

La canción de la tierra. Notas sobre la imaginación sonora.

JORGE CAMÓN PASCUAL

The song of the earth. Notes on the sonorous imagination.

Abstract

This article shows the existence of a sonorous imagination, rooted and involved in the very origin of the unconscious. It proposes a musical phenomenology that explores the relationship of this creative sound imagination with Nature, with the body and with the world.

Key words: Sound imagination. Music and unconscious. Blue note.

Resumen

En el presente artículo se muestra la existencia de una imaginación sonora, enraizada e involucrada en el origen mismo del inconsciente. Se propone una fenomenología musical que explora la relación de dicha imaginación creadora sonora con la Naturaleza, con el cuerpo y con el mundo.

Palabras clave: Imaginación sonora. Música e inconsciente. Nota azul.

ISSN. 1137-4802. pp. 25-36

“(Coincidimos) En lo que usted llama lo ilógico y yo denomino la eliminación de la voluntad consciente en el arte. También comparto su idea sobre el elemento constructivo. Cualquier formulación que pretenda desencadenar consecuencias tradicionales, no está exenta de actos de voluntad. Y, sin embargo, el arte pertenece al inconsciente.”

Carta de Arnold Schönberg a Wasili Kandinsky

“La canción y la tierra son una misma cosa”

Bruce Chatwin

I. Música y Naturaleza

La palabra “imaginación” es engañosa: alude de forma inmediata a la dimensión de lo icónico, a la imagen. En psicoanálisis, el campo de lo imaginario remite de igual modo a ella. Por esto mismo, hablar de “ima-

ginación sonora” podría resultar un oxímoron imposible o, cuando menos, absurdo. Claro está que, si de oxímoron se trata, debemos a San Juan de la Cruz el más perfecto de todos:

*“La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora”*

Pues toda música nos habla del silencio, como toda imagen nos aboca a lo invisible... y, más allá, el lenguaje, la palabra, limitan con lo inefable, con lo indecible. Es la conciencia sensorial la que define los límites perceptibles del espectro (el espectro luminoso o sonoro), de tal modo que lo fantasmático (sinónimo acertado de espectral) es ni más ni menos que aquello que no podemos ver u oír. No por casualidad, las alucinaciones son eminentemente auditivas o visuales: se oyen voces, se ven cosas... O tal vez es que, más allá de toda frontera sensorial, en el origen mismo del psiquismo, aliente una sinestesia primordial, en la que se pueden escuchar los colores o ver los sonidos. La música acusmática de François Bayle, de resonancias pitagóricas, muestra la compenetración entre lo visual y lo auditivo, además de permitirnos hablar de algo con lo que nos encontraremos más adelante: la *extimidad* de la música.

La hegemonía de lo visual en nuestra tradición cultural ha unido la idea de símbolo a lo icónico, haciéndonos olvidar que el aroma de la madalena de Proust o la espiral cadencia de los ragas hindúes nos proyectan hacia formas simbólicas más allá de la imagen. La existencia de un *Lógos musical*, tal y como lo defiende Eugenio Trías¹, nos permite pensar la cuestión de modo que “el símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido”². La música no se reduciría a una simple estructura matemática (según Leibniz) ni a una pura “semiología de los afectos” (como reivindicaba Nietzsche). Por otro lado, la música, arte del movimiento y del tiempo, guarda íntimas relaciones con la danza y con la palabra, hablada o escrita (su doble naturaleza, fónica en el canto y escritural en la notación, en el pentagrama). Además, la música, como los sueños, se interpreta. Todo músico es un intérprete, y el que escucha guarda la melodía como sus recuerdos oníricos, en regiones profundas de donde sólo a veces, y a menudo al margen de la voluntad, emergen las imágenes y los sonidos...

1 TRÍAS, Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2007.

2 *Ibid*, pág. 19.

La pregunta por la imaginación creadora es inabarcable. Pensamos inmediatamente en el arte, pero la caverna de Platón, el huevo de Colón, la manzana de Newton, o la serpiente enroscada de von Kekulé son también productos de la imaginación creadora. ¿Qué modo especial le corresponde a la imaginación sonora o, si se quiere desde ya, a la imaginación musical? Al final de su inmensa *Fenomenología de la experiencia musical*, como él mismo la denomina, Eugenio Trías propone, tomando como ejemplo la música espectral inaugurada por el grupo L'Itineraire y continuada por compositores como Giacinto Scelsi, profundizar en la consideración físico-matemática del hecho sonoro desde conceptos modernos como los modelos fractales o la teoría del caos. Los flujos sonoros, la foné, las intensidades e intervalos, las escalas, las estructuras propias, en fin, de la materia musical, deberían ser estudiados desde una nueva concepción que Trías reconoce más cercana a la “recreación” que a la “deconstrucción”³.

