



Artículo de Investigación

## Lo Músico. Nociones para una arquetipología de la música

*Lo Músico*. Notions for an Archetypology of Music

**Recibido:** Abril 2015 **Aceptado:** Septiembre 2015 **Publicado:** Junio 2016

**Gabriel Gálvez Silva**

Universidad de La Serena  
Chile

*ggalvez@userena.cl*

**Resumen:** Suponiendo *Lo Músico* como el arquetipo de la música, el objetivo de este artículo es realizar una hermenéutica de las representaciones simbólicas que constituyen el Mito de la Musa y la propia palabra *música*. Partiendo por el análisis de la etimología propuesta por Alfonso X y otros, nuestro artículo revisa el simbolismo femenino que subyace tras la palabra y el Mito. Los resultados de nuestro estudio nos llevan finalmente a considerar la experiencia acústica prenatal como un posible *arché* de nuestra orientación auditivo-musical.

**Palabras clave:** Lo Músico - Música - Musa - Cosmos - Espíritu - Agua - Femenidad - Madre

**Abstract:** Assuming *Lo Músico* [what is *musical*] as the archetype of music, the aim of this article is to conduct a hermeneutic of the symbolic representations that constitute the Myth of Musa and the *music* very word. Starting with the analysis of the etymology given by Alfonso X *et al.*, our article reviews the feminine symbolism underlying both the word and the Myth. The results of our study eventually led us to consider prenatal listening experience as a possible *arché* of our auditory-musical orientation.

**Keywords:** Lo Músico - Music - Musa - Cosmos - Spirit - Water - Femininity - Mother

---

**Citación:** Gálvez, G. (2016). Lo Músico. Nociones para una arquetipología de la música. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 26 (1), 40-50. DOI: 10.15443/RL2603

**Dirección Postal:** Larrain Alcalde 2843/n. La Serena. Chile

**DOI:** [dx.doi.org/10.15443/RL2603](http://dx.doi.org/10.15443/RL2603)



*“¿Acaso cree que yo pienso en su miserable violín cuando el espíritu me habla?”*  
Beethoven

### 1. A modo de introducción: Arte versus Música

En la revisión que hace de la historia musical de Occidente como parte final de su libro *Armonías del cielo y de la tierra*, el musicólogo inglés Joscelyn Godwin señala la posibilidad de que “estemos presenciando el fin de la época de los grandes compositores, que, después de todo, habrá durado sólo unos quinientos años”, afirmando luego que actualmente “la música puede pasar de ellos, como sucede en casi todo el resto del mundo”, ya que el auditor puede alcanzar “los estados últimos que la música puede ofrecer a través del canto llano o la música folklórica tanto como a través del grandioso aparato de Bayreuth o de la *Novena Sinfonía*” (Godwin, 2000: 165).

Los enunciados de Godwin problematizan la principal consecuencia de lo que Donoso (2013: 19) ha llamado la “opción musical de Occidente”, y que es la tácita identificación de la música con las nociones de arte y artefacto y, en ellas, con la figura del sujeto creador:

En el campo del arte existe la obra y su autor; en la gestación de esas obras no ha intervenido el grupo social sino unos seres distintos y destacables que se llaman compositores (...) (Donoso, 2013: 20).

Esta figura, la del compositor, absolutamente distintiva de una cultura musical que sobresale como “anormal en el contexto de la música mundial” (Godwin, 2000: 135), alcanzará consolidación definitiva en cuanto aparezca la primera partitura firmada, “manifestación de individualidad plena, donde inequívocamente se pretende el reconocimiento de un “yo” creador” (Donoso, 2013: 20).

Es precisamente esta indiscutible proyección del artista musical en su arte y su artefacto, la que permite desidentificar estos últimos de la música propiamente tal, que ciertamente “puede pasar de ellos”: el concepto de ésta que aún sostenemos en cuanto una disciplina o una producción personal determinada por aquellos “métodos obtenidos” que “son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación” y que constituyen, obviamente, “los beneficios del artífice” (Stravinski, 1981: 28), resulta profundamente antinómico respecto del origen mismo de la palabra *música*.

Tatarkiewicz (2001: 39-40) recuerda que hacer algo “producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte”. Aristotélicamente definido en cuanto “modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera”, y “cuyo principio está en quien lo produce” (Ética Nicomáquea VI, 4: 5), el arte no podía ni comprender ni confrontar lo que exactamente se constituye a partir de un éxtasis irracional:

Aquel, pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos (Fedro: 245 a).

Tatarkiewicz señala que primero “la poesía y la música tendrían que incorporarse al arte” (Tatarkiewicz, 2001: 81) para que éste adquiriera su nueva fisonomía. Tal es el gran triunfo del arte moderno: la domesticación racional de ambas manifestaciones acústicas, que hoy “artificialmente” identificamos por separado, pero que originalmente constituyeron una sola experiencia vocal, de ocasionalidad misteriosa, cuya enajenación característica trascendía el conocimiento y la serena corrección artística:

Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando

penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y, lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen. Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también como ellas. Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté poseído, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar (Ion: 533 e, 534 a-b).

