

SIMBOLISMO Y FENOMENOLOGIA MUSICAL

Carlos Alberto Coba Andrade

El simbolismo surge en Francia a mediados del siglo XIX y cuyos principales representantes fueron los poetas Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Los iniciadores de esta corriente formaron escuela y se difundió a todo el continente europeo y a comienzos de siglo pasó a formar parte de la "Etnomúsica" y principalmente de la lingüística.

En la historia de las corrientes literarias el simbolismo es una reacción contra las tendencias realistas que en su modalidad más prosaica se ocuparon de los aspectos más crudos de la vida. Puede decirse que los simbolistas representan la antítesis del retratismo realista y naturalista.

No debe pensarse que el simbolismo es una actitud literaria negativa, pues sus postulados poseen un carácter alta-

mente positivo. En efecto, así como los parnagianos buscan el efecto exacto y plástico de la expresión, los simbolistas se esfuerzan ante todo por lograr y comunicar el sentido musical del lenguaje (etnomúsica) y ser fieles en la transcripción musical y llegar a determinar la estructura de cada una de las culturas estudiadas; sin el simbolismo sería inútil alcanzar los logros hasta el momento obtenidos mediante las sugerencias y el valor melódico de las palabras y del discurso musical. Lo que más aprovecha el simbolista es la implicación del término matiz que lo distingue, la sensación que origina y la situación que crea y evoca. No sólo se circunscribe el creador simbolista a las palabras como elementos aislados sino que le interesan también los efectos rítmicos que resultan de su esmero y oportuno encadenamiento dentro del discurso musical. El contenido de formas, por otra parte, no tiene una fisonomía fija y rígida ni para el artista que lo expresa ni para el lector u oyente que lo percibe. De aquí al impresionismo, el trecho es, por lo tanto, sumamente complicado por la cantidad de símbolos que debe conjugar y aplicar. Tarea dura dentro de la Etnomúsica y principalmente para el transcriptor.

La "Simbología" es el estudio de los fenómenos relativos a los signos que representan "altura", "duración", "altura-emisión", "timbre-emisión", "signos especiales" y "signos mixtos".

La investigación etnomusicológica especializada sobre el discurso musical-fenomenología- constituye la ciencia de la "transcripción etnomusical"; dentro de ésta, la simbología se ocupa de la transmisión gráfica del discurso musical y grafica el significado que se efectúa por medio de los instrumentos musicales. La simbología puede hacerse desde una perspectiva teórica, descriptiva o histórica, que dará a los problemas fenomenológicos un carácter general, sincrónico o diacrónico respectivamente.

La evidente sistematización de los fenómenos musicales siempre ha facilitado un análisis fenomenológico, estructural y semántico relativamente seguro de los mismos. No obstante, cuando se llega al ámbito más indeterminado del discurso musical y de sus unidades, dada la obscuridad de la estructura subyacente, el análisis fenomenológico se ve envuelto en algunas de las controversias simbólicas y fenomenológicas de más difícil solución dentro de la Etnomúsica. A pesar de las más variadas simbologías, los etnomusicólogos no se ponen de acuerdo sobre una teoría coherente con arreglo a la cual pueda analizarse y compararse a fin de formular leyes generales que permitan el quehacer cultural-etnomusicológico.

DEFINICION Y COMPONENTES DEL SIGNO.- "Signo" es el término clave en etnomusicología. Según la generali-

dad de la doctrina, el signo debe consistir, por lo menos, en dos cosas: una repercusión perceptible en uno de los sentidos del receptor; y, un contenido o significado. El símbolo representa: una imagen, una figura, un sonido, una divisa, una palabra, un concepto, una frase o un discurso musical percibidos por nuestro entendimiento. Comúnmente se denomina expresión, al signo; mientras que el conjunto de todos los signos de una misma clase se llama "tipo", tal es el caso: signos que representan la altura sonora. En este sentido, el número total de sonidos en un discurso musical es el número de expresiones, mientras que el número de sonidos en el discurso musical es número de "tipos" de sonidos que conforman la simbología musical.