Hablamos de recreación. ¿Pues es la música una invención humana? ¿No hay música en el canto de los pájaros, en el rumor de una cascada o el fragor del mar, en el ulular del viento? ¿No estamos hechos (también) a imagen y semejanza de la Naturaleza que nos rodea y acoge? O, visto desde el otro lado, ¿acaso los “sonidos” naturales no responden a unas leyes mecánicas y proporciones exactamente iguales a las de las escalas musicales desarrolladas por el ser humano? ¿La música, como actividad humana, no nace entonces del anhelo del hombre de reproducir armonías previas? No, definitivamente, Naturaleza y Música son realidades separadas⁴, a pesar de las *Cuatro Estaciones* de Vivaldi o de la *Pastoral* de Beethoven. A pesar incluso de los cantos de los pájaros de Oliver Messiaen. La Naturaleza es un paraíso perdido y su *imitatio* el fruto del anhelo humano, de un freudiano *wiederzufinden*. “Sin embargo, como observa Schopenhauer, la semejanza entre la música y el mundo, el aspecto bajo el cual la música puede ser una imitación o reproducción del mundo, es algo profundamente oculto. En todos los tiempos se ha cultivado la música sin adquirir conciencia clara de esta relación; contentándose con comprenderla inmediatamente y renunciando a concebir en abstracto la raíz de esta comprensión inmediata”⁵. El desarrollo de los paisajes sonoros por parte de Murray Schafer demuestra que la intuición schopenhauriana no anda desacertada. Sabemos, por otro lado, que Richard Wagner quedó subyugado por la lectura

3 TRÍAS, Eugenio. La imaginación sonora. Argumentos musicales. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2010. Pág. 616.

4 Marco, Tomás. Pensar la música de los siglos XX y XXI. Fundación BBVA. Bilbao, 2017. Pág. 176.

5 SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Ed. Porrúa. México, 1992. Pág. 204.

de *El mundo como voluntad y representación*, cuyas ideas fueron la fuente de inspiración de su *Tristán e Isolda*⁶.

⁶ Cfr. LIBERMAN, Arnoldo. *En los márgenes de la música. Breves anotaciones en torno a una búsqueda*. Simancas Ediciones. Madrid, 1998. Pág. 143.

Wagner
Tristan und Isolde
Act I



⁷ Op cit, pág. 208.

Schopenhauer desarrolla una teoría del *harmonicum* musical basada en su concepto de voluntad. El arte, como objetivación de la voluntad, no imita el mundo, sino que revela su esencia, su más profundo “en-sí”: “(...) podemos considerar la naturaleza y la música como dos expresiones distintas de una misma cosa que es el lazo de unión entre ambas y cuyo conocimiento es imprescindible para entender dicha analogía. La música es, pues, en cuanto expresión del mundo, un lenguaje dotado del grado sumo de universalidad, que respecto a la generalidad del concepto se conduce como éste a las cosas particulares”⁷. Frente al bajo grave, fundamental, de lo inorgánico, la melodía (en su infinita variedad) se alza, con su voz cantante, por encima de la materia bruta, para ofrecer un goce estético, el placer de lo bello frente a la ciega vuelta a lo inorgánico que es destino inexorable de todos los seres en el mundo. Schopenhauer intuye en su universo filosófico la presencia de la sublimación como fuerza que despoja, aunque sea de forma precaria, no definitiva, pero en absoluto ilusoria, a la vida del destino mortífero al que le aboca la pulsión. Nietzsche continuará esta intuición: la música, “arte de la noche y la penumbra” (*Aurora*, §250) será la protagonista del dualismo trágico que enfrenta a Dionisos con Apolo, al propio Nietzsche con Wagner en una disputa filosófica y política cuyo verdadero humus es un gigantesco drama edípico... Habrá que esperar a Freud para empezar a unir todos los *rote Fäden*, todos los hilos de Ariadna que habían quedado sueltos a lo largo del inmenso laberinto...