Varrón, en su *De lingua latina* (VII: 36), recuerda que “los antiguos a los poetas los llamaban vates”. Molina analiza el origen italo-céltico de esta palabra, develando las relaciones entre “canto” (en galés *gwawd*), “furia” (en alemán *Wut*) y, por cierto, el nombre divino *Wuotan*, concluyendo que la enfurecida o enajenada figura del *vate* “trata no del poeta de una cultura literaria presidida por la escritura”, sino de “el que ejecutaba sus obras cantando” (Molina, 1998: 103). En nuestra lengua, la palabra *vate* aún ofrece la doble acepción tanto de “poeta” como de “adivino”. Luego, antes que artista, el *vate* es un profeta poseso, a través de cuyo delirio cantado habla la deidad misma que lo posee: tal es el significado de la palabra *enthousiasmos* (*en-theos*). Análogamente al testimonio socrático en el *Ion*, Samuel advierte a Saúl su “encadenamiento” al entusiasmo profético en cuanto señal de su inminente investimento real:

A la entrada de la ciudad tropezarás con un grupo de profetas que baja de lo alto, precedidos del añafil, el adufe, la flauta y la cítara, en trance profético. Te invadirá entonces el espíritu de Yahvé, entrarás en trance con ellos y quedarás cambiado en otro hombre (I Samuel 10: 5-6).

Luego, la “inspiración” de este *pneuma* ajeno y enajenante se aprecia como el rasgo determinante y distintivo de lo que el *vate* lleva a cabo, sólo en cuanto consecuencia de su encuentro con *lo Otro*, “lo Oscuro, lo Incalculable” (Carrasco, 2010: 12), lo que para los griegos y la Antigüedad en general estaba más allá de “la línea divisoria que separaba lo humano de lo divino”. (Carrasco, 2010: 165) La denominación *mousiké* da cuenta con precisión de esta otredad: la acción del *vate*, o “en el *vate*”, pertenece no al ámbito humano de lo artístico, sino al ámbito divino de Lo Músico, o sea lo que es propio de la diosa Musa.

Nuestro escrito supone y menciona Lo Músico como el arquetipo de lo que aún hoy podemos entender o comprender como “música”, aquende su superficie técnica. Creemos, sin embargo, que es necesario *re-conocer* Lo Músico, olvidado según está debido a la hipertrofia artística de nuestra cultura. Luego, la pregunta por Lo Músico constituye íntegramente nuestro problema: ¿en qué consiste sino en lo artístico? No aspiramos a definirlo, pues advertimos que en cuanto dimensión o rostro de Lo Divino, Lo Músico es de suyo inefable. No obstante, y debido a lo mismo, intentamos su exploración a partir de lo que Durand (2007) ha llamado “hermenéuticas instaurativas”, especialmente según las perspectivas del propio Durand y su maestro Gastón Bachelard, en las que:

El arquetipo “per se”, en sí mismo es un “sistema de virtualidades”, un “centro de fuerza invisible”, un “núcleo dinámico”, e incluso, “los elementos de estructura numinosa de nuestra psiquis (Durand, 2007: 72).

De clara inspiración junguiana, esta “arquetipología” propuesta por Durand considera al inconsciente como el proveedor de aquellos impulsos misteriosos que luego la consciencia, para poder saber de ellos, logrará representar mediante implicaciones y analogías plasmadas en un imaginario. Tales impulsos, de suyo inextricables, son los arquetipos, cuyo parentesco con las ideas de Platón es evidente; de hecho Jung (2010: 4) aclara que el mismo vocablo *arquetipo*, que aparecerá con Filón para referirse precisamente “a la *imago Dei* en el hombre”, será utilizado seguidamente por autores vinculados a la tradición platónica, como el Pseudo Dionisio y Agustín. Jung puntualiza: “El “arquetipo” es una perífrasis explicativa del εἶδος platónico” (2010: 5).

Luego, de un arquetipo, podemos sondear sólo sus representaciones, que en el caso de Lo Músico son, principalmente, el Mito de la Musa y, apelando al *subconsciente poético* bachelardiano (Durand, 2007:80), las etimologías mismas de la palabra *música*, entre las cuales nos

detendremos particularmente en una. Finalizada esta indagación arquetipológica, revisaremos algunas ideas de Sloterdijk que, apoyadas por las investigaciones de Tomatis, corroboran los alcances antropológicos de nuestros supuestos, además de sugerir una explicación natural para la *anamnesis* platónica.

