

RAMÓN ANDRÉS

EL MUNDO EN EL OÍDO

EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA EN LA CULTURA

BARCELONA 2008



A C A N T I L A D O

Publicado por:
ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A., Sociedad Unipersonal

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel.: 934 144 906 - Fax: 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2008 by Ramón Andrés
© de la imagen de cubierta, Kunsthistorisches Museum, Viena
© de esta edición, 2008 by Quaderns Crema, S. A.
(véanse derechos de las ilustraciones en la página 576)

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-96834-31-6
DEPÓSITO LEGAL: B.1618 - 2008

En la cubierta, *Lira da braccio* (1515) de D. Mancini

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
NURIA SABURIT *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *enero 2008*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

I. EL SONIDO DEL ORIGEN	1 1
Oído y conocimiento	1 3
Escuchar antes de la Historia	2 4
El eco y su imagen	3 0
Una música anterior a sí misma	3 6
Espacio, soplo, aliento original	5 1
La fecundidad	6 6
La voz o la fijación de un destino	7 6
Rapsodas, «zurcidores»	8 6
II. LA EVOCACIÓN DEL GRITO	9 3
Los giros hechiceros	9 5
La posesión de dios, el ritmo, el gesto	9 9
Plantas sagradas, sonidos de los dioses	1 0 7
Un tambor para el Cielo oculto	1 2 0
Los instrumentos de la música	1 2 4
Un laúd que encierra todas las melodías	1 3 2
La espiral de la caracola	1 3 9
El sonido infernal de Gorgona	1 4 6
La evocación del grito	1 5 4
III. MESOPOTAMIA	1 6 3
Ritualidad	1 6 5
Los músicos, mediadores celestes	1 6 9
Himnos de alabanza y lamento	1 7 4
Instrumentos musicales en los ajuares funerarios	1 7 9
Una alianza con Marduk	1 8 3
El país de la púrpura	1 8 8

IV. ISRAEL	1 9 3
Jubal revelado	1 9 5
Un hombre que sepa tocar la lira	2 0 4
De las sagas de Leví	2 0 9
Un salmo de muerte y nacimiento	2 1 3
Instrumentos de ámbar para el Cielo	2 2 2
Los terapeutas o la música en comunidad	2 2 7
<i>Synagogé</i>	2 3 0
V. EGIPTO	2 3 7
La melodía del Nilo	2 3 9
La invocación a Manero	2 4 3
«Morid bailando para mí»	2 5 1
Cantar con las manos sagradas de Meret	2 5 5
Los músicos ciegos y la afrenta de Seth	2 6 0
Los instrumentos de Tutankhamón	2 6 8
VI. GRECIA	2 7 9
La música como epifanía del mundo	2 8 1
La idea de novedad	2 8 8
Contra la nueva música	2 9 3
El retrato de la vanidad	3 0 4
Música y vejez	3 1 7
VII. EL CUERPO MUSICAL DEL UNIVERSO	3 2 3
Orfeo, el ceñudo	3 2 5
Dos músicos del Universo: Orfeo y Cristo	3 3 6
Morir fuera del himno	3 4 3
Pitágoras. La armonía de lo dispar	3 5 8
Sinfonía y memoria. El lugar de la antitierra	3 7 6
El abismo de la matemática	3 8 9
Cuerdas siderales	4 1 6
La música como llave maestra	4 2 6

VIII. QUE NADIE DESTRUYA	
LA CASA DE PÍNDARO	437
Del amor de los filósofos por la música	439
Los poetas músicos	445
El regateo de dinero: una carrera de mulas	453
Por inciertos caminos	457
Lesbos	464
La oratoria y la cítara	471
El Estado y la música	477
«GRATUS ANIMUS»	493
TABLA CRONOLÓGICA	495
BIBLIOGRAFÍA	521
ÍNDICES	549
Onomástico	551
De ilustraciones	572

OÍDO Y CONOCIMIENTO

En la apacibilidad de un paisaje lombardo del siglo IV, muy cerca de Milán, en la tranquila villa de Casiciaco, san Agustín escribió un tratado didáctico sobre música. En sus páginas se preguntaba cuál era el principio y la sustancia de esta ciencia, en qué consistía: ¿en «el arte del movimiento ordenado»? ¿en la ciencia de modular, es decir, de ‘mover bien’ el sonido, eso que los antiguos griegos llamaban *metabolé*? Cuando al inicio de la obra el maestro solicita a su discípulo una adecuada definición de música, éste le responde, sincero: «No me atrevo». Pasados los capítulos, sin embargo, el autor de las *Confesiones* afirmará que el alma busca en los sonidos igualdad y semejanza.¹ Quizás sea la música, pues, la propiciadora del encuentro interior de cada uno. Asistimos aquí a una concepción de la música como espejo de los actos y del sentir humanos, como reflejo de un estar en la Tierra. Sin embargo, ese mismo cuestionamiento agustiniano cabría hacerlo hoy. ¿Qué es la música?, y, sobre todo, ¿qué lugar ocupa entre nosotros?

Aunque lejano en el tiempo, debe considerarse un arte joven, si por joven entendemos unos cuantos milenios. Contrariamente a lo ocurrido en otras disciplinas, tuvo su primer cometido como elemento de comunicación, instrumento imitativo de la naturaleza y a la vez generador de un lenguaje que revela la idea de un más allá. No obstante, lo que incidió primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido, y no así la organización del mismo, que obedece a un proceso tardío. Por tal razón, el oído—el sentido enteramente desarrollado en el nacimiento y también el que más datos ha facilitado sobre la vida intrauterina—se considera un elemento sensorial determinante en la forma-

¹ *La música* XIV, 44, en *Obras completas* XXXIX, Madrid, 1988, p. 344.

ción de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo, que existe en tanto que es capaz de escuchar, no importa si el viento o el desgajarse de una rama. Oír, escuchar, es presentir, y presentir conduce a pensar.

Cabe reflexionar por qué tan sagazmente Friedrich Nietzsche (1844-1900) concluía que el oído era el órgano del miedo, fuente de la imaginación, familiarizado con la tiniebla interior: «A la luz, el oído es menos necesario. Por eso el carácter de la música, como un arte de la noche y la penumbra».² Quizás la explicación estribe en que el oído, esa antesala de la música, goza de una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra, no conceptualizados. Un zumbido, el silbido del viento, el retumbar del trueno, el merodeo de unos pasos, el estallido del mar, aportaron—aportan—una ancestral forma de zozobra, una tensión psicológica que en el seno humano se transforma en premonición, en un estar alerta: el sonido nos crea como individualidad, y la música como parte de la colectividad. De ahí que la combinación de sonidos y la ordenación de sus distintas alturas, es decir, el lenguaje articulado en el que se convierte la música, haga del hombre un ser comunicante, capaz de decir «yo», pero también «nosotros».

En un libro ya clásico, Marius Schneider ponía de relieve que en las culturas de cierto desarrollo la percepción auditiva disminuía en beneficio de lo visual, mientras que en las más primitivas el poder acústico—muy ligado a la evolución de los rituales—fue predominante. Así, el vocabulario estaba estrechamente hermanado con el valor sonoro de cada palabra.³ Pero mientras el lenguaje era el encargado de fijar

² *Aurora* IV, 250.

³ *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1958; reimpr., Madrid, 1998. Véanse especialmente las pp. 43-45 y 152-163.

el concepto, fueron la evocación y la trascendencia las que seguían perteneciendo y originándose en un plano considerado superior, el de la sonoridad. Este estudioso subraya que para el cazador primitivo el oído era el sentido más importante, ya que le proporcionaba un mayor radio de acción en sus maniobras de búsqueda, y se ha preguntado por qué la escucha con los ojos cerrados no sólo agudiza la percepción auditiva, sino que la hace más honda, más inteligible y nítida en nuestro interior; de ahí la larga tradición que observa un sinnúmero de músicos ciegos, tan frecuentes ya, como así encontraremos, en las culturas musicales de Egipto y Oriente. Hay mucho de verdad y acierto en este aforismo de Elias Canetti: «El oído, no el cerebro, como sede del espíritu (Mesopotamia)».⁴

Es notorio, al decir de Schneider, que el formalismo moderno, cuyo punto de partida se halla en la filosofía griega, y sobre todo en Aristóteles, desautorizó y anuló en gran medida el pensamiento de anteriores civilizaciones, con lo cual, según expresión suya, se arrebató al ser humano el pensar acústico. De los misterios o actos celebrados secretamente, como los de Eleusis en honor de Deméter, la diosa maternal de la Tierra, la generadora de los cultivos y la cantora del trigo, procede el vocablo *mystikós*, que venía a significar algo cerrado, vedado a los no iniciados. Las plegarias y las músicas que de allí se elevaban no debían propagarse más allá de los lindes de la restringida comunidad ni llegar a oídos ajenos; esa ocultación formaba parte determinante del ritual. No es por otra razón que la palabra «misticismo» tiene su raíz en el término indicativo de un gesto: llevarse el dedo a los labios en señal de silencio y secreto, una acción que en griego se conocía como *músein*.

María Zambrano refiere que la escucha de Apolo en el templo de Delfos parecía situar «el oído divino en el centro

⁴ *La provincia del hombre*, Barcelona, 1982, p. 233.

del mundo», ese oído que como órgano o sentido, dice, es el que se emplea o «ejerce» de un modo más intermitente: «en el escuchar se da lo más penetrante y hondo de la atención, la decidida atención que el ejercicio de la vista no requiere».⁵ ¿Sería aventurado concebir el oído como el eje del ser humano? En un tratado escrito bajo el nombre del legendario Hermes Trismegisto se razona que aquel que escucha debe tener el oído más veloz «que la palabra del hablante».⁶

La mayoría de diccionarios definen la inteligencia como la acción más o menos rápida de comprender una situación o un concepto, pero a menudo «ese concepto» parte de la sensación auditiva, más que visual, para convertirse de inmediato en conocimiento y memoria, es decir, en una elaboración interior propiciada por la sonoridad. La inteligencia es ante todo saber oír y escuchar, esto es, asimilar. En la sentencia de Marcos se dice que quien tenga oídos que oiga y, en cambio, no se apela a la vista para confirmar una realidad.

Una de las representaciones de la «Inteligencia» contenidas en la *Iconología* de Cesare Ripa, en su edición sienesa de 1613, describe esta cualidad con una figura femenina que sostiene con la mano izquierda una especie de tablilla «repleta de inscripciones», mientras que la derecha sujeta un laúd, mostrando así que la inteligencia nace por lo común del estudio y la experiencia, y la música es, según se desprende, una fuente de dicho don. Y de esta forma el mismo autor, al referirse a la «Sabiduría humana», presenta a un muchacho desnudo «con cuatro manos y cuatro orejas», en alusión a la creencia de los lacedemonios, que vindicaban escuchar detenidamente los consejos ajenos. El joven lleva una flauta en una de las manos de la derecha. Y es revelador que los egipcios de la Antigüedad simbolizaran el oído con una liebre,

⁵ «Apolo en Delfos», en *El hombre y lo divino*, México D. F., 1986, p. 337.

⁶ *La llave*, 17.



1. Cesare Ripa, *Iconología*,
«Sabiduría humana»
(1613).

dando a entender la rapidez y sensibilidad de este sentido, y de igual manera Ripa comenta que en la cultura del país del Nilo se acostumbraba a pintar una oreja de toro en señal de vigilancia y atención, pues éste permanecía siempre alerta al mugido de las vacas para el apareo, significando ello la necesidad de escuchar «con toda diligencia».⁷

Oír sirve para sancionar el ahora y predecirlo. En una fábula griega narrada por Apolodoro⁸ (siglos I-II d. C.) se cuenta que Melampo tenía frente a su casa una encina que con el tiempo acabó convirtiéndose en un nido de serpientes, y comoquiera que sus fámulos las mataron y él, por contra, cuidó

⁷ *Iconologia di... nella quale si descrivono diversi imagini di Virtú, Vitii, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo, ed altre infinite materie. Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, ed ad'ogni studioso...* Siena, 1613; trad. cast., *Iconología de... en la que se describen diversas imágenes de virtudes, vicios, afectos, pasiones humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, cuerpos celestes, provincias de Italia, ríos, todas las partes del mundo y otras infinitas materias. Obra útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general...* Madrid, 1987, vol. I, p. 533, y vol. II, pp. 280-281 [3.^a reimpr. 2002].

⁸ *Biblioteca mitológica* I, 97.

de las crías de los reptiles, tuvo su recompensa, pues una vez crecidas, aprovechando el sueño de aquel héroe, se ponían en sus hombros y le purificaban los oídos con la lengua. Una de las veces despertó, asustado, al comprobar que entendía de manera diáfana el gorjeo de los pájaros mientras volaban por encima de él, y quedó sorprendido al reconocer que en aquellos cantos aprendió a adivinar el futuro de los hombres. Y así, merced a esta sensibilidad de lo audible, conoció la medicina y la mejor manera de filtrar las impurezas de los enfermos, y usó de la magia y de la danza para salvar de la locura a unas muchachas, hijas de Preto, que reinaba en Argos.

Es común encontrar en los escritos sagrados hindúes la expresión *śruti*, que significa ‘audición’, ‘lo oído’, como símbolo de la revelación suprema y acto que muestra la verdad intemporal. Y así *śritá* tiene el sentido de «estar inclinado», esto es, en posición de escuchar. El *ākāśa* de la literatura expresada en el Vedānta, que refiere el éter, el vacío, el espacio, es el reino acústico en el que vive el ser. En la Chandogya Upaniṣad, escrita a mediados del I milenio a. C., se afirma que el miedo a la muerte «hizo entrar a los dioses en el sonido»—de ahí la inmortalidad—, y se declara que la esencia del hombre es de la palabra, como la palabra lo es del himno y del himno lo es el canto. Y de este modo se asevera que la sonoridad es alimento, y que la Luna tiene un sonido como lo tiene asimismo el mundo y el viento, el Sol, el fuego, el *ātman*.⁹ Y así, avanzados unos capítulos, se viene a afirmar que el Sol es la miel de los dioses; el Cielo es la rama, y la atmósfera el panal y las abejas que se conjuntan en el sonido.¹⁰ La primera palabra de la expresión de la fe judía en la unicidad de Dios, tal como se lee en el Deuteronomio (6, 4) es *semá*, esto es, «escucha».

⁹ Prapāthaka 1, Khanda XIII. En la filosofía upaniśádica el término *ātman* describe el principio espiritual individual.

¹⁰ Prapāthaka 3, Khanda I.

En la Tablilla VIII de la sumeria *Epopéya de Gilgamesh*, procedente del III milenio a. C., el héroe llora la pérdida de su amigo Enkidu, se duele de su muerte, quiere ofrecerle una flauta de cornalina, pero el centro narrativo del lamento parece apoyarse en que el difunto ya no le oye. ¿Qué sueño se ha apoderado del rudo pastor? ¿Qué ha sucedido para que no le llegue ya su voz?

¡Amigo mío, mulo errante,
onagro montaraz, pantera de la estepa;
Enkidu, amigo mío, mulo errante,
onagro montaraz, pantera de la estepa!
¡Fuimos a una y escalamos [la montaña];
capturamos el Toro del Cielo [y lo matamos];
abatimos a Humbaba,
[que vivía] en el Bosque de los Cedros!

Y ahora, ¿qué sueño te ha arrebatado
para que en ti te hayas perdido
y ya no me oigas?¹¹

Las páginas del *Libro tibetano de los muertos*, atribuido a Padma Sambhava (posiblemente en el siglo VIII d. C.), insinúan que en el momento de la muerte, cuando todavía la conciencia del fallecido deambula por el canal central del sistema nervioso, se deberá repetir una oración al recaudo de su oído con la finalidad de implantarla en su mente. A través de una escucha se consigue llegar a un interior sin tiempo, es decir, el propio del que abandona el mundo. Se trata de un camino de liberación cuyos primeros recodos se adentran en un espacio configurado por la sonoridad. El que conocemos como *Libro tibetano de los muertos*, cuya denominación fue dada por su primer editor W. Y. Evans-Wentz (1878-1965) en 1927, tiene, sin embargo, un título original, sumamente

¹¹ *Epopéya de Gilgamesh, rey de Uruk*, Madrid, 2005, p. 222.

revelador para nosotros: *Bardo Todol* (*bar.do'i.thos.grol*), esto es, *Liberación por audición en el estado intermedio*.

Cuanta menor es la capacidad de discernimiento del oído, menor es la autonomía de nuestros actos. La pérdida de oído, la sordera o *surditas*, que en Roma se aplicaba irónicamente a los solitarios y apartadizos, incide en una desconexión de la realidad inmediata, propicia el alejamiento y la nostalgia de un mundo perdido al que ya no es posible retornar. De hecho, *absurdus* tenía los significados de «sonido falso» y «disonante», atribuido a alguien intempestivo y que desentona con las costumbres de su tiempo. En una azora coránica se observa como prueba en la creencia de un Dios único la acción de poner un velo en el corazón y «dar sordera a los oídos». ¹² Martin Heidegger (1889-1976) reparó en el hecho de que cuando decimos que no hemos oído bien, en realidad estamos señalando que no hemos «comprendido». ¹³

Es notorio que la falta de visión puede generar, en el mejor de los casos, claro está, la creación de un denso mundo interior como el que permitió a John Milton (1608-1674) observar a Adán sereno ante el Caos, o a Johann Sebastian Bach (1685-1750) trazar un contrapunto con el que emular la concordancia de los cuerpos en el vacío, tal como ocurre en bastantes de sus fugas. Resulta del todo natural que compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827) o más tarde Bedřich Smetana (1824-1884), aquejados por la sordera, se sumieran en la melancolía, lo mismo que el acre Jonathan Swift (1667-1745).

Recibir una melodía grata, destinada a atemperar el conducto auditivo para anular los silbidos o acúfenos, constituía una parte de los antiguos remedios contra el llamado «humor negro», bilis negra, *mélas kholé*. La figura del afectado de

¹² Corán, Azora VI.

¹³ *Sein und Zeit*, Tubinga, 1927; trad. cast., *El ser y el tiempo*, V, B, 35, México D. F., 1980 [3.ª reimpr.], p. 182.