

Sobre la música y la muerte

About music and death

JUAN DIEGO CASTRILLÓN CORDOVEZ

Doctorando de Humanidades de la Universidad del Valle. Magíster en Ciencias Políticas de la Universidad Javeriana Cali. Magíster en Administración MBA de la Universidad Icesi-Tulane University. Licenciado en Filosofía de la Universidad Pontificia Antoniana de Roma. Profesor de la Universidad Autónoma de Occidente de Cali y de la Universidad Javeriana.

Pertenece al grupo de investigación *Hermes* de la Universidad del Valle y al grupo de investigación *Conflictos y Organizaciones* de la Universidad Autónoma de Occidente.
Juancastri77@hotmail.com

Resumen

El presente análisis se centra en la función mediadora de la música para incidir en una pasmosa disciplina de sometimiento hasta la muerte. Tiene en consideración de dos episodios significativos: el exterminio en los campos de concentración del nacionalsocialismo ambientado con la música de Richard Wagner y el llamado al ahogamiento de marineros en el poema épico la *Odisea*, con el canto de las sirenas. El propósito de este ejercicio interpretativo es esbozar algunos significados de la función mediadora de la música a partir del análisis de la última forma de mediación cultural posible: la conducción a la muerte.

Palabras clave: música, campos de concentración, muerte, mediación, Ulises, nazis.

Abstract

This article shows the mediating function of music to influence an astonishing discipline of subjection to death. It's based on two significant events: The extermination in concentration camps of National Socialism with music by Wagner and the call to drowning of sailors in the epic poem the *Odyssey* with the singing of the Sirens. The proposal of this exercise is to outline interpretive meanings of the mediating function of music from the analysis the ultimate form of cultural mediation possible for music, driving to death.

Keywords: music, concentration camp, death, mediating function.

Fecha de postulación: 2013

Fecha de aprobación: 2014

Introducción

Como mediadora, la música cumple la función de instrumento favorable al cultivo de prácticas de socialización. Forma parte de una tradición cultural en cuanto proceso y producto que interrelaciona no solo en función de comprar y vender, sino también de consumir hasta la consumación, la extinción, e incluso, la desaparición. Cumple con una función de mediación cuanto responde a una cosmovisión.

Es instrumento articulador en el cambio entre distintos estados y diversos contextos: la música como expresión rítmica y armónica de sonidos y silencios. Como fluir del movimiento en el tiempo (Aurelio, 2007) tiene, incluso, un lugar consolidado en el último episodio del itinerario humano: los rituales y ceremonias funerarios, como arte del tiempo para la muerte –fin de los tiempos–, para la superación de la angustia que buscan los deudos o apoyo en la búsqueda de exaltación y de comunión en una vida trascendental.

Sin embargo, cuando se relaciona la música con episodios mortuorios, ¿podría pensarse que esta no solo recrea sino que, incluso, propicia la muerte? Este es el problema que se aborda en esta investigación con base en antecedentes que permiten perfilar tal función de mediación.

Para afrontar esta cuestión, se aplicará el método interpretativo o hermenéutico y se tomarán en cuenta el poema épico homérico la *Odisea*, referido al canto de las sirenas y los testimonios de los liberados de campos de concentración nazi.

Como contexto teórico para este análisis, se consideran los estudios recientes (Terrero, 2006), que valoran más la música en cuanto representación, el proceso o la etnografía de la recepción (Lull, 1980, 1981, 1990), el protagonismo del oyente (Finnegan, 2002), su función de mediación múltiple (Martín-Barbero, 1987), en las comunidades de interpretación (Jensen,

1995), en una situación social de comunicación basada en la categoría del consumo (Sunkel, 2002), en el cual el consumidor no solo busca una gratificación sensorial, sino que también construye modos de interacción en su contexto social, sobre la base de que el análisis del consumo cultural (García, 1991) es acerca de un lugar de interacción social alrededor de una tarea o un contenido específico (Edwards y Mercer, 1988).

Desde esta perspectiva, se caracteriza la función de mediación a partir del análisis de la última forma de mediación cultural posible para la música, a saber, la conducción a la muerte en dos casos extremos: el exterminio en los campos de concentración del nacionalsocialismo y el ahogamiento de marineros al que convoca el canto de las sirenas en la *Odisea*.

El contexto de la audición de Ulises

¿Cómo argumentar una intencionalidad propicia a la muerte mediada por la música en el poema épico sobre Ulises?