## 2. Moys-Sicox

La palabra griega *Mousikós* está conformada por *Mousa* y por el sufijo *Ikós*. *Mousikós*, así como su femenino *Mousiké*, indican expresamente lo relativo a la Musa, y por consiguiente, a su Mito. Isidoro refrenda esta arcaica etimología poniendo de relevancia lo remoto de la tradición, sus implicaciones vocales y su conexión con la memoria:

Música es la destreza en la modulación, consistente en el sonido y el canto. Se llama música por derivar de “Musa”. El nombre de las Musas, tiene su origen en *másai*, es decir “buscar”, ya que por ellas, según creyeron los antiguos, se buscaba la vitalidad de los poemas y la modulación de la voz. Sus cantos, siendo cosa que entra por los sentidos, se remontan a la noche de los tiempos, y se transmiten por tradición. De ahí que los poetas hayan imaginado a las Musas como hijas de Júpiter y de Memoria, pues si sus sonos no se grabaran en la memoria, se perderían, porque no pueden recogerse por escrito (Etimologías, III: 15).

Otra gravitante aunque indirecta alusión al Mito de la Musa la encontramos en el *Comentario al Sueño de Escipión* (Libro II, 3: 1-4), donde Macrobio afirma que “las Musas son la canción del Universo” (*Musas esse mundi cantum*), locución que originará la contracción *mundica* (derivada de *mundi cantum*), “una de las primeras etimologías de la palabra *música*” (Cullin, 2005: 33).

La tercera y última etimología que aquí revisaremos, no deriva de Musa ni tampoco refiere a su Mito. Cierto es que el implícito imaginario de un Cosmos que “canta” la emparenta a la obtenida a partir de Macrobio, no obstante tal interpretación es una más entre todas las que ofrece. Nos referimos a la etimología referida tanto por Alfonso X (*General Estoria*, Libro VII, Cap. XXXVII) como por otros tratadistas medievales, donde *música* figura como proveniente de *moys-sicox* (o *moys-sicos*), voces de origen incierto que son traducidas como *aqua* y *spiritus*. Además de los compartidos alcances meramente cósmicos, es evidente la lectura joánica que puede hacerse de esta etimología: los elementos que argumenta como componentes del vocablo *música* (diríase mejor *músico*) se avienen a la “maternidad espiritual” con que Cristo responde la pregunta de Nicodemo:

¿Cómo puede uno nacer siendo ya viejo? ¿Puede acaso entrar otra vez en el seno de su madre y nacer? Respondió Jesús: En verdad, en verdad te digo: el que no nazca de agua y de Espíritu no puede entrar en el reino de Dios (Juan, III: 4-5).

Creemos que esta interpretación maternal del binomio agua-espíritu no se margina en absoluto de las connotaciones cósmicas que ofrecen las otras etimologías de *música*. En la tradición hebrea, agua y espíritu figuran precisamente como la matriz primigenia desde donde nace el Cosmos mismo. Al inicio del *Génesis* leemos:

En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión: oscuridad cubría el abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas (*Génesis* I: 1-2).

La palabra que aquí aparece traducida como “aleteaba” corresponde al verbo hebreo *meraephet*, que significa tanto “aletear” como “incubar” (González-Carvajal, 1997: 162), estableciendo una analogía entre el “Viento (Espíritu) de Dios” y el ave que empolla: la condición propiamente neumática del Espíritu proviene precisamente de su aleteo materno, rasgo sin duda emparentado a la naturaleza femenina de la palabra hebrea *Ruah* (Jenni, 1985).

## 3. Lo Músico como lo cósmico

Lo Músico, en su acepción basal como lo relativo a la Musa y su Mito, se devela indisolublemente

vinculado a lo cósmico o lo regido y unificado por un orden rotundo e invulnerable. Para Grimal (1981: 367), la pluralidad de Musas simboliza “el Pensamiento en todas sus formas”. Nos parece claro que este aludido “Pensamiento” no es el de los hombres, sino el del padre de las Musas, Zeus, que las engendrará durante nueve noches en el vientre de Mnemósine. Subyace en este multiforme pensamiento divino la idea de “totalidad”. La misma noción se observa en poetas como Alcman y Mimnermo, donde versiones más antiguas de las Musas omiten la maternidad de Mnemósine y figuran como hijas directas de Urano y Gea (Ver Otto, 2005: 28), metaforizando la integridad cósmica mediante el *hieros-gamos* del Cielo y de la Tierra. Por cierto esta completitud también se aprecia consignada en su número: la clásica cifra de nueve Musas, y la más arcaica de tres (que comparten con las Cárites y las Moiras), evidencian la importancia de la triada en cuanto “bosquejo de un mito teofánico de la totalidad” (Durand, 2004: 297). Este orden trinitario se rompe en el culto de Lesbos, donde las Musas son siete. Aquí el guarismo, con que, según la tradición platónica a partir del *Timeo*, “fue engendrada el alma del mundo” (*Comentario al Sueño de Escipión*, Libro I, 6:45), sintetiza los valores ternarios y cuaternarios para expresar la compleción, simetría y perfección del Cosmos, manifiestas en el esplendor del arco iris y, sobre todo, en el conjunto de los siete Planetas o Cielos. Esta consabida solidaridad entre Musas y Planetas se lee implícita en el *Mito de Er*, referido por Platón en el Libro X de su *República*. Aquí, cada Planeta lleva sobre sí a una Sirena cantando en torno al Huso de la Necesidad, dilucidándose de este modo la Música de las Esferas. Esta solidaridad será ampliamente examinada por Macrobio (*Comentario al Sueño de Escipión*, Libro II, 3: 1-4), quien explicitará definitivamente los nexos de sentido entre Musas, Sirenas y Cielos, recordando que para los griegos “Sirena” significa “diosa que canta” y re-declarando la arcana relación de identidad entre las Musas (o Sirenas) y el Cosmos (*Mundum*), según la sentencia que revisábamos más arriba en cuanto origen de *música*.