II. Música e Inconsciente.

Que en el cielo se toquen las arpas y en el infierno se afinen los violines. Que la flauta del encantador de serpientes en realidad sea la música que despierta la Kundalini durmiente y la haga ascender a lo largo de los chakras hasta su eclosión energética. Que los cantos de las sirenas seduzcan a los marinos desprevenidos para hacerles regresar a ese mar amnió-

tico del que todos procedemos. Que el lenguaje de los pájaros es el lenguaje místico sufí, el idioma de los ángeles. Que se narren los milagros del profeta Daniel y de Orfeo, amansando a las insaciables fieras pulsionales. Que en la Praga del siglo XVIII algunos textos alquímicos se escribieran en forma de partituras musicales para esconderlos de la avaricia de los monarcas sedientos de oro... Innumerables aspectos que reclamarían la existencia de un Gaston Bachelard de la imaginación sonora.

Pues la música es eso, aire, fuego, agua, tierra... ¿Tierra? Al comienzo de su obra *La Filosofía Árabe*, Miguel Cruz nos cuenta que "(...) el paso monótono del camello –animal muy sensible al ritmo– empezó a marcar el más primitivo compás para medir el verso. Así, dice la tradición, nacieron las viejas gásidas preislámicas que cantan las glorias de la tribu, la derrota y muerte del enemigo y las tristes ruinas del campamento abandonado, cuyas tibias cenizas despiertan el recuerdo de la mujer amada"⁸.

Los orígenes de la música, como los del lenguaje mismo, quedan diluidos en un ombligo del sueño de la Humanidad. Sin embargo, al igual que un niño que descubre que sus actuales padres son adoptivos, no puede dejar de preguntarse por sus padres biológicos, así el Hombre no puede dejar de interrogarse por sus orígenes. Podemos aproximarnos a las primeras manifestaciones vocales; datar con cierta fiabilidad el nacimiento de los primeros instrumentos musicales; intentar comprender (al igual que con las pinturas rupestres) la función de la primera concatenación de sonidos que podemos con propiedad llamar "cantos" o "melodías". Pero el origen se escapa siempre. Pertenece al mito.

"Sin embargo –apunta Juan Manuel Rodríguez Penagos–, este carácter mítico de la música es muy importante cuando abordamos la relación de la música con los procesos primarios de la subjetividad. Al igual que el concepto de tiempo, no sabemos qué es, pero la hemos usado siempre"⁹. En su doble calidad de psicoanalista y saxofonista, el autor realiza una comparación entre dos modos de escucha y revela sus afinidades. "Quizás la escucha del músico se produce entre lo real y lo imaginario"¹⁰. Vamos a ver más adelante cómo se articula esta idea. Por el momento, quedémosnos en el empeño del origen y su mítica naturaleza: "La música nos muestra esa misma dimensión del lenguaje en donde se instaura el grito inaugural del neonato. Llega como un canto provocado por la

⁸ CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel. *La Filosofía Árabe*. Revista de Occidente. Madrid, 1963. Pág. 2.

⁹ RODRÍGUEZ PENAGOS, Juan Manuel. "De musas y sirenas. Apuntes sobre música y psicoanálisis". *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, vol 9, núm 2, julio-diciembre 2007, pp. 85-92.

¹⁰ *Ibíd.* Pág. 86.

separación de la madre, denunciando su incompletud. En este sentido, la dimensión acústica acompaña de alguna forma todo el período perinatal; una prehistoria del cuerpo y el sujeto que regresa, que deviene así una rítmica. Estos ritmos y timbres del interior de la madre envuelven acústicamente el desarrollo perinatal¹¹. El autor del artículo que nos ocupa cita un libro de N. Schenkerman, *La trama sonora de la interpretación*, en el que se dice algo interesante: “Las líneas melódicas son anteriores a una representación cosa, no a cualquier huella mnémica. El niño, cuando empieza a imitarse, es que pudo rescatar el recuerdo de las huellas mnémicas de ese sonido y tiene que ver con los componentes afectivos y el primer esfuerzo por expresar pensamientos inconscientes; sólo después surge la palabra”¹².

11 *Ibíd.* Pág. 87.

12 *Ibíd.* Pág. 88.

13 *Ibíd.* Pág. 86.

