



Revista de Antropología Social

ISSN: 1131-558X

ras@cps.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid
España

Beeman, William O.
Los tropos de la música
Revista de Antropología Social, vol. 15, 2006, pp. 265-271
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83801511>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los tropos de la música¹

The Tropes of Music

William O. BEEMAN

Department of Anthropology, Brown University

William_Beeman@Brown.edu

Recibido: 9 de noviembre de 2005

Aceptado: 1 de febrero de 2006

Resumen

Aunque las estructuras trópicas están generalmente ligadas a materiales verbales o visuales propios de la cultura, los tropos suelen haber sido considerados unos instrumentos primarios en la producción de la música. Este artículo trata de mostrar cómo los tropos musicales afectan a la interpretación de los materiales musicales por los oyentes. Se expone como, en la música, los tropos corresponden a las principales funciones semióticas señaladas por la lingüística tradicional: icónica, indéxica y simbólica. Utilizando materiales de audio, este ensayo explora algunos de estos tropos musicales tomados de la música tradicional asiática y nativa americana, así como de la música del arte occidental del periodo barroco, clásico y moderno. Se muestra que las funciones icónicas incluyen estructuras musicales onomatopéyicas. Mientras las funciones indéxicas implican imitación interna, repetición y reafirmación, las funciones simbólicas suponen el uso de materiales sonoros que evocan imágenes o instituciones culturales específicas. Finalmente, el artículo sugiere que los tropos lingüísticos, visuales y musicales están interconectados, reforzándose mutuamente, y pueden proceder del mismo conjunto de funciones cognitivas que caracteriza a la cultura humana.

Palabras clave: tropos musicales, mediación musical, primeridad, secundidad, terceridad, iconicidad, indexicalidad, asociación simbólica y refuerzo trópico.

Abstract

Although tropic structures are generally linked to verbal or visual materials in culture, tropes have long been understood as primary devices in the production of music. This paper seeks to show how musical tropes affect the interpretation of musical materials by listeners. Tropes in music will be shown to correspond to the principal semiotic functions observed in traditional linguistics: iconic, indexical and symbolic. Using audio materials, this essay explore a number of these musical tropes taken from traditional Asian and Native American music; and Western art music from Baroque, Classical and modern

¹ Ponencia presentada en el Annual Meeting of the American Anthropological Association, Chicago, Illinois, del 17 al 21 de noviembre de 1999.

periods. Iconic functions are shown to include onomatopoeic musical structures. Indexical functions involve internal imitation, repetition and restatement, and symbolic functions involve the use of sound materials evocative of specific cultural images or institutions. The paper finally suggests that linguistic, visual and musical tropes are interconnected, mutually reinforcing, and may stem from the same set of cognitive functions in human culture.

Key words: musical tropes, musical mediation, firstness, secondness, thirdness, iconicity, indexicality, symbolic association and tropic reinforcement.

SUMARIO: 1. Introducción: los tropos en la música. 2. Tropos musicales y pragmática de Peirce. 3. Iconicidad en la música. 4. Indexicidad en la música. 5. Simbolismo en la música. 6. Conclusión: tropos en la música y tropos en general. 7. Referencias bibliográficas.

1. Introducción: los tropos en la música

Generalmente los tropos se entienden como representaciones figurativas que invocan interpretaciones distintas de las que se darían si las representaciones se contemplaran de una manera prosaica y literal. La expresión simbólica, la metáfora, la metonimia y otros útiles, mediante los que algo representa o sustituye a otra cosa, han sido explorados por los antropólogos casi desde el comienzo de su disciplina. El interés por esta línea de investigación ha experimentado un resurgimiento en la pasada década, estimulado en gran medida por el trabajo de James Fernández (Fernández, 1986; 1991).

La mayoría de los trabajos sobre los tropos incluyen una representación lingüística o visual. En lo concerniente al lenguaje, se ha puesto el énfasis en la representación semiótica de su forma discursiva. Pero en antropología han sido poco tratadas las estructuras trópicas de sonido incluso al aludir al lenguaje. Desde luego las estructuras sonoras más desarrolladas en cualquier sociedad, aparte del lenguaje, son las musicales.

