolla un “sonido corporal” propio.²⁴ La música se convierte, por una parte, en el desencadenante de los movimientos resonantes de la danza y los moldea, no obstante, al mismo tiempo la bailarina responde con su propio “sonido corporal”.

El músico se convierte en músico no solo por su conocimiento del material musical, sino también por su habilidad para producir sonidos con instrumentos musicales o su propia voz. La asimilación de los instrumentos en los que la música ‘está metida’ resulta en un proceso en el cual los instrumentos se convierten en parte del cuerpo, en una extensión de la corporalidad intencional sentida.²⁵ Esto se manifiesta también en la percepción de los oyentes: por medio del instrumento la persona del músico se vuelve audible para el oyente, y eso incluso si, por ejemplo, el pianista o el baterista toca diferentes instrumentos en diferentes conciertos o grabaciones.²⁶ La encarnación y corporeización de los instrumentos también tiene fuertes cualidades emocionales, puesto que se da una identificación con carga emocional entre la persona y el instrumento. En este sentido, hacer música implica una doble asimilación: del material musical y del instrumento. Además, también desempeña un papel el espacio donde se toca el instrumento y el cual impregna el sonido de este con sus peculiaridades acústicas, y, por lo tanto, influye fuertemente en la escucha controladora e imaginativa del músico.²⁷

²³ *Ibid.*, p. 107.

²⁴ Vogt escribe: “El sonido corporal de Grit a veces se manifiesta en movimientos rectos y a veces agachados o incluso serpentinos, con las manos, los brazos y su cuerpo entero, y así en su lenguaje corporal con el cual interpreta y comenta los movimientos en el espacio y las difusas ventanas de significado en los arreglos sonoros. Grit dice que al bailar quiere explicitar cómo le gustaría ser, quiere intentar expresar en gestos la sensación que ella tiene de sí misma, y espera que sus propios gestos tengan para los demás exactamente el mismo significado que para ella. Si fuera posible familiarizarse con el sonido de Grit durante la fiesta, esta experiencia podría formularse como sigue: cuando Grit se pone a tono con el *house* ella hace su propia música con su instrumental corporal” (*ibid.*, p. 107).

²⁵ Cfr. Müller, *Doing Jazz* (nota 15), pp. 71 y ss.

²⁶ *Ibid.*, pp. 74 y s.

²⁷ *Ibid.*, pp. 86 y s.

No obstante, también los instrumentos musicales poseen siempre un momento de resistencia, una vida propia que se opone a hacerse disponible. Los músicos conocen ese momento en que preferirían arrojar su instrumento al rincón porque no los obedece y se les resiste, y a veces también porque ‘perdieron la conexión con él’, porque se quedó mudo; no es raro que hablen de una relación de amor-odio con buenos y malos momentos.²⁸

Esta sutil relación con el instrumento musical como algo enfrente con vida propia está mucho menos marcada, es de suponer, con los dispositivos electrónicos, porque aquí por lo general los movimientos corporales se limitan a activar interruptores, girar perillas o hacer clics con el ratón, y por eso la conexión entre la experiencia sensible y la acción corporal y, en consecuencia, entre las afecciones, la autoeficacia y la disponibilidad, es otra. No es casualidad que algunos DJ intenten complementar con intensos movimientos de baile la escasa participación que tiene su cuerpo al operar los aparatos técnicos. Además, un tocadiscos, una mesa de mezclas, una máquina de efectos para estudio o un reproductor de mp3, a diferencia de la voz y los instrumentos musicales tradicionales, no está ‘en forma’: o funciona o está roto. Sin embargo, seguramente también aquí existen aspectos mediante los cuales estos dispositivos musicales son experimentados como algo enfrente, por ejemplo, cuando un sintetizador como el Roland303 de repente produce sonidos para los cuales de ninguna manera fue concebido originalmente²⁹, o cuando un coleccionista concibe su colección de discos como algo que lleva un orden polifónico en sí mismo y por eso le demanda a él como coleccionista una actividad ordenadora.³⁰

²⁸ *Ibid.*, pp. 77 y ss.

²⁹ Así parece haber sucedido en 1987 en las líneas de bajo de “Acid Tracks” del productor de *house*, Phuture, oriundo de Chicago, por el cual el *acid house* no solo obtiene su sonido típico, sino también su nombre.

³⁰ Cfr. a este respecto Roy Shuker, *Wax trash and vinyl treasures. Record collecting as a social practice* [Restos de cera y tesoros de vinilo. Coleccionar discos como una práctica social], Farnham, 2010.

La música como esfera de resonancia. La dimensión horizontal: los miembros de la banda y el público

En muchos géneros musicales los músicos, al tocar música juntos, se orientan según una obra musical que, unida por la partitura y eventualmente por el director, representa una idea musical conjunta que ellos siguen al hacer música. De la intención de hacer sonar en conjunto la obra musical se deriva un obrar colectivo. Por el contrario, en el caso de los músicos que improvisan, la pieza musical surge recién en el mismo momento que su interpretación, donde los músicos se orientan, por cierto, según constelaciones compartidas de sonidos y maneras de tocar, eventualmente también según determinados modelos y convenciones estilísticas. No obstante, en todos los géneros musicales, sean de improvisación o de reproducción, se producen procesos interactivos de ajuste fino de la dinámica y la entonación, del tempo y la agógica. A este ajuste fino no le subyace solo una idea musical compartida, sino al mismo tiempo la capacidad de escuchar detalles en la ejecución propia y de los otros, y reaccionar en consecuencia. Aquí, por cierto, “sensibilidad a la resonancia” no significa solo seguir y ejecutar tercamente la idea musical previa, sino adaptarla a cada ambiente social y emocional, a las capacidades de los participantes, a los aspectos sonoros de cada espacio y así también dar lugar a ser emocionados por interferencias inesperadas. Una segunda forma de interacción se refiere a desarrollos mayores, a modificaciones paulatinas y quiebres en la textura de una pieza musical, sobre todo, de la intensificación conjunta mediante el volumen, etc., o también del desengrosar la textura o a cambios abruptos en la tonalidad o la textura. Tales modificaciones interactivas se encuentran, por ejemplo, en los numerosos géneros musicales donde los músicos “zapan” en grupo. Una forma especial de la interacción es el reaccionar a células de motivos –ritmos, motivos de melodías, etc.– en lo que tocan los otros músicos. Así un músico de jazz toma en su solo estímulos de motivos provenientes de lo que tocan los demás músicos

y, a su vez, los músicos acompañantes responden al solista, lo cual puede llevar a una interacción dentro del conjunto.³¹