Los signos pueden clasificarse según el sentido en el que incide el significante: así, serán visuales y auditivos. Por otra parte, la correlación entre el discurso musical escrito y el discurso musical oral dista de ser exacto, preciso y total por razones de escritura trabajada de antemano y por transcripción del discurso musical oral por el etnomusicólogo, quien tiene que tratar de estudiar el "etic" y el "emic".

Cuestión de capital importancia para la mayoría de los etnomusicólogos es la diferencia entre designación y denotación simbólica y la distinción entre lo que significan los signos concretos y la capacidad concreta que debe ser apli-

cada en el discurso musical de acuerdo a las culturas que se están estudiando. Es importante distinguir lo que el signo designa y otra el substracto simbólico.

Todo signo designa algo dentro del discurso musical, pero algunos signos no corresponden a la realidad transcrita por el etnomusicólogo, ya que la simbología es una mera aproximación al "emic" y al "etic"; por consiguiente existe una discrepancia perceptible entre lo que el tipo-signo designa y el denotado o substracto expresa.

Debemos distinguir teóricamente entre designados y denotados dentro del fenómeno etnomusical, ya que el denotado verdadero puede estar compuesto por más de un signo simple o de varios signos compuestos. Esta descripción simple del signo está en función del significante y del significado. El signo visualizado y lo que él expresa implícitamente.

En las teorías de Charles S. Peirce son esenciales dos factores dentro del signo: "El intérprete o el individuo para el cual funciona como signo de conjunción de un significante y un significado; y, el interpretante, que corresponde a la reacción del intérprete ante el signo". Una manera de explicar esta reacción es entender "interpretante" como la traducción particular de un signo a otros signos que hace el intérprete. Por otra parte, son descubrimientos

neuroológicos de la comprensión y de los fenómenos psicológicos. El etnomusicólogo traduce e interpreta mediante el signo, el designado y el denotado, mediante un significado y un significante. Así, con arreglo a la concepción tradicional, el designado de un signo venía dado por la definición verbal del signo; la psicología conductista ha tratado de soslayar el designado en favor del signo como algo abstracto. De aquí que debemos tener muy en cuenta la teoría de Alan Lomax sobre el "emic" y el "etic" y considerarlos dentro de la nueva simbología y no separadamente, ya que pierde todo su contexto.

Debemos enfatizar que se llama símbolo al signo que tiene como designado una clase intencional y cuyo significante y denotados no son semejantes ni contiguos. Hay otras formas de signo menos desarrolladas que se denominan: índices, íconos, nombres, señales y síntomas.

Se dice que un signo es índice y no símbolo cuando su significante está muy próximo a su denotado o es una muestra física del mismo. En el caso de algunos índices la contigüidad entre significante y denotado es más sugestiva que literal, como en el caso de la flecha indicadora que guía los ojos del observador hacia un objeto, en nuestro caso, las notas musicales indicadoras, conjuntamente con el símbolo, del fenómeno a observarse. Este caso podría

estar asociado al símbolo llamado "deíctico" o demostrativo. El símbolo icónico es cuando hay una similitud geométrica entre el significante y sus denotados.

Las formas populares tipo, o mejor dicho, unidades se encuentran transcritas con símbolos que representan la fenomenología musical. El discurso musical está compuesto por grandes períodos, períodos, semiperíodos, frases, semifrases, incisos, semi-incisos, células y notas. La forma tipo en el discurso musical está conformada de la combinación de signos en una frase o discurso musical que se caracteriza por la existencia de comportamientos especializados de acuerdo a las variadas culturas y esos comportamientos corresponden a cada cultura estudiada, y los vocablos -incisos o células- quedan, a su vez, especializados según sus posibilidades de sonoridad en los diversos instrumentos musicales. En consecuencia, las diferentes clases de células tienden a adquirir significado dentro del contexto del discurso musical y el símbolo es imprescindible para llegar a objetivar la realidad sonora expresada por el informante y poner de manifiesto la diferencia cultural de cada uno de los pueblos. La unidad estudiada, sin la simbología, es una parte del trabajo; sin embargo, hoy actualmente se está desechando la transcripción y la simbología, situación que no compartimos.