Las estructuras musicales son fascinantes por varias razones. En primer lugar, en todas sus manifestaciones constituyen una conducta deliberada, performativa. Por otra parte, son por naturaleza no-discursivas. Por último, parecen tener un efecto asombroso en los humanos -sorteando al lenguaje, la lógica y otras funciones “del cerebro izquierdo”- que afecta directamente a los sistemas autónomos y emocionales.

Al igual que otras formas culturales, la música puede tener funciones trópicas. Cuando se invocan, esos tropos musicales tienen el poder de infundir en los miembros de una cultura los valores simbólicos de su sociedad

sin que medien palabras o formas visuales. Como sostendré más adelante, no sólo muestran todas las características de las formas trópicas discursivas y visuales, sino que también les añaden una vía adicional de representación trópica.

2. Tropos musicales y pragmática de Peirce

En este artículo presentaré, por consiguiente, ocho ejemplos² de formas trópicas musicales y propondré una explicación de su capacidad como forma de expresión cultural. Utilizo una estructura, explicada en otra de mis obras (Beeman, 1986) y derivada del análisis pragmático de los signos de Charles Sanders Peirce, que plantea estructuras de representación que abarcan desde la simple semejanza hasta la representación compleja, culturalmente mediatizada. El método analítico de Peirce puede considerarse tropológico en cuanto tiene que ver con el modo en que progresivamente experimentamos y entendemos las cosas en términos o modalidades -en el caso de la música- diferentes de lo que son ellas mismas.

Peirce denominó así sus categorías de fenomenología: primeridad -*firstness*-, secundidad -*secondness*- y terceridad -*thirdness*-. La primeridad consiste en “aquello que es tal como es, de manera positiva y sin referencia a ninguna otra cosa” (Peirce, 1955: 76). “La posibilidad de calidad positiva... se refiere a una situación en la que existe una identidad real entre un signo y su objeto -el tipo de relación que se refleja en la ecuación matemática $x = y$ ” (Cornell, 1990: 583).

La secundidad consiste en “aquello que es tal como es con respecto a una segunda cosa” (Peirce, 1955: 76). Esto se refiere a una relación donde la cosa, aunque cualitativamente distinta de su objeto, se imagina “compartiendo” algo en común con ese objeto o hace pensar en él, al percibir ese signo particular. Este nivel se llama “secundidad” porque la percepción de la relación entre el signo y su objeto implica un proceso en dos etapas - “primero x después y ”- (Cornell, 1990: 583-584).

El simbolismo de la terceridad es “el modo de ser que consiste en el hecho de que los hechos futuros de secundidad adoptarán un carácter general determinante” (Peirce, 1955: 76). El tercer nivel de significación, el que es propiamente ocupado por el signo como un *símbolo* real, comprende un proceso de cognición en tres etapas y expresa la relación: “primero x , después

² Estos ejemplos pueden oírse en la siguiente página web:
<http://www.brown.edu/Departments/Anthropology/publications/Tropes.htm>

y, por tanto, z". Tal signo puede actuar bien a través de sí mismo o de otro que Peirce llamó el *interpretante* del signo original (Cornell, 1990: 584).

Una relación de primeridad implica identidad. Es icónica. Algo no es la cosa presente sino que "se parece a lo real". Secundidad implica conectividad. Es metonímica. En términos performativos significa algo que pretende ser la cosa real. Esto se asemeja a lo que Erving Goffman llamó "distancia de rol" y que Brecht elevó a doctrina teatral en su teoría de *Verfremdung* o alienación. Terceridad es una relación *convencional* entre el significante y aquello que es significado. Es metafórica. Es convencional porque requiere una convención social o de otro tipo para funcionar. Las relaciones convencionales más conocidas entre los antropólogos son los símbolos, aunque hay otras tales como las proposiciones y los argumentos que son hiper-simbólicos porque no sólo utilizan símbolos sino que lo hacen de acuerdo con procedimientos especiales, convencionalmente determinados para crear sentido.