En el centro de los relatos de músicos improvisadores sobre la interacción en un conjunto se encuentra una experiencia específica: el escuchar a los otros, retirarse, dar espacio a los otros músicos y a la música. Esta actitud de ‘escuchar y responder’ al tocar, es decir, de la resonancia disposicional, es una condición previa para que la música asuma el régimen y surja un tipo de magia, un ‘remolino’ que los músicos describen con ayuda de imágenes y metáforas. Así narra el baterista de free-jazz Paul Lovens su interacción con Alexander von Schlippenbach y Evan Parker:

“Pero estas son decisiones, no sé, en fracciones de segundos. Tiene que venir ahora o bien sale de la música que ahora está por darse. Esto sucede ahora, en algún momento erupciona el volcán y después hay que seguir, pues siempre se trata de que uno inicia y lanza algo, uno no lo propulsa, sino que uno es atraído y uno tiene que seguir a la música, si bien ella está puesta por nosotros mismos, porque no somos nosotros los que decidimos cada vez qué hacer, sino que tenemos que ocuparnos de la música, de entramar una red en la que podamos atajarla. Y entonces está con nosotros en el escenario. [...] Por más que uno sepa andar bien en canoa, atravesando rápidos y todo lo demás, el que manda es siempre el río. No uno mismo y sus artes y la virtuosidad. El río es el jefe y hay que seguirlo. Y el río es la música [13:7]”.³²

Una vez más queda también aquí de manifiesto que los momentos fundamentales de la resonancia no se encuentran en tensión o incluso en contradicción unos con otros, sino que se refuerzan recíprocamente: cuanto más receptivo y sensible se

³¹ Benjamin Givan sistematizó estos modos de interacción en el caso del jazz. Sin embargo, advierte que no todos los músicos de jazz desean o aspiran a una interacción de motivos; muchos incluso rechazan explícitamente este “juego de ping-pong” y prefieren en cambio una clara distribución de los roles entre el solista y el acompañamiento. Cfr. Benjamin Givan, *Rethinking Interaction in Jazz Improvisation* [Repensando la interacción en la improvisación del jazz], en *Music Theory Online*, 22/3, 2016.

³² Citado en Figueroa-Dreher, *Improvisieren* [Improvisar], nota 14, p. 252.

vuelva el *escuchar*, más fuerte es la experiencia de ‘ser llevado’, más fuerte se vuelve (paradójicamente) la experiencia de la autoeficacia y más profunda la experiencia de la transformación. Autoeficacia significa aquí (a diferencia de lo que significa en la psicología ‘clásica’) no precisamente tener el mayor control posible sobre el suceso, sino más bien estar en una conexión interna lo más amplia posible y vivenciar el propio hacer como una *parte* del suceso y del logro. Así surge una esfera de vivencia conjunta que trasciende el obrar del individuo y que parece tener una eficacia propia. Müller habla en este contexto de una orientación excéntrica de los músicos, de un “obrar conjunto que escucha al otro”, de un “actor plural” y de una “intencionalidad colectiva”³³ La experiencia de comunitarización que aparece aquí repentina e indisponible tiene un alto significado emocional para los músicos, no pocas veces radica ahí su motivación para crear música.

En la situación de los recitales se extiende, idealmente, el contexto de interacción de los músicos, ahí el escuchar y dar lugar desempeñan un papel central en el público. El objetivo es que la chispa de los músicos salte a los oyentes, pues de esa manera los músicos reciben “energía” o “alimento” a cambio. Los músicos de jazz cuentan al mismo tiempo de una pérdida del control por parte del público, de un rebasamiento del comportamiento previsible –como señal de una transformación que incluye al público–.³⁴ Así la ‘onda de resonancia’ entre el público y los músicos se presenta por completo como bidireccional: los músicos se dejan emocionar, influenciar e incluso a veces llevar por completo por los ánimos y las expectativas de los oyentes. Debido a que los oyentes no pueden, por cierto, actuar musicalmente, los momentos de silencio –al final o también durante las piezas– son momentos centrales en los que el ‘ambiente se crispa’.³⁵

En muchos géneros musicales las formas de interacción entre los músicos y el público están muy ritualizadas en un recital y siguen reglas más o menos estrictas. Contrariamente a la vida cotidiana los recitales están delimitados en espacio y tiempo, se ofrecen de noche, durante el tiempo libre y en edificios y espacios

³³ Cfr. Müller, *Doing Jazz* [Haciendo jazz] (nota 15), pp. 128 y ss.

³⁴ *Ibid.*, pp. 179 y s.

³⁵ *Ibid.*, pp. 184, 195 y 197.

especiales. Los actores suelen vestirse de una forma particular, tanto los músicos como los oyentes. Con el pago de la entrada, una pequeña ofrenda monetaria, y con su cancelación queda sellado el acuerdo formal para participar del ritual del recital. Resulta característico que el espacio mismo esté dividido en varios sentidos: la antesala es un espacio del pasaje del mundo cotidiano al mundo de la música. Ahí los oyentes se preparan para el acontecimiento y además intercambian manifestaciones de respeto y deferencias entre ellos. El espacio mismo de la función está, a su vez, dividido en el escenario y el lugar de los oyentes, que está orientado hacia el escenario. Mientras se apaga la luz en el lugar de los espectadores, el escenario queda iluminado o se ilumina. Al principio los músicos se quedan en la zona tras bambalinas a la cual los oyentes no pueden acceder ni ver. Ahí se produce la transformación de personas cotidianas en personas públicas del escenario –acompañada de cambios físicos y psíquicos, como nerviosismo, sentimientos de estrés y miedo escénico–. Algunos músicos realizan pequeños actos rituales para disponerse a su actuación y su cambio a persona escénica; esto abarca desde ejercicios de respiración, entrar en calor con el instrumento y tranquilizarse, hasta rezar y desearse suerte y éxito. La inyección de adrenalina antes de subir al escenario en general es experimentada por los músicos como positiva, incluso como necesaria, como una forma de focalización y concentración.

En los conciertos clásicos se dan, además, gestos de valoración recíproca: aplausos al subir al escenario, saludos con reverencia, nuevos aplausos cuando el director de orquesta –con respecto al cual se disponen los lugares de los músicos– entra en escena, otro saludo con reverencia, etc. A medida que estos regulan casi todas las actividades e interacciones los oyentes intentan pasar por completo al modo de la recepción pasiva. No pocas veces los oyentes cierran los ojos para ‘volverse todo oídos’. Se trata de procesos de acción que se repitieron y siguen repitiendo una y otra vez de manera casi idéntica desde hace más de cien años y mediante los cuales el concierto es delimitado como una esfera de resonancia bastante estable frente a la profana vida cotidiana. El compositor y musicólogo

Christopher Small llega a la siguiente apreciación del oasis de resonancia de los conciertos, marcado por la ritualización:

“...a symphony concert is a celebration of the ‘sacred history’ of the western middle classes, and an affirmation of faith in their values as the abiding stuff of life. As these values, and those of industrial society in general, come more and more under attack from both critics and the pressure of events, so the concert becomes more vital as a ritual of stability in an unstable world”.³⁶

