

EL LENGUAJE MUSICAL Y EL LENGUAJE VERBAL. UN ENFOQUE HISTÓRICO-CULTURAL

Néstor Daniel Roselli
nestorroselli@uca.edu.ar

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo analiza las similitudes y diferencias entre la música y la palabra, poniendo énfasis en la fuerte identidad que existe entre ambos fenómenos socioculturales. Este análisis se realiza desde el enfoque teórico de Vygotski o perspectiva histórico-cultural.

La música es ante todo un lenguaje. Esta idea no es frecuente (o se la propone sólo de una manera superficial), precisamente porque el término lenguaje está asociado a la palabra, esto es, al lenguaje verbal. Un lenguaje es un sistema de signos culturales que posibilita compartir significados, o sea comunicarse socialmente. El lenguaje verbal está montado en la capacidad simbólica de las personas; a través de los signos lingüísticos se puede operar virtualmente sobre la realidad. Esta segunda realidad en la que opera la palabra implica el desarrollo de funciones cognitivas, las más altas filogenéticamente, que llamamos pensamiento. Así, la palabra no es sólo un instrumento comunicacional; es la constructora de la conciencia y del pensamiento. Esta bidimensionalidad del lenguaje verbal (función comunicacional y función estructurante del psiquismo individual) fue muy bien analizada por Vygotski y puede resumirse en la clásica premisa de que es la intersubjetividad la que crea la subjetividad. Para este psicólogo ruso el lenguaje es un instrumento de mediación semiótica que fundamenta el acto comunicacional y, a través de un proceso de interiorización, también el surgimiento de la conciencia (comunicación del sujeto consigo mismo). Por supuesto, Vygostki deja en claro que el pensamiento no es sólo lenguaje interiorizado, pero es claro que es el acto comunicacional (semiótico) el que funda el pensamiento. Esta dependencia de la conciencia de un particular sistema cultural de signos implica una concepción contextualizada del pensamiento.

En este punto corresponde dejar en claro que el planteo de Vigotsky sobre el papel del habla en el surgimiento del pensamiento no puede ser caratulado de cognitivista. Aunque en “Pensamiento y Lenguaje” destaca la base lingüística de las funciones mentales superiores (atención, memoria, razonamiento), la indisociabilidad de los procesos cognitivos y afectivos está fuera de duda. De lo que se trata es de la constitución del sujeto o de la subjetividad, que está más allá de la tradicional escisión entre lo cognitivo y lo emocional. Todo lenguaje implica a la vez la construcción de la dimensión cognitiva y afectiva de la subjetividad (Rodríguez Arocho, 2013; González Rey, 2009, 2016). Entender esto es esencial para comprender la identidad que existe entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal.

2. ASPECTOS COMUNES

¿En qué sentido se puede hablar de la música como lenguaje? En primer lugar hay que reconocer que la música tiene ante todo una función comunicacional, o sea que comparte significados. En Psicología del Arte Vyotski alude a la función semiótica del arte en general. ¿Qué es lo que se comunica a través de esta mediación semiótica?; ¿de qué tipo de significado se está hablando?; obviamente no se trata de contenidos semánticos estables como en el caso del lenguaje verbal. Su significado es esencialmente afectivo. Básicamente convoca a una intersubjetividad de estados de ánimo y sentimientos (“vivencias”, en los términos vyotskianos), los cuales no son primariamente traducibles a una semántica de palabras, o sea a significados precisos y estables (aunque sí a significados del tipo sensaciones, involucrando imágenes visuales). En otros términos, la obra de arte sería un instrumento semiótico para la socialización de las emociones y sentimientos. Ya en la mitad del siglo pasado, Adorno (1956, 1997), más preocupado por las diferencias que por las similitudes entre ambos lenguajes, había abordado la cuestión de la intencionalidad del mensaje musical, remarcando su carácter estructural y holístico (“unidad de sentidos”), que expresa lo que no se puede decir con la palabra, apuntando a un significado oculto, inaccesible, espiritual y trascendente, y que por ello, en tanto intencionalidad significativa abierta e inacabada, está condenada al fracaso; a diferencia del lenguaje verbal, “la música por su parte alcanza el absoluto inmediatamente, pero en ese mismo instante este absoluto se le oscurece...” (p. 176). Justo es reconocer que Adorno tenía en mente la música clásica europea, más que la música como fenómeno universal y expresión cultural de los pueblos. La llamada música popular, podría pensarse, tendría una intencionalidad significativa no tan alejada del lenguaje verbal, o sea más visible,