No obstante esta identificación planetaria, en la fantástica etimología de Alfonso X, así como en las propuestas por teóricos medievales más tardíos, como el Pseudo Tomás del *Ars Musicae Armonie*, Juan Gil de Zamora o Philippe de Vitry (Ver Cullin, 2005:34), es el agua el elemento cósmico que se verifica como isomórfico a las Musas. Por esto es que los mitos consideran “a las Musas, exactamente, como a las Ninfas, unidas al elemento puro del agua”. (Otto, 2005: 31) Agua y Musa conforman una sola realidad: si los navegantes griegos del relato alfonsí, oyendo los bellos sonidos que provenían de las rocas marinas, creyeron “que serían sirenas que cantaban en aquella peña el facién aquél son tan sabroso” (*General Estoria*, Libro VII, Cap. XXXVII), es porque el imaginario de la Sirena, afín a la Musa en cuanto “diosa que canta” (*Comentario al Sueño de Escipión*, Libro II, 3: 1-4), figura tanto tras el agua como tras las esferas celestes referidas en el *Mito de Er*.

#### 4. Lo Músico, lo femenino y el espíritu (Sicox)

La relación de identidad entre la Musa y el agua remite al isomorfismo entre este elemento y la femineidad en general. Durand (2004: 105) afirma que “lo que constituye la irremediable femineidad del agua es que la liquidez es el elemento mismo de la menstruación”, incorporando a su arquetipología ese otro gran símbolo de lo femenino que es la Luna: “las aguas están ligadas a la Luna porque su arquetipo es menstrual” (Durand, 2004: 105). Eliade precisa: “Tanto por estar sujetas a ritmos (lluvias, mareas) como por ser germinativas, las aguas están regidas por la luna”, informando a continuación que “todas las divinidades lunares conservan de manera más o menos clara atributos o funciones acuáticas” (Eliade, 1974: 193).

Tal como puntualiza Durand, aquí el arquetipo es *menstrual*: las aguas, la Luna y la mujer figuran como depositarias del tiempo cósmico, rítmico o *medido*. Para el antropólogo francés, “gracias a la Luna y los ciclos lunares se mide el tiempo” (Durand, 2004: 106), lo que refrenda Eliade cuando señala:

La raíz indoeuropea más antigua para designar un astro es la de la luna (...); la raíz *me*, que da en sánscrito *mâmi*, “yo mido”. La luna es el instrumento de medida universal. Toda la etimología relacionada con la luna deriva de esa raíz: *mâs* (sánscrito), *mâh* (avéstico), *mah* (antiguo prusiano), *menu* (lituano), *mêna* (gótico), *mêne* (griego), *mensis* (latín) (Eliade, 1974: 189).



Por otro lado, la invocación en modo singular de los poetas griegos a la Musa, ocupando esta palabra no en sentido genérico sino como un nombre propio, permite vislumbrar en el Mito de la Musa el remoto discernimiento de una deidad femenina más general vinculada a la memoria y por ende al orden del tiempo, cuyas huellas pueden rastrearse en las relaciones etimológicas entre *Musa*, *Mnemósine*, *Mneme* (Musa del Helicón) y *Moneta*, una de las advocaciones de Juno, equivalente en su relación genital con Júpiter a Mnemósine respecto de Zeus. Estos nombres, derivados de la raíz *men*, aluden unívocamente a la *mente* divina, lo mismo que el mito de Atenea, “parida” por la cabeza de su padre Zeus. El mismo sentido perdurará en la figura apócrifa de Barbelo: derivado posiblemente del hebreo *barah ba’ elho*, “Hija de Dios” (Logan, 1996), y guardando relación con la *Sekiná* veterotestamentaria en cuanto presencia o manifestación de Dios en la tierra (Jenni, 1985), este nombre designa la emanación femenina que personifica, según la cosmogonía gnóstica, el “primer pensamiento” (*protennoia*) de la Deidad absoluta en cuanto su reflejo o imagen (Gómez de Liaño, 2005), y cuyo contenido o asunto parece ser la manifestación cósmica. La doble y paradójica figura de Deméter-Core (Madre-Virgen) es la que constituye en el contexto místico griego (Bentué, 2004) la clásica alegoría de este orden en el plano inmediatamente terráqueo.