3. Iconicidad en la música

Una gran parte de la forma musical es icónica por naturaleza. Imita algo extracultural. Un célebre estudio antropológico, que contempla la iconicidad musical, es el estudio de Steven Feld de la expresión musical vocal de duelo entre los Kaluli de Nueva Guinea. Los plañideros imitan a los pájaros en sus canciones de lamento. Eso vincula la expresión musical a una gran estructura trópica que abarca a la sociedad entera, ya que los pájaros representan metafóricamente a los seres humanos.

Todas las tradiciones musicales del mundo tienen tales estructuras icónicas. He aquí algunos ejemplos de unas estructuras que son particularmente fáciles de ver y de escuchar.

El primer ejemplo está extraído de la tradición del "cantante de garganta" de tuba, en Siberia occidental, a lo largo de la frontera entre Rusia y Mongolia. El "cantante de garganta" tuba produce tonos sostenidos que suenan como un silbato o una llamada de pájaro. En el ejemplo siguiente, llamado la *Canción del guía-de-caravana*, es fácil oír varias formas de iconicidad. La andadura cansina del camello se escucha en los instrumentos y, después, la voz del camellero y los silbidos de los pájaros volando por encima.

El segundo ejemplo es familiar. En el primer movimiento de las *Cuatro Estaciones* de Vivaldi hay numerosos ejemplos de representación icónica sonora. En la primera "Sección de la Primavera" oímos el gorjeo de numerosos pájaros a la llegada de la primavera.

La forma más simple de iconicidad es la auto-referencialidad, considerada muy a menudo como una imitación musical. Ésta es una de las formas más comunes de expresión musical. En el siguiente ejemplo de música clásica iraní el instrumentista imita la voz casi perfectamente justo después de él. El cantante improvisa dentro del clásico modo persa “Abu-ata”.

4. Indexicalidad en la música

La música suele mantener una relación intrínseca con el contexto en que se interpreta o con uno, más amplio, en el que se consume. La aportación de un texto facilita la indexicalidad. Una pieza de baile es un buen ejemplo de forma musical que implica una acción cultural. Cuando la canción se interpreta, mueve a la gente a bailar. Sin embargo, en la música, se encuentran también otras formas metonímicas.

El siguiente ejemplo navajo es una canción yeibichei, que se refiere al Dios Hablador, también conocido como el Abuelo de los Dioses -Yé’ii Bichii-. Bailarines enmascarados representando a los dioses aparecen en un conjunto de ceremoniales navajos, y esas canciones son características de éstos y de su apariencia. Son únicas en la música y en la tradición ceremonial navajo y, por tanto, resultan siempre indicativas de este tipo de actuación.

Como en el anterior caso navajo, algunos géneros musicales evocan siempre un contexto particular. Un himno de iglesia es un buen ejemplo de algo que no se suele cantar fuera de un servicio religioso. Aunque se recurra frecuentemente a los himnos para otros propósitos, éstos evocan la calidad de sus contextos originales, incluso cuando aparecen en ámbitos diferentes.

Mozart utilizó una vieja coral de iglesia en *La Flauta Mágica* para evocar la solemnidad de las Pruebas de Fuego y Agua que atraviesan Pamina y Tamino -dos hombres armados- hacia el final de la ópera. Aunque esté sacada del contexto tradicional, su función es totalmente metonímica respecto al dramatismo de la obra.

5. Simbolismo en la música

La idea de terceridad de Peirce establece que la relación entre el signo y la cosa, a la que representa, se mediatiza por una convención cultural, interpretación o ley. En este caso, las conexiones intrínsecas entre los iconos y las metonimias no se dan. Tiene que estar presente algún elemento de interpretación externa que vincule la estructura trópica al significado que invoca.

Desde este punto de vista, unas fuentes puramente musicales son las estructuras modales de las *ragas indias*, las *dastgahs persas* y los *maqams árabes*. Estos “modos” están asociados con momentos del día, estados emocionales e incluso colores que son propios de una convención cultural. Así, se tocan bien para una ocasión apropiada o para invocar un complejo del tipo de lo que Sapir probablemente llamaría “forma de sentimiento”.