explícita y sujeta a la inmediatez. De todas maneras, la distinción entre expresividad significativa culta y expresividad significativa popular (que por cierto no se intenta abordar en este trabajo) alcanza también al ámbito de la palabra, siendo un rasgo común de ambos lenguajes.

En segundo lugar, así como el lenguaje verbal (las diferentes lenguas) no es un conjunto de signos lingüísticos sueltos, el lenguaje musical no es un conjunto de sonidos, sino que tiene una estructura sintáctica. En tercer lugar, la música no es sólo exterioridad, esto es, un producto compartido en la acción social, sino que implica un proceso de interiorización, constitutivo, siguiendo la comparación con el lenguaje verbal, de una suerte de pensamiento musical. Sin ser lo mismo, este proceso de interiorización y el pensamiento musical resultante tienen aspectos homologables al pensamiento verbal (Lee Bygrave, 1991; Jackendoff, 2009). Aquí cabría decir que es la estructura sintáctica de todo lenguaje la que formatea el pensamiento, ya sea musical o verbal. En cuarto lugar, tanto en el lenguaje verbal como en el lenguaje musical es dable distinguir el proceso de comprensión del proceso de producción (comprender lo que se escucha o lee y producir formulaciones propias, musicales o lingüísticas). En quinto lugar, el lenguaje musical encuentra su máximo desarrollo en la escritura musical, tal como ocurre con el lenguaje verbal. La escritura musical agrega un elemento cognitivo fundamental, generando una diferencia cualitativa con el analfabetismo del no-experto. Este aspecto merece una profundización especial.

3. LA ESCRITURA MUSICAL

La comunicación humana se realiza *prioritariamente* a través de la palabra. Tanto filogenética como ontogenéticamente, la aparición del lenguaje verbal marca un hito evolutivo esencial, un verdadero salto cualitativo en la capacidad cognitiva y en la comunicación. Es cierto que la competencia simbólica es anterior a la interiorización del habla. El sonido onomatopéyico, el gesto, el grafema son símbolos que preceden al lenguaje hablado, pero con éste el desarrollo cognitivo se expande exponencialmente. Pero es con la escritura, esto es, con el pasaje de la mera oralidad al mensaje escrito, que el desarrollo, tanto filogenético como ontogenético, cobra una dimensión trascendental. Si bien el lenguaje oral (o habla, en los términos de Vygostki) es el factor central de la estructuración del pensamiento, la escritura normatiza la construcción lingüística a través de la gramática y la sintaxis. Además, como dice Vygostki, permite

el discurso no-presencial, permanente, con destinatario anónimo y expresividad no-personalizada. Es la escritura lo que posibilita la creación literaria.

Mientras nadie pone en duda la importancia cognitiva y comunicacional de la alfabetización, no ocurre lo mismo con el valor cognitivo y comunicacional acordado a la escritura musical, basada en el sistema de signos llamado notación musical. Si bien la música tiene un valor afectivo y emocional que está fuera de discusión, esto no implica la prescindencia de una dimensión claramente cognitiva como es la de la escritura musical (aunque los efectos cognitivos de la música no se circunscriben únicamente a la escritura musical; Adrián, Páez y Álvarez, 1996; Páez, Igartua y Adrián, 2006). ¿Qué importancia tiene la escritura musical, eso que se plasma en una partitura? ¿Cuál es el valor cognitivo de la notación musical, así como lo tiene la palabra escrita en relación al pensamiento? ¿Podríamos hablar de un pensamiento musical, asumiendo que el sistema de escritura musical provee de una gramática y una sintaxis? ¿Qué relación hay entre la música como producción sonora y el sistema de signos dibujados en una partitura, tanto en la creación, como en la interpretación y la escucha (sistemas de actividad distintos, como diría Leontiev)?