Los rituales de recitales también se dan en otros ámbitos musicales, sin embargo, persiguen otros propósitos. En los recitales de rock y pop tiene un lugar central la relación entre la estrella y el público, así como entre los oyentes entre sí. A eso apunta la dramaturgia del espectáculo, la comunicación ritualizada entre la estrella y sus fans, así como los intentos también ritualizados de integrar al público física, emocional y espiritualmente en la presentación. A pesar de que la estrella no deja de ser inalcanzable, el asunto es crear oportunidades de acercamiento y de contacto de comunicación entre ella y sus fans, por lo menos mientras dure el recital. A través de una intervención activa del público, sea corporal mediante el acompañamiento del ritmo de la música con el cuerpo, sea cantando las canciones conocidas o mediante un aplauso espontáneo, se ha de iniciar una comunidad temporaria en la cual todos los participantes resuenan unos con otros. Estos rituales de recitales que apuntan a la participación y a la experiencia de comunidad están especialmente marcados, por ejemplo, en el soul y en el *rhythm & blues*, donde las estrellas a menudo se presentan como sacerdotes y a través del *call and response* provocan una vivencia cuasi religiosa, vinculada a la

³⁶ Christopher Small, *Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert* [La función como ritual: esbozo para la investigación de la verdadera naturaleza de un concierto sinfónico], en *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event* [Perdidos en la música. Cultura, estilo y el evento musical], Avron Levine White (ed.), Londres, 1987, p. 19 [N. de T.: “...un concierto sinfónico es una celebración de la ‘historia sagrada’ de las clases medias occidentales y una afirmación de fe en sus valores como la sustancia permanente de la vida. A medida que estos valores, y aquellos de la sociedad industrial en general, se encuentran cada vez más bajo el ataque tanto de las críticas como de la presión de los acontecimientos, el concierto se vuelve más vital en tanto un ritual de estabilidad en un mundo inestable”].

experiencia emocional-catártica de la iglesia afroamericana. Asimismo, se encuentra un fuerte involucramiento corporal bajo las formas del *headbanging* y el pogo, como también en los rituales del *crowd surfing* o del ‘*wall of death*’ en el heavy metal.

En las relaciones de resonancia efectivizadas en las prácticas musicales siempre se vinculan la relación material y la social, aunque de un modo diferente y bajo relaciones de predominio cambiantes. Quizás haya aquí una diferencia entre los géneros musicales en los cuales el compositor y la obra son centrales y géneros que se enfocan más en la situación performática y, por lo tanto, en los músicos. Cuando Christian Gerhaer, barítono mundialmente celebrado, canta algo del repertorio clásico, genera efectos de resonancia enormes no a través de la sincronización de *sus propias* sensaciones con el público, sino expresando del modo más perfecto y genuino posible las formas de relación con el mundo hechas realidad *en la música* y las experiencias correspondientes a ella, y así precisamente produce un vibrar en el oyente. En una entrevista del periódico *Süddeutsche Zeitung* Gerhaer responde del siguiente modo a la pregunta de cómo se protege cuando está en el escenario de no ser avasallado por sus sentimientos: “Es muy simple. No lo pongo en cuestión. [...] Puedo permitir que los sentimientos me invadan, siempre que procedan de la pieza musical y no de mí. Mi sentir no es importante. Incluso molesta [...], porque depende de la idea que surge en una música, no de mi relación con ella”.³⁷ Y un poco después agrega: “Cuando escucho música de Bach siento en cada tono el desiderátum de una verdad eterna. [...] La música no puede ser comprendida completamente. Nunca hay univocidad, sino solo participación en una idea”.³⁸ En la respuesta que Gerhaer da a la pregunta respecto de si la música consuela queda claro que con “idea” se refiere a formas de relaciones con el mundo:

³⁷ Christian Gerhaer y Tobias Haberl, *Sprache und Taten sind gefährlich, nicht Musik* [El lenguaje y los hechos son peligrosos, no la música], en línea (última consulta el 23/10/2015): <http://szmagazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/42724/Sprache-und-Taten-sind-gefaehrlich-nicht-Musik>.

³⁸ *Ibíd.*

“No escucho música ni para ser consolado ni entretenido. La música de Bach, de Beethoven, de Schubert no es una diversión. [...] El asunto es la muerte, la pérdida, la soledad, la falta de lo idealmente perfecto, los estados anímicos problemáticos y las deficiencias que me resultan interesantes y no necesariamente por la cercanía a mi vida. Con frecuencia la música produce la conmoción que lo lleva a uno a anhelar el consuelo, y maravillosamente ella puede incluso brindarlo”.³⁹

Gerhafer afirma que para él se trata de observar, comprender y clasificar las relaciones con el mundo como la melancolía y la tristeza, de ahí surge la felicidad estética. Un triángulo de resonancia surge entre la obra, el artista y el público, según esta concepción del arte, cuando coinciden en el sentir y empatizar de una figura específica de relación con el mundo, vertida en una forma estética.

La otra dirección de la generación de resonancia parece ser, por el contrario, un principio habitual, quizás incluso dominante en la música pop y en el rock. Ahí el deseo de y el esfuerzo por la producción de una resonancia horizontal, de una conexión viva y resistente entre el artista y el público determina la forma y figura de la obra artística. Esto se expresa con precisión en la autobiografía del guitarrista de los Rolling Stones, Keith Richards, quien concibe la relación de efecto explícitamente como relación de resonancia, como el tender hilos de resonancia:

“¿Por qué uno se sienta a escribir una canción? Quizás porque uno quiere familiarizarse con el corazón de otra persona. Porque uno quiere anidar ahí o, por lo menos, provocar una reacción, una resonancia. Emocionar a otras personas puede convertirse en pasión. Cuando se escribe una canción que se arraiga en las cabezas, que llega hasta el corazón, se establece un vínculo auténtico. Encontrar cosas en común es lo decisivo, el motivo que nos alcanza a todos, que nos toca a todos en el corazón. Al escribir canciones el asunto primario es emocionar a

³⁹ *Ibíd.*

la gente en su interior, sacudirla emocionalmente [*tightening the heartstrings*] sin que sufra un infarto en el momento”.⁴⁰

Según esta concepción de la práctica artística, la relación de resonancia entre los artistas y los receptores determina la forma y la coloración de la ‘obra’: en ella se le confiere forma a la relación con el mundo experimentada colectivamente, se materializa una forma colectiva, siempre actual, de experiencia del mundo.