Nos encontramos con algo sorprendente. Si en física la sublimación consiste en el paso del estado sólido al gaseoso, en la esfera psíquica se daría una analogía en virtud de la cual, la improvisación (también musical) sería “una forma de crear el destino de una pulsión sin pasar por lo simbólico”¹³. Las pataditas del feto que la madre siente en su vientre, y de las que hace partícipe al padre, esa protopercusión, ¿no responde a un abrirse un espacio en el Otro a través de la escucha? ¿Pues no se le canta y se le habla durante ese milagroso proceso de gestación? El psiquismo fetal, como se lo ha denominado, no es visual, sino eminentemente sonoro. Bernard This, en su obra *El padre: acto de nacimiento*, nos hace observar que el latín *bombus* significa ruido sordo, mientras que el griego *bombos* en su onomatopeya designa el zumbido de las abejas, el fragor del trueno, el bramido del viento... es decir, sonidos graves, sordos, retumbantes. “¿Es el niño el que produce un sonido? Todavía no, pero en este momento de su desarrollo percibe los sonidos, y los graves más que los agudos”¹⁴. Una doble fuente sonora, interoceptiva y exteroceptiva, nos devuelve a la idea de una extimidad esencial de la música. Por un lado, los latidos cardíacos de la madre, que imprimen el primer ritmo, unidos a los flujos corporales placentarios (podríamos aventurar, con Schopenhauer, el bajo fundamental); por otro, las voces exteriores que llegan, a través de la pared abdominal de la madre, con distintas frecuencias que el feto parece poder discriminar. Esta doble fuente sonora configura en el espacio amniótico una caja de resonancia en la que, como defiende This, antes del pecho y la mirada, la voz, la dimensión sonora (e invocante) se configura como el primer objeto pulsional¹⁵.

14 This, Bernard. *El padre: acto de nacimiento*. Paidós. Barcelona, 1982. Pág. 179.

15 *Ibíd.* Pág. 184.

III. La Nota Azul

Alain Didier-Weill, parafraseando a Pascal Quignard, adopta el concepto continuidad/discontinuidad que Bataille desarrolla en *El erotismo* para transmitirnos una bella imagen: “la vocación de hacernos humanos nos es transmitida, en el origen, por una voz que no nos pasa la palabra sin pasarnos al mismo tiempo su música: el lactante recibe la música de esa “sonata materna” como un canto que, de entrada, transmite una doble vocación: ¿escuchas la continuidad musical de mis vocales y la discontinuidad significativa de mis consonantes?”¹⁹. En ese cruce entre un continuo musical y un discontinuo que acoge al bebé²⁰ en el seno del lenguaje, adviene el sujeto del inconsciente como un efecto cuya paradoja consiste en estar determinado, causado por el significante, y a la vez sobrepasar toda determinación.

19 DIDIER-WEILL, Alain, *Invocaciones. Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud. Nueva Visión*, Buenos Aires, 1999. Pág. 7.

20 *Ibíd.*, pág. 11.

De este modo, el lactante adviene a una patria extranjera, por así decirlo, ese *país del Otro*, como lo definió Serge Leclaire²¹. La música, en su calidad éxtima, proyecta al sujeto hacia un punto virtual que es a la vez origen y destino, de modo que, en la pérdida de la continuidad, del *perpetuum mobile* de la “sonata materna”, el sujeto sufre. El dolor del síntoma quedaría definido de este modo por Didier-Weill como la percepción endopsíquica de la pérdida de continuidad entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. La desaparición de las intersecciones de las tres dimensiones, RSI, abocan al sujeto a tres aspectos del síntoma: la pérdida de lo inaudito (R/S), de lo invisible (S/I) y lo inmaterial (I/R)²².

21 LECLAIRE, Serge. *El país del Otro. Siglo XXI. Madrid*, 1994.

22 *Op. cit.*, pág. 17

Vivir es gozar y padecer. Vivir por encima de nuestras posibilidades. Si no fuera así no habría arte, ni filosofías, ni virtudes, ni nada en lo humano que nos diferenciara de lo animal. La naturaleza incolmable del deseo nos proyecta siempre hacia otro lugar. Es un movimiento natural que, desde nuestra inmanencia radical, nos eleva hacia una trascendencia. Podemos dotar a esa trascendencia de un sentido religioso, pero esa es una cuestión que trasciende (valga la jocosa redundancia) los límites de este trabajo. Se la ha llamado de muchas maneras. Una de ellas, la que aquí nos interesa, es la de la **nota azul**. Esta hermosa imagen, nacida en las veladas que compartían Eugène Delacroix, Georges Sand y Frederic Chopin, y que desemboca en las famosas *blue notes* del jazz, pasa por el