Creemos que estos númenes femeninos comprenden y trascienden los rasgos de una “Gran Diosa” materna y agraria. Cabe preguntarse si no representan más bien lo que Platón llamó *Alma del Mundo* (*Timeo*), asimilada más o menos explícitamente al Espíritu Santo por místicos y teólogos como Hildegarda y Abelardo (Hildegard de Bingen, 2003), haciendo justicia al origen hebreo del concepto cristiano, donde *espíritu* (*Ruah*) es un sustantivo femenino (Jenni, 1985). De hecho, la relación del vate con la Musa es exactamente la misma que la de Gregorio con el Paráclito, que en las iluminaciones medievales aparece en forma de paloma dictando cánticos en su oído: ambas conciencias personales son anonadadas por aquello que los hace asumir, “antes de elevar su voz”, el rol primordial de un “oyente” (Otto, 2005: 69) cuyo éxtasis es *oboaudientia* (Quignard, 1998) de *Lo Otro*. Esta otredad, en cuanto consecuencia de la invasión del *espíritu de Yahvé* (I Samuel, 10: 5-6), es isomórfica al espíritu mismo; el vate se espiritualiza “volviéndose canto”, sacrificialmente. Naranjo señala:

La antigua religión védica, al inicio de la corriente espiritual hindú, giraba en torno al fuego y el sacrificio a través del fuego, símbolo ceremonial de que aquello que se sacrifica se transforma en el fuego mismo. Sacri-facere, hacer sagrado o sacrificar, es en este caso no sólo entregar algo a la no-existencia, sino a una transformación (Naranjo, 1997: 192).

La consideración de lo musical como figura de máxima transformación y valor en el proceso sacrificial, ya se observa en la ritualidad cruenta. Schneider indica:

Todo lo que vale procede de un sacrificio. El caballo, el reno o el ciervo tienen que sacrificar su piel (que San Agustín consideraba como símbolo de la mortalidad) para llegar a ser tambor, esto es, en la visión védica y chamanística, “jefe” o “carro místico”. Por la misma razón se fabricaban tambores con cráneos humanos (Schneider, 2010: 204).

Para Schneider (2010: 204), el “valor místico” del canto radica exclusivamente en que dimana “de un sacrificio de pneuma”. Martínez especifica:

El canto, por lo tanto, va a significar no sólo la voz sonora, sino que, además, la expresión más elevada del sacrificio, pues su existencia acústica se debe al gasto del aliento del cantante, aliento que también es el sopro vital de todo ser vivo. Cantar es sacrificar parte de la propia vida, en la medida que ésta es expresión del aliento o sopro vital (Martínez, 2009: 55).

Según Schneider (2010: 138), “de ahí que el canto constituya la forma más elevada de oración”, por estar constituido en sí mismo del “elemento “más fino”, a saber, el aire, símbolo del pneuma vital” (Schneider, 2010: 178).

## 5. Lo Músico, lo materno y el agua (*Moys*)

Tan relevante como la solidaridad entre Mundo y Musa, es el vínculo íntimo que se aprecia entre esta última y el vate. Aquí la solidaridad se funda sobre la filiación: Orfeo, el vate por excelencia, es hijo de Calíope. Esta procedencia será replicada por los poetas, que se sentirán unidos a la Musa al punto de igualmente declararla “Madre”, como Píndaro en la tercera de sus *Nemeas*:

“Oh, augusta Musa, madre nuestra, yo te suplico, en el sacro mes de Nemea ven a la hospitalaria isla doria de Egina!” (Nemeas, III: 1)

Esta filiación puede adquirir una mayor complejidad genealógica, como lo demuestra la tradición recordada por Grimal (1981: 392) donde Orfeo figura como antepasado de Homero y Hesíodo. Evidentemente el sentido profundo de esta vinculación mítica es que los “cantores y poetas dependen totalmente de la divina Musa” (Otto, 2005:33), al punto de ver rota su propia identidad, pues en su canto “la que habla es en verdad la Musa misma” (Otto, 2005: 33), y “el cantor humano, antes de elevar su voz, es un oyente” (Otto, 2005: 69) que atiende y obedece “un susurro que siempre lo llama, que él experimenta como si su palabra consonara perfecta con él” (Otto, 2005: 85).

La maternidad música nos remite nuevamente al simbolismo femenino del agua. Cirlot ha escrito al respecto:

En los Vedas, las aguas reciben el apelativo de *mâtritamáh* (las más maternas), pues, al principio, todo era como una mar sin luz. En general, en la India se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra (Cirlot, 1992: 54).