Es obvio que, así como lenguaje implica fenómenos psicológicos distintos para el que sólo lo habla pero no lo escribe y para la persona alfabetizada, lo mismo ocurre con el lenguaje musical. La experiencia psicológica musical es claramente distinta en el caso del experto alfabetizado, que en el caso del oyente amateur. Del mismo modo que el acto comunicacional es distinto desde la oralidad y desde la escritura, lo mismo ocurre con el lenguaje musical. Justo es reconocer que frecuentemente se ve a la escritura musical como un formalismo académico que restringe, más que facilita, la expresividad musical. En esta ponencia se sostiene exactamente lo contrario: existe un pensamiento musical, el cual se optimiza y potencia a través de la escritura musical. Este pensamiento alfabetizado permite un formateo lógico del mundo sonoro (en el sentido de las operaciones formales de Piaget), dotándolo de una estructura lógica, que para nada anula el aspecto emocional intrínseco de la comunicación musical, sino más bien que lo enriquece y lo pule, haciéndolo más profundo, elaborado y sutil. De nuevo hay que insistir en que cognición y afectividad no son dimensiones excluyentes, sino todo lo contrario. Esto se aprecia especialmente en el desarrollo ontogenético, el cual implica una complejización creciente del intelecto y de la afectividad, en una retroalimentación recíproca (estructura común de equilibración se podría decir, empleando el término piagetiano). Así, del mismo modo que el desarrollo cognitivo (interiorización semiótica) culmina en la instalación de las funciones cognitivas

superiores, el desarrollo afectivo musical (también interiorización semiótica) encuentra su máxima expresión en una vivencia estética de nivel superior. Ambos aspectos son expresión del crecimiento personal del sujeto psicológico, que es una unidad indivisible.

4. CONCLUSIONES

1.1. Acto Comunicacional e Interiorización Subjetiva.

En síntesis, la música es un lenguaje, que, como tal, guarda fuerte analogía con el lenguaje verbal. Al margen de la cuestión del carácter innato de la musicalidad (Dissanayake, 2014), no cabe duda que es en el contexto social que la música adquiere características de instrumento semiótico, es decir, de lenguaje. Al igual que las otras formas de expresividad humana, es claro que su presencia en las sociedades es la de un objeto cultural, esto es, el resultado de una construcción sociocultural con claros fines comunicacionales. Esta intención comunicativa (al interior de contextos sociales y culturales) implica, como todo lenguaje, un proceso de interiorización que da lugar a una suerte de pensamiento musical, el cual no es reductible a una traducción figurativa. Con todo, hay que reconocer que, si se parte de una idea integrada de la subjetividad, la transversalidad entre música, palabra e imágenes (fantasiadas o imaginadas) es insoslayable, sobre todo para el oyente no-experto, aunque no exclusivamente (basta pensar el preludio “La cathédrale engloutie”, de Debussy, o la “Obertura 1812”, de Tchaikovsky).

1.2. Interrelación Entre Música y Palabra.

La mejor articulación entre música y palabra se logra en el canto, o sea en la expresión de un contenido verbal coincidente con un contenido musical. Esta asociación de lenguajes, donde la voz humana interviene no como mero instrumento sonoro, sino como transmisor de un significado verbal, demuestra que el acto comunicacional pleno necesita de ambos. En algunos casos esta concurrencia de dos lenguajes genera una fusión difícilmente separable, instalada socioculturalmente como tal (¿acaso resulta posible separar la palabra de la música en “La Marseillaise”, por lo menos para los franceses?). En otros caso esta confluencia es más implícita que explícita; es el caso de la poesía, donde la palabra (o más bien la sintaxis poética) supone una musicalidad latente (piénsese, a modo de ejemplo, en los poemas de

García Lorca). Del mismo modo, muchas composiciones musicales, concebidas inicialmente como forma específicamente musical, dieron lugar a un anexo verbal que se ha dado en llamar “letra”. Por supuesto, esta alianza entre lenguajes no siempre se logra equilibrada e integradamente, produciéndose en este caso la subordinación de uno al otro.