intercambio intelectual de Schönberg y Kandinsky, haciéndose sentir en la evolución musical del siglo XX como una esencia. En *Young Man with a Horn* (Michael Curtiz, 1950), Rick Martin, el joven trompetista interpretado por Kirk Douglas, dice: “Mi trompeta no se limita a las notas de una partitura; las crea cuando las lanza al espacio y las siente. Algún día conseguiré algo que ahora nadie piensa que se pueda conseguir con una trompeta: pienso encontrar una nota que jamás se haya oído”. Si recuerdan, al final del film Rick Martin, agonizando en un hospital, oye esa nota encarnada en la sirena de una ambulancia. Portadora de vida y muerte, esa nota inaudita nos atrae irremediadamente.

Hoy sabemos de la íntima conexión entre la búsqueda de un Goce absoluto y la pulsión de muerte. Adrian Leverkühn, el héroe trágico del *Doktor Faustus* es tal vez su máxima representación. Thomas Mann fabuló (enriquecido su relato por las reflexiones de Theodor Adorno²³) un Arnold Schönberg mefistofélico, envuelto en un aura de fascinación y horror, poseído por un pacto imaginario, por una *hybris musical* que hace del dodecafonismo un nuevo *diabolus in musica*, un nuevo “trino del diablo”.

La vinculación de la música con lo demoníaco arranca de la propia relación entre el espíritu y la carne, entre la palabra y el cuerpo, y la aparente incapacidad del hombre para superar su esencial y trágico dualismo (o, por decirlo según Didier-Weill, el par continuidad / discontinuidad). Ya Kierkegaard, en su penetrante estudio sobre el *Don Juan* de Mozart, lo afirma: “(...) la música es lo demoníaco. En la genialidad sensual erótica tiene la música su objeto absoluto”²⁴. Es en esta imposibilidad de unidad (carne y espíritu) donde se juega el problema de la identidad. Thomas Mann captó el empeño demoníaco (prometeico, si quieren) de Schönberg: “(...) el profundo secreto de aquella música: el secreto de la identidad”²⁵. Más aún: “(...) algo anormal de las relaciones del yo y el no-yo, el fenómeno del amor”²⁶. Profundamente dividido en su eterna y desesperada búsqueda de la espiritualidad, Schönberg alcanza su trágica y majestuosa culminación como músico en su ópera *Moses und Aron*, al enfrentarnos a lo indecible y al silencio final, a través del conflicto dramático “entre un hombre que habla y un hombre que canta”²⁷. Kierkegaard anda cerca. También Wittgenstein. La nota azul es definitivamente inalcanzable, pero es

²³ Pueden hallarse estas reflexiones en: ADORNO, Th. W., *Filosofía de la nueva música*, Akal. Madrid, 2003.

²⁴ KIERKEGAARD, Sören, *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1967. Pág. 68.

²⁵ MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Plaza y Janés. Barcelona, 1965. Pág. 460.

²⁶ *Ibid.*, pág. 504.

²⁷ STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Ed. Gedisa. Barcelona, 2003. Pág. 154.

inevitable seguir buscándola. En su escrito sobre Moisés y Aaron, Steiner toca el punto esencial: lo irrepresentable, *unvorstellbar*, también traducible como lo inimaginable, y entendido en una doble vertiente psíquica (en tanto imposibilidad) y religiosa (como prohibición de representar a Dios y, por extensión, de crear ídolos). Sin embargo, la nota azul insiste, como lo reprimido inconsciente que nos habita, lanzándonos fuera de nosotros mismos o tal vez, hacia lo más íntimo de nuestro ser, para revelarnos algo del misterio de la vida y la muerte.



La nota azul insiste... La música retorna a uno y se vuelve obsesiva, obsesionante. Al morir Karl Abraham, Freud encomienda a Theodor Reik pronunciar el discurso fúnebre. De repente, Reik se ve asaltado por el movimiento final de la *Segunda Sinfonía* de Gustav Mahler, que no le abandona. Su autoanálisis²⁸, convertido en una apasionante investigación detectivesca, le lleva a encontrar una trama de identificaciones entre él y Mahler, relacionadas con la muerte del padre simbólico (y la ambigüedad amor/odio hacia él), la búsqueda del Absoluto y del “eterno femenino”. Al fin y al cabo, Mahler, de algún modo, como Adrian Leverkühn, también vendió su *Alma* al diablo...