Esta consideración general enlaza el arquetipo menstrual de Durand con el lácteo y nutricio de Bachelard:

Siendo el agua leche para el inconsciente, es considerada a menudo, en el curso de la historia del pensamiento científico, como un principio eminentemente *nutritivo* (Bachelard, 2003:188).

Esta condición nutricia del agua, Bachelard la hace remontar de lo lácteo a lo amniótico. Basa esta interpretación en las apreciaciones de Jules Michelet, para quien, según el fenomenólogo francés, “el agua de mar es un *mucus*” (Bachelard, 2003: 181):

Sus criaturas [las del mar], para la mayoría, parecen fetos en estado gelatinoso que absorben y que producen la materia mucosa, llenan con ella las aguas, le dan la fecunda dulzura de una matriz infinita donde sin cesar nuevas criaturas vienen a nadar como en una leche tibia (En Bachelard, 2003: 181).

Sangre y leche son las dos advocaciones polares del agua que simbolizan cómo lo meramente femenino se transforma en lo propiamente materno, que, como tal, será descrito “ciegamente”, apelando a la tactilidad:

Al heracliteísmo de las formas visuales sucede el fuerte realismo de un fluido esencial, de una blandura plena, de un calor igual a nosotros mismos y que sin embargo nos calienta, de un fluido que se irradia, pero que deja sin embargo la alegría de una posesión total. En resumen, el agua real, la leche materna, la madre inamovible, la Madre (Bachelard, 2003: 191-192).

## 6. Lo Músico, lo materno y el *arché* acústico

La experiencia táctil de lo materno es correlato de la auditiva, ambas idénticamente ciegas en lo que Sloterdijk (2009) ha llamado “la clausura en la madre”. Para el filósofo alemán, fundado en los estudios de Tomatis, es esta experiencia prenatal la que construye el sentido de la audición en cuanto selección y atención a lo “propio”:

Al escuchar se abre el sujeto en devenir y sale al encuentro de un determinado afinamiento en el que percibe maravillosamente lo suyo (Solterdijk, 2009: 453).

Esto “propio”, lo que el feto empezará a oír “intencionadamente”, es la voz de la madre. La selectividad, con la consecuente surgencia de lo subjetivo, no es más que una resonancia del amor materno manifestado acústicamente:

El rayo de la intencionalidad, con el que un sujeto se remite a algo dado, tiene ya en sus primerísimos comienzos carácter de eco. Sólo porque es intenido o buscado intencionalmente por la voz de la madre puede entender desde sí la voz vivificante. El pacto audiovocal crea tráfico en sentido contrario en un rayo; lo vivificante es correspondido con la autodisposición a la vivificación (Sloterdijk, 2009: 455).

Más allá de la liquidez intrauterina, para Sloterdijk es esta iniciación acústica donde realmente radica la analogía entre la maternidad y el bautismo, “la zambullida en el sonido exquisito que se hace audible cuando la voz materna habla en sus frecuencias salutorias a la vida naciente” (Sloterdijk, 2009: 456).

El simbolismo bautismal, centrado en el agua, se abre de esta manera a la cálida voz de la madre en cuanto su medular figura: tal vendría a sellar la *metanoia* clamada por el Bautista, réplica de la primerísima experiencia tanto auditiva como amorosa y subjetiva del feto. La voz que saluda a Cristo tras su inmersión en el Jordán, “Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco” (Marcos, I: 11), bien puede entonces ser interpretada como materna, apoyada esta lectura por el descenso del Espíritu “en forma de paloma” (Marcos, I: 10), afín al Espíritu de Dios, que incubaba o aletea, según los primeros versículos del *Génesis*.

La arquetipología puede recobrar, de acuerdo a las reflexiones de Sloterdijk, un patrimonio que nos resulta tan obvio como desatendido: el *arché* acústico, ignorado tanto por el psicoanálisis como por la psicología analítica, que “pagaron tributo acríticamente a los prejuicios ópticos dominantes en su medio” (Sloterdijk, 2009: 464). De hecho, el autor de *Esferas*, mediante su fenomenología de la experiencia auditiva prenatal, promueve bases biológicas para la propia *anamnesis* platónica:

Quien quiera naturalizar a Platón y busque pruebas de una información prenatal del “alma”, encontrará en tales observaciones los auxiliares más sugestivos de argumentación (Sloterdijk, 2009: 464).