El ejemplo siguiente es el modo persa del Homayun, que tiene un carácter heroico y se realiza en conexión con la recitación de relatos épicos. Su interpretación evoca ese sentimiento cultural.

En la música tales estructuras se crean por referencia a fuentes de significado externas, con frecuencia, a retruécanos. De nuevo Mozart utiliza a menudo este mecanismo en sus óperas y trabajos orquestales. En *Las Bodas de Fígaro*, el personaje principal, Fígaro, se queja de la infidelidad de las mujeres. Al final de la obra, reprocha a las mujeres ser duras de corazón y volubles, y “todo el mundo sabe” cómo acaba esto. Por si acaso la audiencia no lo entendiera, Mozart añade Cuernos Franceses en la orquesta con unos arpeggios sobresalientes. Los cuernos significan los del cornudo, obviamente. Pero, para comprender este retruécano musical, uno tiene que entender, antes de oír la música, la asociación de los cuernos con “poner los cuernos”.

Finalmente, ciertas interpretaciones simbólicas de la música requieren que se conozca algo sobre la música misma, entendida como un sistema. En este último ejemplo el popular cantante alemán Max Raabe, con su Palast Orchester al estilo de los años 30, canta sobre las *Vacas Locas -Rinderwahn-*. Escuchen el corte instrumental. La música refleja perfectamente la canción no sólo por su desajuste musical, sino también mediante su empleo del Rule Britannia, para recordar a los auditores de dónde procedía la Enfermedad de las Vacas Locas.

6. Conclusión: tropos en la música y tropos en general

La principal diferencia entre las estructuras trópicas en la música y el lenguaje y el arte visual es el componente auditivo, no-discursivo, de la música. Sin embargo, no se trata de una diferencia cualquiera.

Esta función no-discursiva permite a los tropos musicales coexistir con tropos lingüísticos y visuales en un mismo producto cultural, como un canal comunicativo simbólico distinto. Quizá esto dé sentido adicional al término de Friedrich *polytrofia* (Friedrich, 1991): la canción, el baile, el drama musical y muchas otras formas combinadas existen universalmente en la sociedad humana. La coexistencia de estas formas simbólicas permite que

funcionen de manera flexible. Pueden reforzar a las demás o producir yuxtaposiciones irónicas de mensajes contradictorios a lo largo de la misma representación.

A causa de eso, diferentes estructuras trópicas de la cultura humana pueden estar ligadas y apoyarse mutuamente. La poesía reclama un refuerzo musical, según dijo Paul Friedrich (Friedrich, 1991: 29; 1998). La música instrumental está preparada para ponerle letra. Las estructuras rítmicas del verso inspiran tanto el movimiento como la música del baile.

Es como si los seres humanos no pudieran estar satisfechos con una sola vía de expresión simbólica. Cuando la necesidad de comunicar se desborda, la música es uno de los medios al que se recurre inmediatamente y las ideas tropológicas vienen a menudo a reforzar la experiencia. Las formas musicales icónicas, metonímicas y metafóricas se prestan a ser unas poderosas herramientas de expresión de las necesidades humanas.

Traducción: Clara Herrero

7. Referencias bibliográficas

BEEMAN, William O.

1986 *Language, Status and Power in Iran*. Bloomington: Indiana University Press.

CORNELL, Vincent Joseph

1989 *Mirrors of Prophethood: The Evolving Image of the Spiritual Master in the Western Maghrib from the Origins of Sufism to the End of the Sixteenth Century*. Disertación Ph.D. Islamic Studies. University of California at Los Angeles.

FERNÁNDEZ, James W.

1986 *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

1991 *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press.

FRIEDRICH, Paul

1991 "Polytropy", en James Fernández (ed.), *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press.

1998 *Music in Russian Poetry*. New York: Peter Lang.

PEIRCE, Charles Sanders

1955 *The Philosophical Writings of Peirce*. New York: The Free Press.