1.3. Confluencia Cognitivo-Emocional.

Finalmente, el lenguaje musical implica un proceso tanto cognitivo como emocional. Tiene una lógica propia y la escritura musical es el vehículo más perfecto para dar cuenta de esta lógica. Con todo, hay que reconocer que la frontera entre lo cognitivo y lo afectivo es borrosa, tanto en lo que hace al lenguaje musical, como al lenguaje verbal. No hay un pensamiento verbal cognitivamente puro, como tampoco hay un pensamiento musical puramente emocional, aún por fuera de contextos de alfabetización. El pensamiento analítico está presente aún en el oyente musical no-experto.

1.4. Relativismo Cultural

Una última reflexión merece el hecho de los universalismos y particularismos culturales, válido para todo tipo de lenguaje. Siendo un lenguaje un sistema de signos referido a significados compartidos, se puede concluir que la naturaleza semiótica, tanto del lenguaje verbal como del lenguaje musical, no puede evadir el sesgo cultural del contexto. Los diferentes idiomas, verbales y musicales, implican particularismos que condicionan el acto comunicacional en ambos tipos de lenguaje. Así, compartir significados sólo sería posible dentro de una misma comunidad semiótica, aunque la cuestión de los universales significantes está lejos de estar saldada. El debate de universalismo *versus* contextualismo permanece todavía abierto.

En la página siguiente se presenta una figura que resume el desarrollo conceptual efectuado.

Figura 1. Resumen gráfico del modelo Vygotskiano de la relación entre intersubjetividad y subjetividad referida al lenguaje verbal y musical