La música como esfera de resonancia: la dimensión vertical

Ahora bien, ¿cómo puede determinarse mejor la dimensión vertical de la esfera de resonancia de la música? Aquí queremos sostener la tesis de que la cualidad característica de la música radica en que ella está en condiciones de fundar una forma muy específica de relación con el mundo, a saber, una donde se pueda sentir la relación con el mundo como un todo y, con ello, al mismo tiempo modularla y modificarla. Lo que ya está anunciado en las presentaciones de Christian Gerhaher, pero también en varias expresiones de los músicos que improvisan, es la experiencia de que, en la música, en cierto sentido, la cualidad relacional se debate *en sí misma*, mientras que las lenguas y los sistemas de signos solo pueden hacer que se tematice cada relación con el mundo o recorte del mundo particular. La música se abre primariamente mediante la ejecución fundada en el cuerpo o mediante la co-ejecución de un oyente, “como presentificaciones de un entramado de sentido que se ‘refiere’ a sí mismo”⁴¹ y al cual están subordinados todos los procesos de interpretación y donación de significado. Precisamente por eso la música resulta apropiada, por ejemplo, como medio de acompañamiento fílmico en el cual se fundan relaciones o se determinan cualidades relacionales sin un aporte propio *de contenido* o una referencia cognitiva.⁴²

⁴⁰ Keith Richards, *Life* [Vida], Múnich, 2010, p. 369.

⁴¹ Christian Kaden, art. “Zeichen” [signo], en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, [La música en la historia y el presente], Sachteil [Parte temática], t. 9, Ludwig Finscher (ed.), 2ª ed., Kassel 1998, cols. 2149-2220, aquí: col. 2161.

⁴² Esto vale a pesar de que en el cine naturalmente se pueden generar asociaciones de contenido, por ejemplo, a través de técnicas de *leitmotiv* que sugieren vínculos cognitivos y emocionales con otras escenas, ciertas personas o incluso otras películas, óperas o contextos.

En el acertado título de un ensayo, Peter Sloterdijk enfatizó el interrogante planteado a continuación: *¿dónde estamos cuando escuchamos música?*⁴³ Esta pregunta es muy instructiva en tanto el oyente efectivamente no es capaz de indicar si en ese momento la música está fuera o dentro suyo: el oyente no está frente al sonido del mismo modo que el observador frente al objeto observado, pues el sonar está dentro suyo, es él a quien la música hace vibrar (corporal y emocionalmente, y a menudo también cognitivamente). Por eso el escuchar música no está *dirigido* del mismo modo que el ver, el tocar o el sentir.⁴⁴ Experimentar la música elimina la separación entre el sí mismo y el mundo, transformándola, por así decirlo, en una relación pura: la música son los ritmos, los sonidos, las melodías y los tonos *entre* uno mismo y el mundo, si bien estos naturalmente tienen un origen en el mundo de las cosas y en el mundo social. El universo sonoro, entonces, consta de ser capaz de expresar o fundar todos los tipos y matices de relaciones: desgarramiento, soledad, abandono, hostilidad, alienación, tensión, pero también, anhelo, refugio, protección, cuidado, amor y predisposición a responder. Esta cualidad relacional pura se adhiere a la música en todas sus manifestaciones, tanto las populares como las de alta cultura, y solo así se hace comprensible por qué la música y la danza están estrechamente ligadas desde siempre: también en el baile (tanto el arcaico ritual como el convencionalizado en civilizaciones desarrolladas o el escenificado en la cultura pop) se ensayan, experimentan, escenifican y modifican variaciones de las relaciones con el mundo (el estrecharse, el rechazarse, el unirse, etc.).

Solo desde esta perspectiva se vuelve comprensible por qué la música posee, por un lado, el poder de modificar nuestro estar-dispuestos-al-mundo (o nuestra

⁴³ Peter Sloterdijk, *Wo sind wir, wenn wir Musik hören* [¿Dónde estamos cuando escuchamos música?], en Sloterdijk, *Weltfremdheit* [Extrañamiento del mundo], Fráncfort del Meno, 1993, pp. 294-325.

⁴⁴ Como sugiere Sloterdijk, tal vez se podría hablar del *nacimiento de la intencionalidad a partir del espíritu de la música*, pues “En tanto el presujeto se pone con complacencia a la escucha se convence de la ventaja de oír. Oído significa hasta ahora tensión activa hacia misivas amables y complacientes. Él produce el nacimiento de la intencionalidad desde el espíritu de la escucha de sonidos de salutación y vivificación. En tal escucha comienza también el goce como primera intención” (Peter Sloterdijk, *Sphären, Bd. I, Blasen*, Fráncfort del Meno, 1998, p. 515) [trad. esp.: *Esferas I: Burbujas*, trad. Isidoro Reguera, Ediciones Siruela, Madrid, 2009, p. 455].

‘disposicionalidad’), por qué, por otro lado, dependiendo del tipo de nuestra relación actual con el mundo, necesitamos de otra música. Más aún: incluso (y precisamente) la música que expresa tristeza, melancolía, desesperanza o desgarramiento nos permite emocionarnos, porque la podemos experimentar como resonancia de nuestro propio dolor, melancolía o desgarramiento, por lo tanto, de nuestras propias relaciones con el mundo. Por eso el dejarse emocionar por tales sonidos lo percibimos como una emoción positiva (también y precisamente cuando se manifiesta en lágrimas) y de ninguna manera como algo que nos deprime, al contrario: es solo cuando *ya no* somos emocionados, movilizados o conmovidos por la música que experimentamos alienación o, en un caso más extremo, depresión, porque entonces el mundo enmudece para nosotros, por más ruidoso que sea.

Aquí se pone de manifiesto que la música, si bien está basada en un efecto de resonancia *físico* transmitido por las ondas sonoras y el movimiento del aire, *no funda una relación corporal con el mundo*: justamente los mismos tonos u ondas sonoras que hoy pueden conmovernos hasta las lágrimas, tal vez mañana solo desarrollen un efecto de resonancia débil o nulo si nuestra capacidad de resonancia física está bloqueada o bien si nuestra relación con el mundo está cargada disposicionalmente por otros acontecimientos. Por lo tanto, una vez más se muestra también aquí que nuestras relaciones con el mundo siempre están constituidas corporal, emocional, física y cognitivamente al mismo tiempo.

Si es correcta nuestra tesis de que en la música se debate la cualidad relacional (con el mundo) como tal, entonces se comprende cuán crucial resulta la función que la música puede cumplir en la sociedad (moderna): ella sirve para asegurar y potencialmente corregir nuestra relación con el mundo, modera y modifica nuestra relación con el mundo, y la vuelve a fundar cada vez como una ‘relación originaria’ de la cual emanan el sujeto y el mundo. En definitiva, este es el núcleo en Sloterdijk cuando él escribe que escuchar en tanto “salir-de-sí es el primer gesto del sujeto. Protosubjetividad significa, ante todo, una conmoción complaciente

con su estímulo y un vibrar en el saludo”.⁴⁵ En una estética pop, el cantautor Reinhard Mey expresa en su propio lenguaje este mismo fenómeno de la *fundación de una relación* al cantar: “Desde que el primer tono resuena, el espacio comienza a vivir y respirar, es como un estremecer, como un flotar, como si un hechizo nos sometiera. Y una melodía nos libera del laberinto de nuestros pensamientos y abre por completo todas las esclusas de nuestra alma, todas las barreras”.⁴⁶

Así considerada, la vasta “musicalización” del mundo desde el siglo XX aparece como un correlato, probablemente indispensable por ser complementario en sus efectos, de una creciente cosificación de la relación predominante con el mundo. En este punto parece central que la *voz* humana (además de la mirada) sea el medio tal vez más importante para producir y experimentar relaciones de resonancia con el mundo. Como enfatiza Bernhard Waldenfels, la capacidad de resonancia corporal, que permite que la voz del otro *también suene* en el propio cuerpo (y viceversa), es un requisito para que la voz del otro pueda convertirse en un “registro de respuesta”: “la escucha de una voz ajena [comienza] como un silencioso permiso para que resuene la voz escuchada. Esta duplicación, que esquiva el mero cambio de roles entre hablar y escuchar, puede recogerse efectivamente en la definición de la voz”.⁴⁷

Las relaciones de resonancia fundadas por la voz se muestran, a su vez, doblemente extendidas, entre el cuerpo y el ‘alma’ por un lado, y entre el sujeto y el mundo por el otro, y en ambos casos las resonancias físicas y simbólicas entran, también aquí, en una interacción recíproca. En ningún otro lugar se puede experimentar esto de manera tan inmediata como cuando se canta en grupo, y probablemente a esto se deba el permanente atractivo del canto coral. La persona que participa de un coro experimenta en los momentos de éxito, primero, una

⁴⁵ Sloterdijk, *Sphären I* (nota 44), p. 515 [trad. esp: *Esferas I*, p. 455].

⁴⁶ *Welch ein Geschenk ist ein Lied* [Qué buen regalo es una canción], del álbum *Freundliche Gesichter* [Rostros amables], Intercord, 1981.

⁴⁷ Bernhard Waldenfels, *Antwortregister* [Registro de respuesta], Fráncfort del Meno, 2007, p. 493.

‘resonancia profunda’ entre su cuerpo y su estado mental, segundo, entre ella y quien canta con ella y, tercero, la conformación de un espacio de resonancia físico (en la iglesia, en el sala de conciertos, etc.) compartido de manera colectiva. Toda esta conexión resonante esencialmente físico-corporal le hará más difícil sentirse *no* en ‘armonía’ consigo misma y con el mundo. Pero si lo hace, sentirá con mucha más claridad la experiencia de alienación que hay ahí: la experimenta como tensión o como desproporción entre las resonancias físico-corporales y el ‘callar’ físico-simbólico.

El hecho de que las personas produzcan y experimenten de esta manera resonancias hacia adentro y hacia afuera a través de la voz podría ser una clave para comprender la función de la música rock y pop en la sociedad moderna. Ningún otro fenómeno –y mucho menos un fenómeno *estético*– encuentra una propagación tan vasta y ubicua en todas las capas sociales y en casi todas las esferas sociales, y más aún: ningún otro parece poseer una cualidad con efectos físicos comparables para mediar y ‘sanar’ relaciones subjetivas con el mundo. La música parece haberse convertido en una especie de aglutinante universal para la relación tardomoderna con el mundo. Asimismo, sin embargo, es manifiesto que ningún otro medio tiene ni remotamente tanta importancia para la formación y estabilización de identidades (tardo)modernas: para los jóvenes escuchar música ocupa el lugar más alto en la escala de valoración de sus actividades, y conserva este lugar también para muchos adultos.⁴⁸ Ahora bien, resulta interesante que esta música casi nunca sea puramente instrumental, *si bien* en la mayoría de los casos los textos no parecen desempeñar *ningún papel* (o ningún papel esencial) para

⁴⁸ Cfr. Anja Langness et. al, *Jugendliche Lebenswelten: Familie, Schule, Freizeit* [Mundos de la vida de los jóvenes: familia, escuela y tiempo ocioso], en Klaus Hurrelmann y Mathias Albert (eds.), *Jugend 2006. Eine pragmatische Generation unter Druck. 15. Shell-Jugendstudie* [Juventud 2006. Una generación pragmática bajo presión. 15º estudio de Shell sobre la juventud], Fráncfort del Meno, 2006, pp. 49-100, aquí pp. 77-82; Renate Müller, *Musikalische Selbstsozialisation* [Autosocialización musical], en Johannes Fromme et. al (eds.), *Selbstsozialisation, Kinderkultur und Mediennutzung* [Autosocialización, cultura infantil y utilización de los medios], Opladen, 1999, pp. 113-125; Simon Frith, *Musik und Identität* [Música e identidad], en Jan Engelmann (ed.), *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural-Studies-Reader* [Las pequeñas diferencias. Manual de estudios culturales], Fráncfort del Meno-Nueva York, 1999, pp. 145-169.

las y los oyentes. Esto solo admite una conclusión: los oyentes necesitan *la voz*, no necesitan *el texto*,⁴⁹ y la necesitan casi como un elixir de la vida, porque ella funda una relación resonante con el mundo –en primer lugar, naturalmente, aquella entre el oyente y el cantante; pero además ofrece también aquella entre el oyente y su mundo– y sobre todo porque modula y permite sentir las muy diversas formas e intensidades de relaciones con el mundo. Las formas de expresión vocales en los distintos géneros de la música popular⁵⁰ suelen retomar las formas de expresión cotidiana de la voz hablada y de ese modo facilitan la empatía de un público amplio, sin formación musical. Desde un aspecto sonoro, los ruidos vocales como las aspiraciones, la aspereza o la ronquera no son reprimidos, sino que a menudo se enfatizan como signos de presencia corporal y veracidad emocional. Con frecuencia las vocales no terminan de cantarse, las consonantes se enfatizan, lo cual le otorga al canto una cualidad cercana al habla y, por decirlo así, le permite al oyente integrarse en un dar respuesta que se siente corporalmente. En particular, en el canto gritado, llegando hasta el grito, se destaca una intensidad emocional directa. Muchos de los medios de composición vocal que se perciben en el rock o el pop, el R&B o el rap, el punk o el metal apuntan, por lo tanto, al carácter directo de la expresión. A los oyentes que *de facto* están separados espacial y casi siempre también temporalmente de los cantantes por las tecnologías de medios, se les dirige la palabra de manera directa, se les hace olvidar la distancia efectiva recurriendo a medios de expresión vocales de la comunicación cotidiana, así como a estrategias para construir cercanía. No obstante, o precisamente por eso, una estética del realismo y de la autenticidad

⁴⁹ Cfr. Simon Frith, *Why do songs have words?* [¿Por qué las canciones tienen palabras?], en *Lost in music. Culture, style and the musical event* [Perdido en la música. Cultura, estilo y el evento musical], Avron Levine White (ed.), Londres, 1987, pp. 77-106; véase también Jan Koenot, *Hungry for Heaven. Rockmusik, Kultur und Religion* [*Hungry for Heaven*. Música de rock, cultura y religión], Düsseldorf, 1997.

⁵⁰ Cfr. al respecto Martin Pfeiderer, *Populärer Gesang im 20. und 21. Jahrhundert – Tendenzen und Traditionen* [Canto popular en los siglos XX y XXI. Tendencias y tradiciones], en *Gesang im 20. und 21. Jahrhundert* [Canto en los siglos XX y XXI], Nils Grosch y Thomas Seedorf (eds.), Laaber, 2020, así como *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA (1900-1960)* [Voz, cultura, identidad y expresión vocal en la música popular de los EE.UU. (1900-1960)], Martin Pfeiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn y Christian Bielefeldt (eds.), Bielefeld, 2015.

determina muchos ámbitos (aunque no todos) de la música popular. Cuando un cantante de rock, pop o soul habla al micrófono, sube la voz o grita, esto sugiere que en ese momento, con toda seriedad, se otorga expresión a experiencias personales reales y sentimientos verdaderos. Para el público ahí se funden el protagonista y el contenido de la canción con la persona-estrella, el cantante presente de manera corporal y el acto performativo de cantar.

Las formas de expresión del canto popular adquieren a finales del siglo XX y principios del XXI una amplitud cada vez mayor. Abarcan la ira y las agresiones, tal como las grita John Lydon de los *Sex Pistols*, la locura de apariencia psicópata como aquella encarnada por David Byrne de los *Talking Heads* cuando quiebra su voz, el grito exacerbado de algunos cantantes de rock, así como la imitación del gruñido de un cerdo por parte de los cantantes de metal extremo. Aquí la expresión vocal sobrepasa las formas de expresión cotidiana en dirección de lo extra-cotidiano, loco y demoníaco. También parecen no humanos, alienados o demoníacos los sonidos vocales que se desfamiliarizan mediante tecnologías digitales de estudio o que se sintetizan con un *vocoder*. Hoy en día se encuentran ejemplos de estos sonidos vocales tecnificados en muchos ámbitos de la música popular, desde las voces desfamiliarizadas de Daft Punk, hasta el sonido con efecto metálico obtenido con el software *Auto-Tune*, presente en muchas canciones nuevas de pop, R&B, rap y dancehall.

La experiencia resonante de alienación

Quien escucha en un modo de resonancia disposicional el ciclo de canciones *Viaje de invierno* de Schubert o la ópera rock *The Wall* de Pink Floyd o quizás también el gran hit *Stan* de Eminem experimenta al mismo tiempo dos modos de relación con el mundo: está emocionado, movilizado, conmovido, justamente por la forma de alienación existencial producida y tratada estéticamente. Así se experimenta resonancia y alienación, y, por cierto, no fundidas en una forma mixta, sino en

una relación de acrecentamiento recíproco:⁵¹ cuanto más profunda, ‘auténtica’, verosímil e irresistible sea la alienación representada o, mejor aún, modelada, mayor será el efecto de resonancia.

Incluso los productos más bien simples de la cultura pop aprovechan estas relaciones de efectos. Así, por ejemplo, en la canción convertida en hit *La luna* de Belinda Carlisle, luego de la resonante parte principal donde, como consecuencia del enamoramiento, *pende el cielo lleno de violines*, lo cual se expresa en imágenes líricas románticas y en tonos menores (“*in the hotels, in the cafes/All the world was mad with romance/ In the harbor moonlit water/All the ships were swaying in a dance/Then you held me and you kissed me/And I knew I had to be with you/You didn’t ask me you just took me/To the tiny bed in your tiny room//On and on the band was playing/A song of surrender/On and on the sun would soon break through//*”), sigue una inserción que produce una intensificación musical y un ‘endurecimiento’ con la subida de un semitono desde un fa sostenido menor a un sol mayor, lo cual luego se amplifica en el texto cambiando del pasado al presente y de un escenario de relaciones alienadas y mudas con el mundo, donde el amor termina repentinamente: “*Now I walk along the streets of Marseille, the winter sky is cold and grey; and I don’t know why I left you that day, I don’t know where you are*”.⁵² Del mismo modo que en la pieza de alta cultura de Schubert *Viaje de invierno*, en este arte aplicado de la cultura pop se contrapone a la experiencia

⁵¹ Kafka escribe algo similar en una carta dirigida a Oskar Pollak al referirse a la lectura de libros: “Creo que solo habría que leer aquellos libros que nos atrapan y pinchan. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta con un puñetazo en la cabeza, ¿para qué lo leemos?”. Seguidamente agrega que un libro tiene que “ser el hacha para el mar congelado que está en nosotros”. Franz Kafka, *Gesammelte Werke in Einzelbänden, Briefe 1902-1924* [Obras Completas, Cartas 1902-1924], Fráncfort del Meno, 1958, pp. 27 y s.

⁵² Además, resulta interesante que Carlisle traslada su escenario de alienación hacia Marsella y no, por ejemplo, a Los Ángeles, lo cual desde el punto de vista de la rima hubiese sido por lo menos igualmente bueno y, considerando el aspecto comercial y biográfico, mucho mejor, pues todos los oyentes del mundo conocen Los Ángeles y Carlisle es californiana. El cielo mediterráneo cultural alabado de esta manera pareciera ofrecer *per se* una promesa de resonancia que se despega de la imagen de la ‘brutal’ California de los automóviles. Así se duplica tácitamente el efecto de contraste en la experiencia de alienación.

real (presente) de alienación del “*now*” una promesa estética de recuerdo y resonancia, y precisamente a través de ello se genera intensidad.

Interactuando unos con otros, unos debajo de otros y unos en contra de otros, los elementos musicales y textuales pueden establecer de diferentes modos efectos recíprocos contrastantes y así generar efectos de resonancia. Cuando Leonhard Cohen o Jeff Buckley desde el primer verso de su *Aleluya*, que ya conmovió profundamente a generaciones enteras de oyentes, despiertan el anhelo de una profunda resonancia secreta –“*I heard there was a secret chord*”– para inmediatamente después desmentirlo con el verso: “*But you don’t really care for music, do you*”, esa desmentida refuerza precisamente el anhelo: “*Sí, sí, sí que me importa la música*” quisiera responder el oyente (que participa de la resonancia). Cuando en el punto culminante de la canción se dice: “*And it’s not a cry, that you hear at night//It’s not somebody, who’s seen the light//It’s a cold and it’s a broken Hallelujah*”, se condensan en él la alienación y la resonancia al mismo tiempo.

La ‘resonancia de alienación’ hecha realidad de este modo crea una doble estructura emocional solo experimentable en la relación estética con el mundo, una estructura del dolor placentero o del placer doloroso, que a menudo rompe en llanto. La tristeza está destinada a la alienación experimentada, la cual puede expresar la relación predominante del receptor con el mundo, sin embargo, el placer está destinado a la experiencia de resonancia simultánea que supera esta alienación según su estructura y permite así que se presente la posibilidad de relaciones de resonancia. Theodor W. Adorno desarrolla una idea muy parecida en *Teoría estética*:

“Al abrirse las obras de arte a la contemplación, desconciertan al mismo tiempo al contemplador en su distancia [...], a él se le manifiesta la verdad de la obra como aquella que también debería ser su propia verdad. El instante de esta transición es el instante supremo del arte. Salva la subjetividad, incluso la estética subjetiva mediante su negación. El sujeto estremecido por el arte tiene experiencias reales;

sin embargo, en virtud de la comprensión de la obra de arte como obra de arte experiencia tales en la cuales su endurecimiento se disuelve en la propia subjetividad, a su autoyección se le impone su limitación. Si el sujeto obtiene en el estremecimiento su verdadera felicidad en las obras de arte, entonces ella resulta ser contraria al sujeto; por eso su órgano es el llanto que también expresa la tristeza por la propia decrepitud. Kant percibió algo de esto en la estética de lo sublime que él excluye del arte”.⁵³

Naturalmente el efecto de resonancia se refuerza con la oferta de resonancia horizontal, narrativa: quien ama *The Wall* o *Viaje de invierno* tiende a la identificación empática con *Pink* o con el yo lírico, supera su propia separación (existencial) y alienación con respecto al mundo en tanto que en la música se encuentra con otro con quien está en resonancia.⁵⁴ Entre el artista/intérprete y el oyente se crea un eje de resonancia frágil, siempre precario y temporario, que se basa precisamente en la falta de resonancia del mundo. Esto se vuelve muy evidente en la imagen del organillero en la última canción de *Viaje de invierno*⁵⁵. El organillero no puede hacer otra cosa que mandar sus sonidos al mundo, pero no encuentra ningún eco, los pies descalzos sobre el hielo, los perros gruñones, el plato vacío, la negación misma de la mirada hacen que el rechazo material, social y, en última instancia, letal del mundo se sienta casi físicamente en la versión musical de Schubert. El triángulo planteado entre el compositor/intérprete, el yo

⁵³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Fráncfort del Meno, 1973, p. 401 [N. de T: La traducción es propia. Hay trad. esp.: *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Ediciones Akal, Madrid, 2004).

⁵⁴ Así lo narra Alexander Gorkow en su reseña de una función de *The Wall* de Roger Waters en Toronto. El recital habría alcanzado el punto cúlmine que produce piel de gallina cuando Roger Waters repetía detrás del muro durante varios minutos y con un lamento monótono la pregunta: “*Is there anybody out there?*”. El otro punto cúlmine habría sido en el pasaje de “verdadera y consternadora tristeza” en *Hey You* donde la resonancia entre el artista y el oyente se intenta establecer de cierto modo de una manera apelativa: “*Hey you, out there in the cold, getting lonely, getting old, can you hear me?*”. Alexander Gorkow, “Hey Du”, en *Süddeutsche Zeitung*, 17 de septiembre de 2010, p. 11.

⁵⁵ Wilhelm Müller, “Der Leiermann” [El organillero], en *Werke, Tagebücher, Briefe* [Obras, Diarios, Cartas], tomo 1, poema 1, Berlín, 1994, pp. 185 y s.

lírigo y el oyente establece así un triángulo musical de resonancia *contra* el mundo, *contra* la forma predominante de relación con el mundo.

Por otra parte, eso fundamenta por qué escuchar música profundamente triste puede más bien sacar de la depresión a los oyentes antes que llevarlos a ella. En efecto, solo desde esta perspectiva se vuelve comprensible cómo ella puede ser mucho más apropiada para eso que la música 'alegre'. El depresivo sabe que solo se siente realmente muy mal cuando ya no hay arte ni experiencia estética que pueda emocionarlo, cuando su relación con el mundo está tan petrificada que ya no se logra su modulación, modificación y transformación.

Sobre la crítica de las relaciones de resonancia: una conclusión

Ahora bien, ¿qué se puede obtener de la determinación así efectuada de la estructura de las experiencias estéticas para una crítica de las relaciones de resonancia? Siempre que sea correcta la interpretación de que el efecto de la música se basa en hacer aparecer la posibilidad de relaciones resonantes con el mundo en medio de relaciones alienadas, la amplia estetización del mundo de la vida tardomoderno casi podría leerse como señalando un esfuerzo desesperado por, si no "hacer bailar" las relaciones fosilizadas, como esperaba Marx,⁵⁶ sí al menos cubrirlas con flores de escarcha schubertianas. El intento de abigarrar y musicalizar todas las superficies, sonorizando incluso estacionamientos, ascensores, vestíbulos de estaciones y centros comerciales con lacrimosos violines, sería entonces, como mínimo, *también* expresión de una desesperación creciente con las formas predominantes de relación con el mundo, realizadas institucionalmente.

Esta desesperación puede expresarse de una manera especialmente obvia en la práctica cada vez más extendida de que los sentidos y la percepción se cierran sistemáticamente al mundo ni bien se abandona el hogar y se ingresa en la esfera

⁵⁶ Karl Marx, *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* [Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel], en *Marx-Engels-Werke (MEW)* [Obras de Marx y Engels], t. I, Berlín, 1976, pp. 378-391, aquí p. 381.

de lo público: la mirada se hunde y se fija en las superficies coloridas y móviles de las pantallas, mientras los auriculares rápidamente insertados en los oídos posibilitan experiencias de resonancia –o atisbos de resonancia– que poco tienen que ver con las relaciones corporales y sociales del mundo real. Con la música de elección propia del *walkman*⁵⁷ o el *smartphone*,⁵⁸ pero también con los parlantes *hi-fi* del auto⁵⁹ o en una sala de estar privada, el sujeto tardomoderno se enfrenta a un mundo urbano del ajetreo y la frialdad que tiende a sentirse como hostil. Ese comportamiento deja más que claro que, con toda sistematicidad y habitualidad, no esperamos *ninguna* resonancia de las superficies reales –de las personas, las cosas, los espacios y las relaciones que conforman nuestro mundo de la vida real–. Nos cerramos para volvernos insensibles al rechazo y poder soportar la indiferencia. No obstante, ahí amenaza el peligro de producir nuestras propias ‘cámaras de eco’ mediante esas estetizaciones, de evitar de manera sistemática la resonancia, porque estas excluyen sin más el encuentro con un otro irritante, contradictor y no disponible, porque efectivamente nos deben proteger de los encuentros transformativos. Si hoy en día las personas acompañan su jornada con música reproducida por diferentes medios, así no se excluyen, por cierto, las experiencias musicales de resonancia, pero tampoco se vuelven absolutamente aparentes. Quien degrada la música a convertirse en un tapiz sonoro ya no cuenta con que la música pudiera decirle algo que no conozca lo suficiente.

Sin embargo, sería precipitado reducir el papel de la música en el análisis de la modernidad (tardía) a esa función puramente compensatoria. Pues mientras que según Kant el sujeto prescinde de la finalidad de los objetos, las experiencias estéticas siempre dan lugar a que otra forma de relación con el mundo sea posible.

⁵⁷ Cfr. Michael Bull, *Sounding Out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life* [Sondeando la ciudad. Estéreos personales y la gestión de la vida cotidiana], Oxford, 2006.

⁵⁸ Jean-Paul Thibaud, *The Sonic Composition of the City* [La composición sónica de la ciudad], en *The Auditory Culture Reader* [Manual de la cultura auditiva], Michael Bull y Les Back (eds.), Oxford, 2003, pp. 329-342.

⁵⁹ Michael Bull, *Soundscape of the Car. A Critical Study of Automobile Habitation* [Paisajes sonoros del auto. Un estudio crítico del hábitat automotor], en *The Auditory Culture Reader* [Manual de la cultura auditiva], Michael Bull y Les Back (eds.), Oxford, 2003, pp. 357-380.

Esta puede ser la razón de que tantos productos artísticos de la modernidad a primera vista generen espanto, alienación, repulsión y perturbación: para poder hacer una promesa de resonancia creíble ellos mismos tienen que comenzar con las *relaciones fosilizadas*, no pueden negarlas o aparentar reconciliarse con ellas. Esta idea fundamental de Adorno podría sin duda ser también –contra toda intención y convicción suya– una explicación o justificación de las formas de expresión musical de la música popular. La estética a menudo excesivamente brutal en el punk, rap o heavy metal, los textos sombríos que evidencian una alienación existencial, las guitarras distorsionadas y los ritmos implacablemente atronadores reflejan, al principio, solo relaciones mudas, frías, rígidas y repulsivas con el mundo. No obstante, al escuchar con más atención, detrás del ‘ruido’ de esta música, detrás del canto enfurecido del punk y el rap, y justo por detrás de las paredes de guitarra del metal puede percibirse cada vez más la idea, la promesa de otras formas de relación. La diferencia entre el punk y el metal tal vez radica en que, en el primero, esa idea solo hay que entreverla *ex negativo*, a través de la furiosa protesta contra la alienación, mientras que el segundo a menudo intenta, con solos de guitarra trascendentes y eruptivos, presentar además algo así como una promesa de salvación.⁶⁰ Tal vez las distorsiones de guitarras y amplificadores sean efectivamente una expresión directa del intento de forzar resonancias en un mundo sordo. “Si alguna vez te atrapa, ya no te suelta más. La música te habla como tu próximo aliento. Es la consumación del ser humano”: así formula el intelectual estadounidense del punk, Henry Rollins, –curiosamente, en el festival de heavy metal de Wacken– su experiencia de la fuerza del arte.⁶¹ También y precisamente en estas formas se celebra, hoy en día millones de veces, la fuerza de invocación de la música, identificada, por ejemplo, por Thomas Mann como “demoníaca”.

Pero, asimismo, los sujetos tardomodernos –sobre todo los socializados en clases sociales cultas– hace tiempo también descubrieron para sí la fuerza del arte

⁶⁰ Cfr. al respecto el iluminador *Hungry for Heaven* (nota 49).

⁶¹ En *Louder Than Hell – Wacken 3D – Der Film*, Norbert Heitker (dir.), Alemania, 2014, en 1:15:30.

como una esfera para la modulación y exploración de relaciones con el mundo en un sentido activo-apropiador. Pintan y hacen alfarería, bailan y hacen poesía, y sobre todo musicalizan y cantan para experimentar resonancias sensibles, corporales, cognitivas y sociales, para volver audibles sus voces pre-subjetivas y entrar en un diálogo con otro, no disponible (aunque sea con *su propio otro*). Ya expusimos por qué el canto coral en particular es una práctica apropiada para activar ejes de resonancia en las tres dimensiones al mismo tiempo: produce resonancias físico-corporales en el espacio, establece resonancias horizontales entre los cantantes y está anclada verticalmente como práctica estética. Pero también al bailar y al hacer música en conjunto surgen esas interferencias y refuerzos mutuos. Los músicos experimentados, pero también los bailarines, tienen un sentido refinado para saber cuándo están en una relación de respuesta exitosa con el otro miembro del grupo y cuándo los ejes de resonancia se quedan mudos o están bloqueados. Es probable que no exista para eso una técnica que puedan hacer pública: la no disponibilidad principal sigue siendo, también en la música, constitutiva para que ocurra la resonancia.

La resonancia estética siempre está inserta en un contexto histórico y asimismo en uno biográfico, y solo a partir de estos puede ser comprendida adecuadamente. De todas formas, según nuestro parecer hay una actitud determinada que promueve sensibilidades a la resonancia y que vuelve más probable tener experiencias de resonancia. Esta actitud puede describirse, muy a grandes rasgos, como el vínculo entre una disposición a la apertura y la expectativa de una autoeficacia 'responsiva'. Ella implica, entre otras cosas, renunciar, al menos parcialmente, al control de la situación, el impulso y la acción, así como a instancias autocensurantes, y va acompañado de la vivencia de un estado relajado pero activo y de una concentración específica y un estado de alerta en el aquí y ahora. Tal vez se puede describir como una actitud 'de voz mediopasiva',⁶² donde

⁶² Cfr. al respecto Hartmut Rosa, *Spirituelle Abhängigkeitserklärung. Die Idee des Mediopassiv als Ausgangspunkt einer radikalen Transformation* [Declaración de dependencia espiritual. La idea de la voz mediopasiva como punto de partida de una transformación radical], en *Berliner*

el sujeto es activo y pasivo al mismo tiempo, y no por cierto en una alternancia permanente entre actividad y pasividad, sino en una corriente actitudinal en la cual ya no se puede distinguir si el sujeto es entonces emisor o receptor de impulsos. Tal modo de otro estar-en-el-mundo quizá incluso tiene el potencial de convertirse en un modelo de otra sociedad, la cual pudiera dejar atrás el principio de operación de la estabilización dinámica.

Journal für Soziologie [Revista de sociología de Berlín], tomo especial *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften* [¿Gran transformación? Sobre el futuro de las sociedades modernas], Wiesbaden, 2019, pp. 35-55.