El cancionero musical está formado por géneros, especies y unidades; cada unidad forma parte de una especie, la cual se diferencia de otra y el conjunto de especies forman los variados géneros musicales y éstos determinan el cancionero nacional. Las unidades o el discurso musical se caracteriza por su estructura, ritmo, melodía y todo el componente de células, semifrases, frases, períodos y grandes períodos son componentes del lenguaje musical que se caracteriza en función, analizando, de un número reducido de componentes o compartimientos que caracterizan la unidad.

Las culturas humanas, en nuestro caso los Macro y Micro grupos culturales, producen cultura musical y se diferencian una de otra, produciéndose una separación del sistema de signos teóricamente ideales, en cuanto un mismo significante puede funcionar con diferentes significados en diferentes unidades o discursos musicales de las variadas culturas. Además, un significante simbólico, en la mayoría de los casos, no funciona por los variados significados. El problema más interesante es hallar los medios de clasificar y agrupar los rasgos de especialización fraseo-simbólica que parecen ser tan profundamente específicos en cada fenómeno dentro de cada cultura.

Aunque no hay ninguna sistematización simbólica que pueda ser utili-

zada por los estudiosos etnomusicólogos, debemos hacer un esfuerzo por sistematizar y unificar a nivel internacional la simbología, la cual pueda ser aplicada dentro de la fenomenología musical de tipo popular como de música orquestal. Es muy positivo el buscar la sistematización a fin de encontrar resultados objetivos en las investigaciones etnomusicológicas e insertar el estudio de la etnomúsica no formal y formal y tratar de formar un solo corpus simbólicos y fenomenológicos, incluidos los sustantivos del discurso musical (simbología) y las extensiones del lenguaje anímico musical, como: formas gestuales, elementos psíquicos, reacciones individuales, de masa, etc.

La teoría de los símbolos se ha visto enriquecida con la observación del trabajo de campo y se ha llegado a estudiar los fenómenos "mixtos", como la conducta que muy extensamente habla Alan Lomax en su libro: "Folksong Style and Culture" (1968); además, debe incluirse la ayuda de la cibernética como un aporte positivo para diagnosticar los resultados fenomenológicos y, lo que es más, llegar a establecer la estructura de las unidades y poder establecer las especies, los géneros con sus respectivas variantes dentro de nuestra hipótesis de trabajo de "Constantes y Variantes y Las Gammas reales y posibles" de los variados cancioneros culturales.

Investigaciones realizadas por el Instituto Otavaleño de Antropología sobre: "Catálogo de Instrumentos Ecuatorianos", "Catálogo de Tineoteca de Etnomúsica", "Sistemas Musicales e Instrumentos Ecuatorianos", "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y el Folklore", "Estudios Etnomusicales: Negros de la Nueva", "Instrumentos Musicales Ecuatorianos", "Plan Multinacional de Etnomusicología y Folklorología y entrega de Documentos de acuerdo al Proyecto de Operaciones OEA-IOA", "Literatura Popular Afroecuatoriana", "Instrumentos Populares Ecuatorianos", etc., han permitido llegar a la conclusión (generalizando las comprobaciones del área de estudio de todo el país) que el Ecuador es un estado Multinacional y Heterogéneo donde están presentes dos macro grupos etno-nacional-culturales, los mismos que comportan manifestaciones culturales y etnomusicales propias a cada macro grupo: el macro grupo etno-nacional-cultural mestizo hispano hablante y el macro grupo quichua hablante; y, en un segundo nivel del componente nacional se encuentran los micro grupos etno-culturales, que no han alcanzado a desarrollarse como nacionalidades y se localizan en territorios más o menos extensos en el Litoral, en la Sierra y en el Oriente (región amazónica) ecuatorianos, como: "Cultura Shuar", "Cultura Auca", "Cultura Cofán", "Cultura Tetéte", "Cultura Coayquer", "Cultura Cayapa", "Cultura Colorada", Cul-

tura Afroecuatoriana”, etc.

Estas culturas requieren un tratamiento muy prolijo y diferenciado que en tal virtud, se puede llegar a establecer la constante del fenómeno musical y sus variantes dentro de cada una de las culturas, ya que no podemos aplicar indistintamente una misma metodología y una aplicación simbólica indiscriminadamente al discurso musical.