28 REIK, Theodor. *Variaciones psicoanalíticas en torno a un tema de Mahler*. Taurus Ed. Madrid, 1975.

Sin embargo, la música no puede dejar de sonar, ni en las cadenas de esclavos de los campos de algodón de Louisiana, ni en los salones medio inundados del Titanic, ni en el gueto de Theresienstadt. Parafraseando al propio Adorno, ¿se puede aún cantar después de Auschwitz? Se sabe que se entonaron canciones de cuna para adormecer a los bebés de camino a las cámaras de gas. ¿Qué respuesta puede darse más luminosa a tan sombría y melancólica pregunta? La imaginación sonora, es tal vez una de las res-

puestas más inmediatas y definitivas del ser humano al sufrimiento individual y colectivo. Dicen que quien canta, sus males espanta. Más allá de las dualidades, Dionisos o Apolo, las bacantes o Euterpe. Más allá de la sustitución de la escala frigia por la escala lidia en Occidente (y la resurrección de aquélla en el jazz). Más allá de los intentos de calificar determinados estilos como *Entartete Musik* o de la fantaseada proposición de Goebbels de cambiar el patrón de afinación musical de la nota LA de 432 Hertzios a 440 con el fin de separar al hombre de los ritmos vitales del universo y conseguir con ello un control mental sobre las conciencias. Más allá de todo ello, la música nos abre a un tempo eterno. Somos tiempo y la imaginación sonora nos lo recuerda en su fluir.

IV. La música del tiempo

Bruce Chatwin fue un escritor apasionado y apasionante. De su travesía por Australia nos dejó su inclasificable *Los trazos de la canción*. Se ha discutido mucho si sus descripciones y reflexiones respondían a la realidad o eran pura ficción literaria. Parece que su biógrafo, Nicholas Shakespeare, dijo de él que “no decía media verdad, sino verdad y media”. Pues ¿qué es la realidad y qué la ficción? ¿Acaso son perfectamente distinguibles? ¿No hablan los mitos de verdades profundas y atemporales del ser humano? ¿Son por ello despreciables a los ojos de la objetividad científica o de la verdad histórica?

Chatwin describe una Australia subyugante, un territorio recorrido por laberintos de senderos invisibles creados por seres totémicos legendarios en su deambular por la tierra en el Tiempo del Ensueño, cantando por primera vez el nombre de las cosas que se encontraban en el camino –rocas, animales, cursos de agua...– y, por tanto, dando vida al mundo con su canción. Según los testimonios recogidos por Chatwin, “el hombre que se convertía en “andariego” hacía su viaje ritual. Seguía las huellas de sus antepasados sin modificar una palabra ni una nota... y así recreaba la Creación”²⁹. Más aún: “De acuerdo con las creencias aborígenes, la tierra a la que no le cantan es una tierra muerta. Por lo tanto, si se olvidaban las canciones, la tierra misma moriría”³⁰. De este modo, la frase musical se convierte en un mapa, cuajado de referencias topográficas, un trazado sonoro para no perderse en el inmenso territorio. En definitiva, “la música (...)

29 CHATWIN, Bruce. *Los trazos de la canción*. Eds. Península. Barcelona, 2007. Pág. 22.

30 *Ibíd.* Pág. 64.



es un banco de memoria para encontrar el propio camino por el mundo”³¹, de forma que “al pasar toda su vida recorriendo el Trazo de la Canción de su antepasado, el hombre se convierte finalmente en el sendero, en el antepasado y en la canción”³².

Pues el concepto de *armonía* no se refiere sólo a un principio de organización musical. Más allá de toda metáfora, la armonía se constituye como un principio psíquico, espiritual y cósmico. Representa un orden enfrentado al caos, una necesidad que desdice el azar y nos evita los abismos de la casualidad. Este es el verdadero espacio de la libertad. La posibilidad de la música es una forma de definir la *Bejahung* primordial de la que habla el psicoanálisis.

En su impresionante mosaico filosófico-antropológico³³, el profesor Marius Schneider nos permite poner, con la sola enumeración de sus capítulos, un final (que es a la vez principio, *da capo*) a estas notaciones sobre la imaginación sonora:

“Cantan los animales. Cantan los hombres. Cantan las piedras.
Cantan los planetas”

31 *Ibíd.* Pág. 126.

32 *Ibíd.* Pág. 208.

33 SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*. Ed. Siruela. Madrid, 2013.