Desde esta perspectiva “arquetípico-naturalista”, la preeminencia vocal de Calíope (“Bella Voz”), madre del vate y a quien Hesíodo llama “la más excelsa de las Musas” (Ver Otto, 2005: 45), coincide íntegramente con la de la madre biológica, en cuya voz radicará la identidad misma de lo materno, adecuándose toda su estructura física en favor del canto y la determinante audición intrauterina:

Durante el embarazo, se refuerza la verticalidad de la mujer. El abdomen (o vientre) crece hacia adelante provocando un enderezamiento de la columna vertebral. Esa nueva postura aumenta la capacidad del cuerpo para cantar. La voz de la madre cambia. Es más bella, más cálida. Las grandes cantantes, cuando están encintas, se encuentran en plena posesión de su órgano. El vientre pesa tanto que empuja al diafragma hacia abajo, lo que confiere a la voz mayor riqueza en armónicos. Al vibrar la laringe, la columna vertebral reacciona como la cuerda de un arco. La pelvis se convierte en una enorme caja de resonancia. Algunos experimentos clínicos muy recientes (...) acaban de poner en evidencia esa difusión de la voz materna a través de la cual se establece o se deshace una relación psicológica determinante (Tomatis, 1996: 12).

Luego, la pregunta del propio Sloterdijk (2001), “¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?”, como cualquier otra pregunta por lo ausente, lo inefable, o el impenetrable trasfondo psíquico, nos cursa inevitablemente al interior mismo del cuerpo femenino y su íntimo orden, paradójicamente relatado como acósmico de tan arcano y remoto: cuando oímos música, o sea cuando auténticamente *oímos*, nos remontamos en recuerdo y añoranza profundos a esa oscuridad primordial en que el amor de la madre fue ciegamente escuchado. La salida del vientre constituirá aquella “catástrofe de la audición que es corresponsable del origen de la música”, la



pérdida “del *continuum* acústico profundo del instrumento materno” (Sloterdijk, 2001: 312). Lo que posteriormente llamaremos música, apenas formaliza el intento por restituir la extraviada voz de la madre, siempre bajo el sino inexorable de su pérdida:

Todo lo que después haya de ser música creada proviene de una música resucitada y reencontrada que también evidencia el *continuum* hacia su destrucción. Música reencontrada es reanudación del *continuum* hacia su catástrofe (Sloterdijk, 2001: 312-313).

Tal tragedia, que es la de lo humano, la del eterno quebranto y recuperación de la voz amante y amada, sin duda califica como para explicar natural y vivencialmente Lo Músico. No obstante, vale la pena recordar a Jung, para quien “todos los fenómenos naturales mitificados”, como sin duda lo es la maternidad, constituyen “expresiones simbólicas del drama interior e inconsciente del alma, un drama que a través de la proyección, de su reflejo en los fenómenos de la naturaleza, se vuelve aprehensible para la conciencia humana” (Jung, 2010: 6-7). Enfatiza el psiquiatra suizo:

Madre es amor de madre. Es *mi* vivencia y *mi* secreto. ¿Qué va a decirse, siempre excesivo, siempre impropio, insuficiente, sí, falaz, sobre ese ser que llevó el nombre de madre y que - casi podría decirse - casualmente fue portadora de esa vivencia que encierra sobre sí misma a ella misma, a mí y a toda la humanidad, a toda criatura viva que nace y muere, la vivencia de la vida, cuyos hijos somos nosotros? Se ha hecho siempre y siempre seguirá haciéndose, pero el que sabe, ése ya no podrá volcar esa inmensa y pesada carga de responsabilidad y de deberes, de cielo e infierno, sobre la persona débil y falible, merecedora de amor, de indulgencia, de comprensión y de perdón que fue nuestra madre. Él sabe que la madre es portadora de esa imagen, congénita en nosotros, de *mater natura* y *mater spiritualis*, de la totalidad de la vida, esa imagen a la que fuimos confiados de niños y al mismo tiempo dejados a su merced (Jung, 2010: 88).

El misterio queda irresuelto: la acósmica pero perfecta impresión de la oscuridad prenatal, sin duda emparentada a Lo Músico, bien puede ser nada más que un sutilísimo reflejo de *Lo Otro*, acaso de su rostro más misericordiosamente próximo. No casualmente la palabra hebrea que designa la misericordia en cuanto atributo divino, *rakb' mime*, está emparentada a *rekb'em*, que significa “útero” (Ver Sloterdijk, 2001: 192).

### **7. A modo de conclusión: Lo Músico y el consuelo (materno)**

María Zambrano (1992: 81) ha escrito: “La música nació para vencer al tiempo y la muerte, su seguidora”. Nosotros complementamos diciendo que en la audición de la música, sin duda nacida con tal vocación, es Lo Músico lo que, oyendo, se recuerda, para que sólo entonces el tiempo caótico, indiferenciado y angustioso, sea vencido o reemplazado por el tiempo cósmico o músico, reducción a escala humana de las “constantes rítmicas” (Durand, 2004: 199) del Universo. Y decimos que Lo Músico se recuerda porque, apelando a Sloterdijk, quizá ya lo hemos gustado en “la más temprana infancia” (Bachelard, 2003: 175), si es que de verdad no forma parte de la *imago Dei* inconsciente, que emerge *de profundis* re-poniendo la cordura.