Si la Etnomúsica actual se va a ocupar de estos problemas apuntados líneas arriba, equipada con una estricta metodología propia, una fenomenología universal y una aplicación simbólica a cada cultura, rica en acervo de datos, deberíamos revisar y corregir los fundamentos teóricos existentes, pero en ningún caso puede justificarse el hecho de ignorar o subvalorar las abundantes contribuciones filosóficas obtenidas en el pasado o en el presente con el dudoso pretexto de que en ellas se encuentran afirmaciones apriorísticas y faltas de atención hacia las realidades fenomenológicas y simbólicas. Los principios que deseamos apuntar serán revisados dándoles su verdadero valor científico.

Un mensaje musical que remite el código se llama en lógica un modo de discurso musical autónimo. Toda explicación con palabras de las células rítmicas, de los motivos, de las frases, de los períodos, hasta formar la unidad -discurso musical- y estas las es-

pecies y finalmente los géneros, es un mensaje que remite al código. “Semejantes hipótesis, al hablar sobre lingüística, como señaló Bloomfiel, está en estrecha relación con la repetición del discurso musical”, y, desempeña una función vital en la adquisición y empleo del lenguaje. Todo código etnomusológico contiene una clase especial de células rítmicas o melódicas que Jespersen bautizó con el nombre de **conmutadores**: la definición general de un conmutador no puede realizarse sin hacer referencia o remitir el mensaje.

Su naturaleza semiótica, al hablar de lingüística y que la trasladamos a la etnomúsica, la examinó Burks en su estudio sobre la clasificación de los símbolos hecha por Pierce; ésta asocia al objeto representado por medio de una regla convencional, mientras que el índice es una relación existencial con el objeto que representa, por consiguiente pertenece a los **símbolos-índices**. El fonema corresponde a la célula rítmica o melódica y el conjunto de estos van formando las frases, períodos hasta llegar al discurso musical.

El fonema es el complejo de elementos acústicos que sirven de base para distinguir un sonido de un idioma, en nuestro caso de un sonido o de otro. Un fonema, por lo tanto, comprende aquellos elementos que identifican al sonido sin tener en cuenta las variaciones que pueden padecer a causa de su

posición o de otros elementos que alteran al fonema sonido. Dos complejos de sonidos acústicamente similares, de idiomas distintos musicales, no tienen por qué pertenecer al mismo fonema. Así, cada cultura tiene su estructura fonemática-acústica de otra distinta. Las características distintivas del sonido-fonema reside en técnicas que no

tienen nada que ver una con otra. De aquí que nosotros sostenemos que el fonema-sonido tiene que ser respetado en cada cultura y no en laboratorio por razones técnicas estructurales y de insuflación del sonido. El fonema-sonido representa a una célula germinatoria de donde se desprende el discurso musical. Es principio y fin de la obra musical.

LOMAX, Alan

- 1968 **Folk Song Style and Culture.**
Editorial Transaction Books.
New Brunswick. New Jersey.
New York.

PIKE, Kenneth L.

- 1967 **Lenguaje in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior.** Printed in the Netherlands by Mouton & Co, Printers the Hague. París.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

ARETZ, Isabel

- 1978 **Música Tradicional de la Rioja.** "Biblioteca INIDEF. Nro. 2 -OEA-CONAC". Ed. Venográfica. Caracas.

BIANCHI DE CORTINA, Edith

- 1980 **Gramática Estructural.** Ed. Corfer. Buenos Aires.

BLOOMFIELD, Leonard

- 1951 **Lenguaje.** Ed. rev. New York: Holt.

CHOMSKY, Noam

- 1977 **Reflexiones sobre el lenguaje.** Ed. Sudamericana. Buenos Aires. Trad. de María Luisa Freyre. Título original: "Reflection on Lenguaje". Buena traducción.

JAKOBSON, Roman

- 1975 **Ensayos de Lingüística General.** Ed. Seix Barral. Barcelona.

LEAUTAUD, J.

- 1901 **Simbolismo literario.** Ed. Argos. Lyon- París

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos

- 1954 **Ensayo de un Diccionario de la Literatura.** Tomo I. Ed. Aguilar. Madrid.