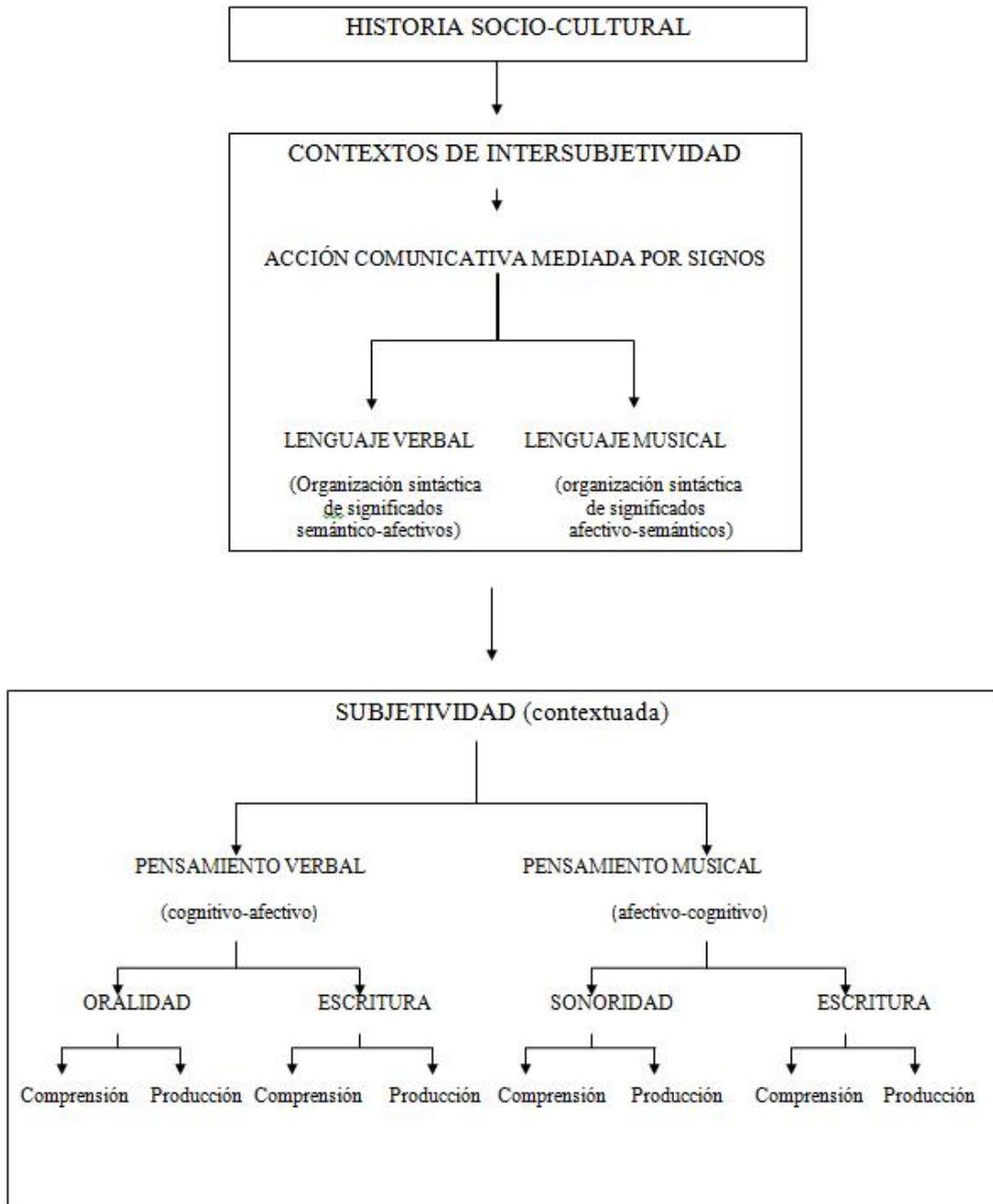


FIGURA 1. RESUMEN GRÁFICO DEL MODELO VYGOTSKIANO DE LA RELACIÓN ENTRE INTERSUBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD REFERIDA AL LENGUAJE VERBAL Y MUSICAL

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1956, 1997). Fragmento sobre las relaciones entre música y lenguaje. *Revista Colombiana de Psicología.*, 5-6, 74-177. Traducción de Luis Bernardo López Caicedo.
- Adrián, J.A., Páez, D. y Álvarez, J. (1996). Art, Emotion and cognition: Vygotskian and current approaches to musical induction and changes in mood, and cognitive complexization. *Psicothema*, 8(1),107-118.
- Dissanayake, E. (2014). Homo musicus: ¿estamos biológicamente predispuestos para ser musicales?. En S. Español (comp.), *Psicología de la Música y del Desarrollo*. Buenos Aires: Paidós, cap. 5, pp. 195-215.
- González Rey, F. L. (2009). La significación de Vygotski para la consideración de lo afectivo en la educación: las bases para la cuestión de la subjetividad. *Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación*, 9, 1-24.
- González Rey, F. L. (2016).Advancing topics of social reality, culture and subjetivity from a cultural-historical standpoint: moments, paths and contradictions. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*, 36, 175-189.
- Jackendoff, J. (2009). Parallels and nonparallels between language and music. *Music Perception*, 26, 195-204.
- Lee Bygrave, P. (1991). Music: a cognitive developing activity. *Australian Journal of Music Education*, 2, 22-29.
- Páez, D., Igartua, J. y Adrián, J. (2006). El arte como mecanismo semiótico para la socialización de la emoción. En: D. Páez y A. Blanco (eds.), *La Teoría Sociocultural y la Psicología Social Actual*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, pp. 131-162 (1a. ed. 1996).
- Rodríguez, W. C. (2013). El lugar de la afectividad en la psicología de Vygotski: reflexividad histórica y reivindicación. *Propósitos y Representaciones. Revista de Educación y Psicología de la USIL*, vol 1, nº 2, 105-129.