Acorde a esta cara “vencedora de la muerte”, creemos que el arquetipo de la música o la sustancia musical inconsciente, lo que hemos llamado *Lo Músico*, pertenece, por su constatada naturaleza femenina, a aquellas “tranquilizadoras figuras de constantes, de ciclos que en el propio seno del devenir parecen realizar un designio eterno” (Durand, 2004: 199), participando inequívocamente de la función de *eufemización* que Durand (2007) atribuye a la imaginación simbólica en general. La música constituye aquel “hilo de Ariadna teñido acústicamente”, mediante el cual “el solitario ser parido sigue conectado a la energía arrastrante que era propia del mundo sonoro primero, interior y total” (Sloterdijk, 2001: 313). Por esto es que la música siempre ha sido considerada como una privilegiada vía de acceso al sentido de la vida, incluida en ésta la propia muerte (como lo explicita la distintiva presencia musical en el rito fúnebre), así como también una práctica que facilita su hallazgo cuando los traumas de la existencia borran su huella. No obstante, esta experiencia con la música como “vehículo de reparación”, “no incursiona en su realidad en cuanto arte”, implicando más bien un retorno “a la musicalidad

más básica”, que taumatúrgicamente colabora “en la resignificación de la vivencia violenta misma y sus consecuencias traumáticas” (Banderas, 2009: 104). Dicho de otro modo, la Madre-Musa dulcifica mediante su voz las caras del devorador Cronos, resignificando muerte y pérdida mediante el contenido cósmico de su canto, pues “femeninamente” conoce por anticipado de “las fuerzas vitales del devenir” (Durand, 2004: 199) y sabe que tras el invierno la primavera, tras el menstruio la ovulación, tras la mengua el novilunio. Por eso es que el “espíritu de la hondonada no muere, a saber, la hembra oscura” (*Tao Te King*, VI).

¿No es esta implícita promesa de inmortalidad el sentido más profundo del Paráclito? ¿No sería más elemental llamar *consuelo* a esta “empresa eufémica” (Durand, 2007: 127)? ¿Hay acaso mayor consuelo que aquel que la Madre puede ofrecer?

### **Bibliografía**

- Alfonso X el Sabio (2009). *General Estoria. Primera parte*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Aristóteles (1993). *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Banderas, D. (2009). Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas. *Revista Musical Chilena* 212, 103-120.
- Bentué, A. (2004). *Dios y dioses. Historia religiosa del hombre*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- de Bingen, H. (2003). *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Madrid: Trotta.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- Carrasco, E. (2010). *El hombre y lo otro. Ensayos sobre Nietzsche, Heidegger y Sartre*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Donoso, J. (2013). *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Godwin, J. (2000). *Armonías del Cielo y la Tierra*. Barcelona: Paidós.
- Gómez de Liaño, I. (2005). *El círculo de la Sabiduría: diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo, Vol. I*. Madrid: Siruela.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

- González-Carvajal, L. (1997). *Noticias de Dios*. Bilbao: Sal Terrae.
- Jenni, E. (1985). *Diccionario teológico manual del Antiguo Testamento, Tomo II*. Madrid: Cristiandad.
- Jung, C. (2010). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- Macrobio (2006). *Comentario al Sueño de Escipión*. Madrid: Gredos.
- Martínez, J. (2009). El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. *Revista Musical Chilena* 211, 54-65.
- Molina, F. (1998). *Orfeo y la Mitología de la Música*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea.
- Naranjo, C. (1997). Música y Conciencia. En P. del Campo (Coord.) *La música como proceso humano* (pp. 185-206). Salamanca: Amarú.
- Lao Tsé (2007). *Tao Te King*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Logan, A. (1996). *Gnostic Truth and Christian Heresy: A Study in the History of Gnosticism*. Edimburgo: T&T Clark.
- Píndaro (1982). *Odas y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Platón (1985). *Diálogos, Vol. I (Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras)*. Madrid: Gredos.
- Platón (1988). *Diálogos, Vol. III (Fedón, Baquete, Fedro)*. Madrid: Gredos.
- Platón (1986). *Diálogos, Vol. IV (República)*. Madrid: Gredos.
- Platón (1992). *Diálogos, Vol. VI (Filebo, Timeo, Critias)*. Madrid: Gredos.
- Quignard, P. (1998). *El odio a la música*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- de Sevilla, I. (2004). *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Varrón (1998). *La lengua latina (Libros VII-X y fragmentos)*. Madrid: Gredos.
- Schneider, M. (2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2001). *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos.
- Sloterdijk, P. (2009). *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- Stravinski, I. (1981). *Poética Musical*. Madrid: Taurus.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Tomatis, A. (1996). *9 meses en el paraíso. Historias de la vida prenatal*. Barcelona: Bibliària.
- Zambrano, M. (1992). *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela.