

NATURALEZA DE LA IMAGEN MUSICAL: PRESENCIA Y ALUSIÓN

MARGARITA SCHULTZ
Universidad de Chile

PRESENTACIÓN

El presente trabajo trata sobre algunos problemas relativos a la naturaleza de la imagen musical. El interés de este tema radica, a mi juicio, en su vinculación con ese otro más amplio: el de la significación de la música. Las discusiones tradicionales acerca de las posibilidades del significado musical¹ se verían iluminadas si se atendiera a la manera como procede el compositor en su trabajo de creación. ¿Cuál es el fundamento de dicha vinculación? Diré por ahora, brevemente, que cuando se habla de la capacidad de la música para representar fenómenos diversos (emociones concretas, situaciones anecdóticas, imágenes visuales, ideas, etc.) de lo que se está hablando en realidad es de la posibilidad de que el compositor se sienta motivado por circunstancias diversas para crear sus obras y de la capacidad del oyente musical para evocar ese tipo de fenómenos al contacto con la música.

Debería diferenciarse, sin embargo, entre la fantasía subjetiva —del compositor y del oyente— y la funcionalidad efectiva de la música. Subyace a la pregunta: “¿Qué puede significar la música?” esta otra: ¿Qué puede, en verdad, “representar” la música? Porque esto último es lo que en verdad se subentiende cuando se formula la primera pregunta. Las

¹ He tratado este tema en *El problema del significado musical*. Ed. Facultad de Bellas Artes, Santiago, 1977.

respuestas, creo, deben buscarse en principio mediante un acercamiento a los procesos creativos, pese a las dificultades que supone ese acercamiento. ¿Cómo se desenvuelve la composición musical?, ¿qué sucede en la mente del compositor?, ¿cuál es su materia prima?, ¿cómo elabora sus ideas y de qué índole son éstas?, ¿cómo incorpora su afectividad al proceso de composición?

He mencionado la importancia de diferenciar entre la fantasía subjetiva —del compositor y del oyente— y la funcionalidad efectiva de la música. En lo que sigue trataré de caracterizar los alcances de esa funcionalidad y las bases de dicha fantasía.

LA IMAGEN ARTÍSTICA COMO UN TIPO DE IMAGEN

Antes de hacer una referencia a lo que puede entenderse por imagen, como fenómeno psíquico, me parece conveniente plantear lo que llamaré “núcleo específico de la experiencia” en la creación artística. Este núcleo específico tiene que ver con el modo como un artista aborda un medio expresivo cualquiera. La idea es que, en cada área de la creación artística, la naturaleza del medio expresivo genera imágenes, las cuales están ligadas a las características de dicho medio. Y aun cuando existan situaciones que pueden encuadrarse en lo que se califica como “sinestesia”, los “afluentes” sensoriales imaginarios —originados en otros dominios— se ven finalmente subsumidos en la corriente principal. Por ejemplo, lo que se conoce como “audición coloreada” no lleva a un compositor a pintar cuadros sino a crear, de todos modos, música. Las sensaciones concomitantes no tienen la fuerza ni la presencia de las principales.

Estoy diciendo que las imágenes, a las que considero como “células creativas”, dependen, en su tipología, de los medios expresivos de las distintas artes. Desde este punto de vista, la imaginación creadora de un artista, aun cuando sus preocupaciones puedan estar alimentadas por múltiples situaciones y por realidades diferentes, se verá orientada por el medio expresivo elegido.

Un pintor puede asumirse como paisajista. Sus imágenes, en ese caso, serán relativas al paisaje, a sus formas, a los elementos y cualidades que su ánimo descubre en él. Pero, tanto las formas “objetivas” del paisaje que percibe como su interpretación anímica del mismo deberán alcanzar el modo de la configuración plástica: formas, colores, pinceladas, volúmenes sugeridos, transparencias, etc. El paisaje percibido puede respirar en una atmósfera anímica muy variada, pero las imágenes producidas por

la conciencia artística (aun cuando a veces se presenten incompletas y mal definidas) son de naturaleza plástica, son formas visuales.

Si en lugar de atenerse a la representación del paisaje —o del rostro humano, en los retratistas— el pintor se encuadra en un planteo “concretista”, no representativo, sus imágenes surgirán de las estructuras formales y coincidirán con tales estructuras. En ese caso las formas, los colores, las pinceladas, las transparencias serán autorreferentes aun cuando trasciendan en simbologías. Tales imágenes se presentan a su modo como imágenes de naturaleza plástica.

Por su lado, la creación poética supone la emergencia de imágenes “lingüísticas”. Sea cual sea su origen: paisaje, acontecimiento social, estado de alma, reflexión metafísica, el poeta produce imágenes cuya fisonomía es la de la palabra. El siguiente texto de Octavio Paz (La inspiración, en *El arco y la lira*²) tiene capacidad explicativa para todas las artes: “Una vez escrito el poema, aquello que él (el creador) era antes del poema y que lo llevó a la creación —eso indecible: amor, alegría, angustia, aburrimiento, nostalgia de otro estado, soledad, ira— se ha resuelto en imagen; ha sido nombrado y es poema, palabra transparente”.

Entonces, ¿cuáles son las imágenes para un compositor?

Creo que en este punto se hace razonable delimitar el dominio de significación de la palabra “imagen”. Aun sin una referencia exhaustiva a todas las artes me parece que los ejemplos aportados permiten concordar en lo siguiente: todo creador pasa por la etapa mediadora de la imagen, mediadora entre el dominio general de experiencia y la obra como producto artístico. Por otra parte, la imagen presenta cualidades derivadas de los medios expresivos, según se trate de artes visuales, de la palabra, coreográficas, etc.

La palabra “imagen” es empleada para designar cosas diversas. Sin embargo, es posible trazar relaciones en cuanto las designaciones participen de una estructura funcional que le es común. Pensemos en los siguientes ejemplos: a) puedo producir *mentalmente* la imagen de mi madre —quien vive en otra ciudad—, o la ubicación de los muebles de la habitación contigua, o una metáfora, o el tema de una canción; b) se denomina “imagen” a una fotografía, a un retrato de un pintor, a una persona (cuando su actitud corporal nos lleva a decir “es la imagen viva de la desesperación”). Estos ejemplos agrupados indican que los del primer grupo a) desarrollan una existencia “mental” en la temporalidad de

² OCTAVIO PAZ: *El arco y la lira*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, ed. 3ª, 1972.

nuestra conciencia —con la indispensable base física del cerebro—, en tanto que los del grupo b) presentan una existencia en el espacio fuera de mi conciencia. ¿En qué consiste esa estructura funcional común? Notemos que todos esos ejemplos, sean de uno u otro grupo, exhiben una naturaleza “mediata”. La imagen de mi madre *no es* mi madre aun cuando tenga una relación formal con ella, el tema de la canción que “resuena” en mi mente *no es* la canción pero está ligado a ella. A su vez, la fotografía o el retrato, como “imágenes de...” *no son* las personas fotografiadas o retratadas, aun cuando las representen. Las imágenes son signos (mentales o inscritos en soportes físicos) que se caracterizan por referirse a realidades con las que mantienen vinculaciones formales.

La producción de estas imágenes por parte de los artistas es una actividad espontánea y sui generis. No se confunde con la percepción ni con el recuerdo a pesar de que puedan estar nutridas por ambos. Las imágenes que produce un artista son actos sintéticos y, no obstante su motivación posible por situaciones diversas, tienen un carácter original. Las imágenes artísticas, aun aquellas que son un “analogon” de la realidad (por ejemplo las cinematográficas), no son “reproducciones” de las cosas sino “objetos mentales realizados”, proposiciones acerca de la realidad. Ese carácter productivo, sintético, de la imagen artística se hace más claro en la metáfora. Las metáforas abordan analogías entre aspectos de la realidad. Pero, el nexo metafórico que une esos aspectos análogos es producido por la conciencia imaginante del artista: no estaba “dado” de antemano, no proviene entonces de una actividad analítica sino sintética. Las imágenes artísticas son predicados acerca de la realidad que no están contenidos en esa realidad considerada como sujeto.

Si la imagen artística es estimada como una proposición acerca de la realidad y no como mera reproducción, conserva la mediatez y el carácter de signo pero su referente más directo son los contenidos que el artista pretende expresar.

LA IMAGEN MUSICAL EN EL COMPOSITOR Y EN EL OYENTE

He afirmado más arriba que las imágenes del pintor o del poeta se dan con características propias de los respectivos medios expresivos. ¿Qué sucede en el caso de los compositores musicales? ¿De qué naturaleza son sus imágenes? Mi punto de partida es que el medio expresivo de un compositor es el *sonido* en todas sus posibles modificaciones, actualizaciones y combinaciones en cuanto al timbre, ritmo, melodía, superposiciones, intensidad.

Estoy consciente de que la búsqueda de un concepto genérico “la imagen musical” arriesga pasar por alto todo tipo de diferencias psicológicas entre compositores según sus temperamentos, lenguajes y momentos históricos. La revisión de algunos ejemplos indicará si ese concepto genérico tiene alguna validez. La idea que propongo se apoya, por una parte, en el testimonio de los artistas y, por otra, en lo que se puede denominar “lógica de la creación artística”. Según ésta, lo que ocupa tarde o temprano a un creador es la conformación —entendida como dar forma— del complejo mundo significativo que le preocupa a través de un medio específico. Dicha conformación procura expresar ese mundo. En lo que sigue aportaré algunos testimonios, de compositores extranjeros y chilenos.

“Si Ud. me preguntase en qué he pensado al componer esto (escribía Félix Mendelssohn a propósito de una de sus Canciones sin palabras) le diría: solamente en esa canción, tal como está”³.

Respecto de la Cuarta Sinfonía y su supuesta base “programática” pensaba Peter Tchaikovski: “¿Cómo se podrían explicar los sentimientos indefinidos que uno experimenta mientras escribe una composición instrumental que no se basa en ningún asunto definido? Es un proceso puramente lírico: la confesión de un alma en música”. Posteriormente se encontraron las siguientes anotaciones: “Programa del primer movimiento de la sinfonía: Introducción. Completa resignación frente al destino o, lo que es lo mismo, frente al inescrutable fallo de la Providencia”. Pero tal “programa” asumió la forma de un movimiento de una sinfonía.

Claude Debussy, compositor considerado como perteneciente a la escuela Impresionista, podría tomarse como un contraejemplo. Recordemos diversas fuentes de inspiración que él mismo describe en los títulos de sus obras: *La niña de los cabellos de lino*, *Fuegos de artificio*, *La bailarina de Delfos*, entre otros. Sin embargo, escribe Debussy: “...cada vez es mayor mi convicción de que resulta contrario a la esencia de la música encerrarla en las severas formas tradicionales. Ella se compone de sonidos y ritmos... todo lo demás son habladurías...”. Esto queda refrendado por otro texto donde se refiere a Beethoven: “Un pequeño cuaderno en el cual se hallan anotadas más de doscientas variaciones de la idea conductora del final de esta sinfonía (la Novena) demuestra la búsqueda caprichosa de Beethoven y su aspiración puramente musical (los versos de Schiller sólo tienen allí un valor sonoro)”. Me interesa destacar la asociación formulada implícitamente por Debussy entre lo que es una aspiración

³ Los siguientes textos testimonios de compositores europeos fueron tomados del libro: *Músicos sobre música*, compilación de Josef Rufer, Ed. EUDEBA, Buenos Aires, ed. 1964. Traducción: Jorge O. Pickenhayn.

“puramente musical” y el trabajo formal de búsqueda musical de una idea —a través de “más de doscientas variaciones”.

En la misma dirección se orienta la frase con que Arnold Schoenberg presenta las Seis bagatelas op. 9 de Anton Webern: “Sólo comprenderá estas piezas quien participe de la creencia que los sonidos únicamente pueden expresar lo que puede decirse mediante sonidos”.

Igor Strawinski dijo: “Componer significa para mí ordenar cierta cantidad de sonidos según ciertos intervalos relacionados”. Y, frente a la libertad que enfrenta el compositor actual y a la sensación de que todo está permitido, reflexiona: “¿Acaso estoy obligado a perderme en ese precipicio de libertad? ¿De dónde podré asirme para escapar al vértigo que me asaltaré frente a las posibilidades de lo infinito? Pero no pereceré. Venceré mi terror y me calmaré pensando que dispongo de las siete notas de la escala y de sus intervalos cromáticos; que puedo usar los tiempos fuertes y débiles de los compases y que con ellos poseo elementos concretos y sólidos...”.

Béla Bartók, asigna una importancia crucial al desarrollo, mucho más que a la invención del material temático (esto último entendido desde el punto de vista musical): “En la música el material temático corresponde al argumento (story) de un drama. Y, como en la poesía y en la pintura, también en música es indiferente el tema empleado. Más bien es la forma en que lo volcamos lo esencial de nuestra obra. Esta forma descubre el saber, la fuerza creadora, la individualidad del artista”. Es comprensible lo que dice Béla Bartók si se recuerda que un mismo “tema o argumento” en pintura se ha manifestado históricamente a través de nítidas diferencias estilísticas y expresivas. La connotación artística proviene precisamente de lo que se hace formalmente con un tema.

Otro de los grandes maestros de nuestro tiempo, Paul Hindemith, se preguntaba: “¿No hace falta una enorme cantidad de dominio consciente y de materiales para traducir en sonidos los dictados del corazón?”. Y en 1948, en una conferencia dictada en Viena dijo: “A la pregunta inicial —en qué consiste nuestro material— corresponde contestar, en primer término, que el material de un compositor sólo consiste en armonía, melodía y ritmo. Más allá no hay nada”. Debemos entender estos tres conceptos que Hindemith destaca como “estructuras madres”, como posibilidades vigentes en cualquier concreción estilística. En este caso, la noción de *armonía* rebasa el concepto de la armonía clásica, la noción de *melodía* alcanza hasta la serie weberniana y la noción de *ritmo* asume la amplitud que le dan las exploraciones de la música del siglo xx. Basta con recordar lo que Hindemith pensó a propósito de la armonía: “...todo es

posible y todos los sonidos pueden ser empleados independientemente...”.

El austríaco Ernst Krenek dice de modo taxativo: “Es evidente que las ideas que se le atribuyen —justificada o injustificadamente— al compositor, como motivos para su obra, no son causa para que una música se considere significativa (...). La música no refiere “relatos” ni representa acontecimientos definidos; sugiere, eso sí, situaciones imaginarias en oyentes predispuestos a obedecer a determinados impulsos”.

Honneger afirma que su labor comienza con la búsqueda inicial de la forma, el lineamiento general de la obra, y que lo ve como un palacio en construcción cubierto por nieblas que se disipan poco a poco. Escribe: cuando la estructura está clara “...voy en busca de mis materiales de construcción. Exploro mi cuaderno de apuntes en la esperanza de hallar una línea melódica, una formulación rítmica o combinaciones de acordes, que puedan resultarme útiles”.

Quiero complementar esta revisión con un acercamiento a la posición de tres compositores chilenos. Juan Lemann, en un trabajo que forma parte del presente número de *Anales*, explora diferentes orientaciones del concepto de “imagen” en música. Una de estas orientaciones es la correlación entre notación musical y sonido. La visión de una partitura provoca imágenes sonoras —en quienes están en condiciones de evocarlas por su conocimiento del código, desde luego. El trabajo del compositor implica un proceso inverso. Afirma Juan Lemann: “Ya que este fenómeno puede invertirse (se refiere a la dirección partitura-imagen sonora), podemos establecer que el sonido puede traducirse a imagen, a la imagen de una partitura virtual o real, a una imagen gráfica que se desplaza sobre coordenadas y lugares geométricos. Sin ir más lejos, esto es lo que realiza el compositor cuando plasma su obra en el papel”.

Creo que esta idea de Juan Lemann es válida aun en los casos en que la notación tradicional deja lugar a la gráfica propia de la composición electrónica, en la cual sobre un eje de coordenadas se “representan” intensidades, alturas, duraciones “more geometrico”. Y puede extenderse, asimismo, a los casos de notaciones contemporáneas como las empleadas por Penderecki, Gandini, Lutoslawski, que no son las convencionales, no buscan una correlación estricta sino, al contrario, incorporan la indeterminación controlada como recurso estético musical.

Otro modo de coordinación sucede en la acción del director de orquesta; sus gestos son representativos de cualidades musicales (agógica y dinámica). Sobre este aspecto escribe Juan Lemann: “El director de orquesta se vale de gestos, no sólo para coordinar el ritmo de la obra sino

para aunar a los ejecutantes en un todo expresivo. El gesto se transforma en lo visible del sentido musical y a la vez en la imagen de éste”.

Las dificultades se hacen presentes cuando se intenta buscar vinculaciones objetivas entre música y otros dominios (literarios, visuales, ideológicos). ¿Cómo puede la música ser “imagen” de otra cosa y referirse a algo distinto de sí? Pensemos en los casos siguientes: la música operística (referida a un argumento y a la semántica del lenguaje verbal), el lied (referido al texto poético sobre cuya base está compuesto), las formas denominadas música descriptiva, programática, música incidental para cine y teatro (referidas a lo visual, argumental, lírico y otros). Al recordar los títulos de obras de Debussy y Ravel, afirma Lemann: “Las imágenes sólo pueden ser sugeridas por la música, nunca representadas, lo cual se obtiene a través de una relación indirecta (casi un reflejo condicionado) motivada por el compositor, quien con su talento artístico es capaz de hacerlas aflorar desde el fondo del subconsciente”.

Quiero añadir, sin modificar la sustancia de lo afirmado por el Prof. Lemann, que hay casos en que las asociaciones, entre los títulos y las imágenes sugeridas, están facilitadas por las características de los fenómenos aludidos. Me refiero, por ejemplo, a casos como “Ondine” (onda, agua), “Les sons et les parfums *tourment* dans l’air du soir” (sonido, giro) para los cuales la música desde sus propios recursos puede producir acercamientos.

He buscado las ideas afines sustentadas por otro de los destacados compositores chilenos: Alfonso Letelier, publicadas con el título de “El expresionismo”⁴, dice allí: “...los medios propios con que opera cada arte son siempre y necesariamente los mismos e inmutables: colores en pintura, sonidos en música, ritmo (con diferencias) en ambas y otras artes. Pero si bien son inmutables en su esencia, aparecen combinados y empleados de muchas maneras diferentes a lo largo del desarrollo histórico según la época y el artista”.

Esa afirmación acerca de la idiosincrasia de los medios expresivos se enlaza coherentemente con su idea —que comparto— de que la experiencia de la audición musical es estética cuando sobrepasa la atmósfera sentimental. Esta acción “un tanto epidérmica de la música”, ¿en qué se sostiene? La siguiente afirmación de Alfonso Letelier sintetiza su posición como compositor y consecuentemente como oyente musical “En efecto, es cierto que toda verdadera música tiene su sentido. Pero, ¿cuál es

⁴ *El Expresionismo*. Ministerio de Educación, Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas, Chile.

ese sentido, cómo es? Este sentido suyo es ante todo inmanente, es decir existe sólo en ella y por ella misma debido a que el lenguaje de la música carece de toda referencia objetiva y aun habitual”.

Las correspondencias que los compositores mismos han buscado de producir, en el sentido de ilustrar mediante lo sonoro imágenes o ideas, se encuentran limitadas en su eficacia, por una parte, por la naturaleza de lo que se quiere simbolizar y, por la otra, por el carácter “abstracto” propio del sonido musical. El compositor Alfonso Letelier en el trabajo citado, menciona ejemplos de la obra de Juan S. Bach en los que se evidencia un acercamiento de la música a las ideas del texto: “...el más grande de los músicos, Juan Sebastián Bach, hizo expresionismo en sus dos Pasiones (por lo menos allí de manera indudable). Compárense para el caso los recitativos de Pedro luego de haber negado a Cristo; en ambos casos se da una línea melódica sinuosa, aguda, tensa y de factura muy similar (...). Podríamos multiplicar ejemplos. Y en estos casos se trata de un simbolismo intencional pero que se atiene absolutamente a las posibilidades musicales, impalpable en el espacio, sin tamaño y sin aplicación a nada, esto último hasta el punto de constituir fórmulas musicales puras”⁵. Creo que el pensamiento del compositor Alfonso Letelier queda claro a partir de los párrafos citados.

He conversado, asimismo, con el joven compositor chileno Andrés Alcalde. Le formulé la misma pregunta que había propuesto a Juan Lemann y a Alfonso Letelier: ¿qué características presenta la imagen musical?, ¿qué tipo de imágenes aparecen a su conciencia, en tanto que compositor, durante el trabajo de creación?

Andrés Alcalde habló sobre una obra para orquesta que está componiendo: “Fugi”. La creación es una labor de invención —sostiene A. Alcalde— y se alimenta de lo que él denomina “antecedentes”. Es el inconsciente irracional que fluye espontáneamente y actúa en la creación (esto es un supuesto aceptado); pero, además, el antecedente está formado por la historia personal. Hemos coincidido en que cada obra tiene un inicio específico. Pero muchas veces, en su historia personal de compositor, el germen de una composición es una figura que exhibe una apariencia casi geométrica, una configuración espacial, como en el caso de “Fugi”. Esa figura —una imagen estructural todavía no sonora— cobra realidad en la partitura. Ello, porque la notación musical tiene la posibilidad de reflejar una imagen espacial-geométrica. Pensemos en los llenos y vacíos,

⁵ Sobre este tema ver el trabajo de Boris de Schloezer: *Introducción a Juan Sebastián Bach*. Ed. EUDEBA, Buenos Aires, ed. 1961. Traducción: Leopoldo Hurtado.

en las simetrías y asimetrías, en el equilibrio de la marcha de las voces en un contrapunto, en la fragmentación o la continuidad (obtenida mediante la presencia o ausencia de los silencios). La partitura, ya visualmente, expresa una espacialidad que bien puede corresponder a la imagen concebida por el compositor, como propone Andrés Alcalde. El origen de esas “notas” escritas en la partitura de “Fugi” no es un “canto interior” (imagen auditiva como contenido de conciencia), que numerosos compositores han descrito. Sería más bien un proceso semejante al de la concepción por la cual distribuyen el espacio los arquitectos; en este sentido, es tomada en cuenta la configuración visual de la partitura. Conceptos como “horizontal”, “vertical”, “inversión” interválica, “desfase” rítmico, “equilibrio” tímbrico, conocidos, desde luego, en el campo de la estética musical, son adoptados por Andrés Alcalde como importantes elementos de juicio. Tratándose de una obra musical, las ideas se expresan en el sonido y sus parámetros (duración, altura, intensidad, timbre) pero surgen de la extracción de consecuencias musicales lógicas a partir de una célula madre (la serie Fugi) y de ideas como la contraposición completo/incompleto, entre otras. Estas líneas de aproximación bien pueden concluirse con una proposición de Andrés Alcalde: “Componer es racionalizar”.

REPRESENTACIÓN Y ANALOGÍA

El problemático concepto genérico “imagen musical” presenta dificultades cuando se piensa en la diversidad de actitudes y objetivos creativos en los compositores. Recuerdo —a modo de contraste— el dar forma a un “canto interior” que resuena mentalmente frente a la interpretación de “formas” visuales mediante sonidos; el proponerse componer una Sonata o un Tema con variaciones frente a una Opera, un Lied, una Pasión. Sin embargo, pienso que las dificultades conceptuales derivan en gran medida de la confusión entre “representación” y “analogía”. La música —fuera de los ejemplos de “representación” de *sonidos*— sólo puede expresar mediante analogías la variedad de motivos inspiradores de las composiciones musicales. La música occidental ha encontrado procedimientos técnicos diversos para comunicar musicalmente nociones tales como: tensiones y distensiones, fuerza y debilidad, vehemencia y calma, rapidez y lentitud, aceleración y retardo, precisión métrica y espontaneidad libre (como en el “rubato”, por ejemplo). A la vez, fenómenos y situaciones del mundo físico, psíquico, conceptual, tienen cabida en la estructuras cualitativas recién mencionadas. Hablar de “representación” en esos casos es

extender injustificadamente el significado del término. Creo que es más adecuado hablar de “analogía” por cuanto la palabra “analogía” contiene en sí misma, como componente, el elemento de la diferencia junto con el de la semejanza. La fuerza o la debilidad de un sentimiento, de una situación —como el ánimo de Pedro después de haber negado a Cristo— pueden ser presentados musicalmente, porque la música posee recursos propios para presentar “fuerza” o “debilidad”, “tensión” o “distensión”, pero estamos lejos de lo que sería una representación. Es aquí donde encuentro más adecuado hablar de analogías de funcionamiento, y dejar la noción de “representación” —con todas las falencias que contiene⁶ para aquellas situaciones en las que la música puede acercarse a la representación (como dije, las que se mantienen dentro del ámbito de lo sonoro). Aun en esos casos —históricamente esporádicos— los elementos representativos son incorporados como música a una estructura musical que los involucra, como ejemplo pensemos en el sonar de las campanas en la “Obertura 1812” de Peter I. Tchaikovski. De todos modos, esas campanas “aluden” a otras campanas, son signos y figuran como imágenes perceptibles auditivamente.

En la presentación de este trabajo propuse una vinculación entre el problema de la naturaleza de la imagen musical y ese otro del significado en música. Esta incursión en el pensamiento de compositores chilenos y europeos ha dejado como residuo lo siguiente: que la complejidad de los procesos psíquicos que forman la experiencia del sujeto (sea productor o receptor) implica la no-independencia de tales procesos, si nos atenemos a la música como fenómeno estético. Quiero decir que cualquier núcleo de experiencia mental debe pasar por la elaboración musical antes de ser comunicado (en el caso del compositor) o recibido (en el caso del oyente). Así, la secuencia del proceso comunicativo musical puede plantearse de este modo: a) experiencia psíquica del creador, b) imágenes musicales, c) obras musicales (escritas o grabadas), d) ejecución, e) imágenes musicales y f) experiencia psíquica del oyente. Lo que “significa” la música depende de la esencia de la imagen musical.

Debo recordar aquí una diferencia apuntada más arriba: si el oyente puede realizar un proceso de sustitución relativa (me refiero con ello a tomar la audición musical como estímulo de experiencias no musicales —narrativas, visuales, sentimentales...— no sucede lo mismo con el com-

⁶ Hay referencias críticas al concepto de “representación” en *La estructura ausente*, de Umberto Eco. Ed. Lumen, Barcelona, ed. 1978, e información bibliográfica sobre el tema en la misma obra.

positor. Por más que la motivación para la creación de una obra musical sea extramusical, el compositor está *obligado* a elaborar un discurso sonoro: lo que produce, inventa, modifica, rectifica, corrige, etc., son *organizaciones sonoras* ("formas sonoras en movimiento", como dijo Hanslick y describió admirablemente Hegel⁷).

Estas líneas, habida cuenta de la complejidad del tema, pueden ser útiles, con todo, a modo de aproximación reflexiva. Si bien la teoría no puede "explicar" el arte puede en cambio contribuir a enriquecer la experiencia artística si es capaz de mostrar la magnitud de sus componentes.

⁷ EDUARD HANSLICK: *De lo bello en la música*. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, Traducción: Alfredo Cahn/ed. 3ª: 1978.

W. F. HEGEL: *Esthétique, La peinture, La musique*. Ed. Aubier-Montaigne. Paris, ed. 1965. Hay traducción española.