La música es la ofrenda a los dioses del Olimpo; es lo que producen las musas, representadas todas con instrumentos musicales. Es un atributo: la cualidad de las musas y un sustantivo: compañera de viaje. Las sirenas perdieron sus alas por retar a las musas en una competición de canto en la cual fueron derrotadas. Son criaturas de cuidado que encantan a los marineros desde una montaña de esqueletos y carroña –según Circe, enamorada de Ulises u Odiseo–. Su canto adquiere el carácter de interpelación: tiene fuerza intencional; llama a abrir su ambigüedad.

Ulises está bajo el poder del irascible Poseidón, dios de los mares, que lo ha condenado a navegar a la deriva y enfrentar los siguientes peligros: sucumbir como esclavo de la bella Calipso; ser seducido por la princesa Nausicaa;

enajenarse del mundo con los comedores de loto; ser devorado por el cíclope caníbal; ser destrozado por los vientos del rey Eolo que sus torpes compañeros liberan; ser presa de los monstruos Escila y Caribdis y ser asesinado por los traicioneros pretendientes de su mujer.

Se puede correr la escena del canto XII de la *Odisea*, cuando el rey de Ítaca y sus compañeros se enfrentan a la seducción del canto de las sirenas. La imagen de Odiseo o Ulises (Ὀδυσσεύς en griego, *Vlixes* en latín), atado al mástil de su barco por petición propia para vencer la seducción del canto de las sirenas que buscan llevarlo a una muerte segura, se ha convertido en un icono que hace patente la experiencia paradójica de la música: en la vida y en la muerte.

Los marineros son llamados al orden final que representa la música, como es renunciar a la obediencia, a la voz de mando del rey en un mundo contingente. La música tiene el papel de mediación con su propuesta de modos de interacción social a través del ritmo (del griego *rythmós*, el *fluir*) de números que se mueven en el tiempo. La muerte que se teme es triste o negra, melanos, thanatos, λεψλευγαλεω, μελανοσ τηνατωω (10.115, 12.92). Con frecuencia, ha sido predicada como muerte de los marineros provocada por ellos mismos al no obedecer a Odiseo. Al tratarse de marineros ahogados, devorados o muertos en batalla, no hay en ella gloria.

Aunque se ofrece como imagen rica, vívida e intensa, es también distante. Su trazo se difumina en el lenguaje poético, se hace ambiguo en un juego a las escondidas donde se marca el significado de lo que es presencia –en ataduras– y de lo que es promesa y conlleva ausencia. Son dos planos de sujeción al orden sensible: Ulises, sujeto al mástil de una nave y, paralelamente, sujeto del encanto musical de las sirenas en un contexto de caos como es el extravío en el mar. Pero también son dos

planos de liberación donde la música tiene el sentido del rescate.

El mito realza el efecto de la audición musical (realidad sensorial) que seduce la voluntad (realidad psíquica). Implica un saber que origina una cultura de persistencia o, contrariamente, una lucha contra el destino que invita a la memoria de decisiones. Pero su sentido no es explicativo de móviles e intenciones; no propone como antecedente, taparse los oídos para reducir la seducción musical; no se agota en una cadena diferenciada de causas y efectos. El sentido del mito es comprensivo de los momentos que se deben guardar para la patria terrenal y la celestial. Contiene un sistema de valores: la historia general griega, sus aventuras coloniales, su geografía, que si se mira en detalle adquiere otros significados que pueden trascender la esfera griega.

El poema homérico se asimila a un sistema semiológico: conminado a develar o a liquidar el concepto, lo naturaliza (Barthes, 1991). El concepto fundante es: quien habla, manda; quien escucha, obedece. Los oídos no nos los podemos tapar y la audición llama al sometimiento inevitable e impone la obediencia ciega, de modo que oír (*audire*) es también obedecer (*ob-audire*). La palabra "obedecer" se origina en el latín y significa "saber escuchar". Quien obedece es porque escucha.



Representación paleocristiana del relato de Aquiles amarrado a un mástil para resistir el canto de las sirenas. Imagen tomada de <http://www.culturaclasica.com/?q=node/3673>

El reto de oír y no obedecer

La fórmula de Circe para salvar a los mortales del canto de las sirenas es no oír para no obedecer. No *audire*; luego, no *ob-audire*. Curiosa afinidad de la lengua latina entre oír y obedecer, que también existe en griego. Si prefiere, el reto es escuchar y no obedecer, como relata el canto XII de la *Odisea*, para lo cual Circe le recomienda al héroe que se asegure de estar atado a un mástil de pies y manos, de modo que no pueda sucumbir a la seducción de la melodía. Al escuchar los cantos de las sirenas quiso soltarse, pero sus compañeros no se lo permitieron. Otro método es taparse los oídos con cera, como les aconsejó Circe a los marineros de Ulises.

Hay una tercera fórmula que pudo conocer Ulises. Jasón y los argonautas habían sobrevivido al canto porque Orfeo al pulsar su lira produjo interferencia contra el sentido de la melodía de las sirenas, imponiendo así un contrasentido melódico y obligando a las sirenas a sucumbir. Así se salva la vida de los argonautas. Orfeo, en la nave *Argos*, era acompañante de Jasón y era sometido constantemente a difícilísimas pruebas para recuperar el vellocino de oro que había sido robado y se encontraba en Cólquida, según cuenta Apolonio de Rodas en su poema épico *Argonáuticas*. En la leyenda se mezclan la expedición de tribus griegas a las tierras del oro y del ámbar, la apropiación de las técnicas textiles del Medio Oriente donde ya se hilaba y tejía con hilos de metales preciosos (oro y plata) y fibras naturales exquisitas (lino y seda), las pruebas de iniciación para el candidato a rey y pretendiente de la princesa, la doma de toros, el arado del campo, matar a los belicosos rivales y reconquistar el vellocino (Graves, 1955).

Cuando Orfeo primero y luego Ulises resistieron a su encanto, las sirenas se arrojaron al mar o se convirtieron en estatuas de piedra. El que propicia la muerte puede alcanzarla si fracasa.

Los mitos convergen en señalar un castigo a los autores de la música cuando esta conduce a la muerte, como parte de un orden establecido.

Ulises ha roto la condición básica de oír para obedecer. Su desobediencia es valoración del orden que se escucha, pero al que no se somete. Su desobediencia es promesa de un orden buscado. Ulises es rey. Aspira a ejercer en Ítaca de nuevo; no puede, entonces, acoger el principio de escuchar para obedecer ni siquiera ante la posibilidad de una interpelación que le confiera la oportunidad de hablar para ser obedecido. Si escucha no obedece; su destino es solo mandar.

¿Ulises ha escapado del peligro? Impedir el cumplimiento de la sentencia, conocer la voluntad de los dioses, conocer lo que ocurrirá irremediamente si oye. Ulises ha escapado y prosiguió su ruta a Ítaca; ha escapado en cuanto se aferró a la vida a costa de su libertad para entregarse al goce prometido; en cuanto no sucumbió a las trampas sagradas de la seducción. Pero no ha escapado en cuanto el peligro puede radicar en la desobediencia de un mandato superior; no ha escapado al aspirar a la seducción secular de la memoria de los hombres.

Ulises oye el canto como relata el poema homérico: "¡Amarra tu nave a nuestra orilla para oír nuestra canción! Ningún navegante ha seguido de largo en su negra barca sin escuchar las dulces voces que brotan de nuestros labios". Este oír activo sin obedecer la música ha instaurado un nuevo orden en el que han quedado al descubierto las reglas del poder. El sometimiento se asegura con la escucha del mandato.

Oír es un gozo que obnubila la inteligencia y quiebra la voluntad de estar aferrado a la vida. Ocurre, entonces, que Ulises ordena a sus hombres que lo liberen, pero ellos, obedeciendo sus primeras instrucciones, lo amarran

aún más fuerte. Por fin la nave se aleja y las sirenas se pierden en el horizonte (*Odisea*, XX, 39). La opción que tomó fue vivir anclado a un apacible puerto; seguir la rutina de las bestias que nacen, comen, procrean y mueren; ignorar la virtud, (Manguel, 2013); no oír a los demás, solo hablarles; rechazar el conocimiento del otro. A todo eso se resume, al parecer, la vuelta a Ítaca.

El camino de Ulises pudo ser otro. No solo se puede renunciar a obedecer el mandato amarrándose a un mástil o tapándose los oídos o escuchando otra música. El escape de la esclavitud de la audición es también la interlocución, el diálogo, la alternancia del otro que habla y escucha, que manda y obedece. Un papel imposible de desempeñar para un rey, cuyo mandato no merecería confianza. Esta última conclusión sería la de Dante, quien pone a Ulises finalmente ganado para la muerte y vagando en el infierno por mentiroso.

Vehículo de la muerte

La promesa del canto llega en "dulces voces para que el marinero prosiga luego su camino más sabio y más contento". La sabiduría que prometen es dar a conocer "la voluntad de los dioses por la que sufrieron griegos y troyanos". Adicionalmente, es de considerar que las sirenas saben todo lo que vendrá, "ya que todo lo sabemos".

En tal caso, la intencionalidad propicia a la muerte es de las sirenas y mediada por la música. Desde esta perspectiva, se hace más viable la hipótesis inicial: a través de la música se puede viabilizar la muerte. Es el canto no reductible al ritmo, la melodía o las palabras, el que reviste peligro.

Las sirenas están a la expectativa. Quien las oye, nunca regresará a su casa, a su mujer y a sus hijos. Es condenado a la muerte, que es lo mismo que el olvido, el *letheo*, lo oculto y

perdido. Lo que traduce para sí el oyente del canto, no es una estructura, ni un vocablo, ni un sonido, ni palabras, sino algo que sobrevive en el estado inteligible para que desde allí se anule a toda inteligencia hasta el olvido y la muerte. Ese canto es adivinatorio en voz femenina, como lo fuera el de Casandra cuando anunciaba la caída de Troya; como lo fuera el de Hécuba, el de Andrómaca y el de las Sibilas, que decían verdades que no querían ser entendidas. Como lo prometen las mismas sirenas, una canción en la que cada hombre lee aquello que más teme y más le atrae. Se trata de "la voluntad de los dioses" y no de una interpretación convencional aislada de un contexto significativo o de una cosmovisión.

La eficacia persuasiva de la música para hacer propicia la muerte depende también del oyente, que naturalmente no se puede negar a oír, pero que puede usar artificios. Circe recomienda que los marinos se llenen los oídos de cera (es una desgracia que no tengamos libertad para cerrar los oídos del mismo modo como sí podemos cerrar los ojos). El artificio debe ser lo suficientemente poderoso para vencer en el tiempo a un arte del tiempo en tanto que no se mantiene en un espacio como pudiera ser la pintura o la escultura. Si Ulises insiste en escuchar el canto con el tiempo pudiera desvanecerse la cera, así que es más recomendable que se haga atar al mástil de pies y manos para oír a las sirenas.

Para usar categorías hodiernas de los teóricos de la cultura, el canto es una mediación que interroga sobre la cotidianidad familiar y la temporalidad social (Martin-Barbero, 1987). Como producto comunicativo, tendría aquí el uso de social (Sunkel, 2002) de liberar a los marinos de su extravío, así sea como ríos que van a dar a la mar. La ruptura puede expresarse en planos más complejos, porque como mediación confiere competencias culturales.

El canto se instauro como mediación situacional (un barco perdido en alta mar) e institucional (en relación de poder establecido ante el rey Ulises). Llama a la muerte como fin de las situaciones y las instituciones conocidas. El canto se materializa en signos que se comparten para abrir otros mundos, para cerrar el acceso al único mundo o para la última competencia propia de los mortales. En tal sentido, pudiera llamarse una práctica de socialización que incide en el conocer y en el hacer de los individuos (Vygotzky, 1979).

La función de mediación musical ha trascendido la estética. No es solo por la belleza alabada y reconocida; puede valorarse en una taxonomía bipolar: música sagrada contra música profana; música universal de las sirenas contra música vernácula. Además de llamar al goce, los signos audibles (armónicos) integran o disgregan. Generan identidad o ruptura identitaria. Tal disgregación o integración tiene implicaciones en diferentes entornos y contextos, en los órdenes ético (el hogar, la casa), epistemológico (el saber) y político (el poder).

Hay dos planos para entender el sometimiento: sometimiento del cuerpo que garantiza la libertad futura de Ulises, amarrado al mástil y sometimiento del alma de Ulises, encantado musicalmente y que puede garantizar su libertad futura en la medida en que olvide el designio divino del canto. En ambos casos, la muerte es la opción. El sometimiento es asunto de vida y muerte. La música permite la recuperación de un rastro de subjetividad, la animosidad y el movimiento guiado por la voluntad, contra otro rastro de subjetividad que objetiviza y cosifica: el cuerpo inerte.

En la *Odisea* (XII, 39), Ulises, atado al mástil, se salva de obedecer a la seducción del canto de las sirenas y asegura la mediación anatómico-fisiológica. Rechaza su muerte porque prefiere el contacto con el contexto inmediato y la pro-

mesa de reencontrarse corpórea y gozosamente con Penélope en Ítaca. Ulises puede valorarse como sujeto atado al mástil que crea condiciones para evitar su objetivación como carne de consumo para las sirenas. En este sentido, la música cumple una mediación semiótica que encadena y asegura la condición subjetiva al mantener la consciencia del oyente y se preserva como *kibernés*, el cibernauta, el que gobierna el barco. Atado, Ulises pudo escuchar la música encantadora. Afectó su conciencia y aseguró la mediación social de la música sin que lo llevara al fin no esperado: la renuncia a la conducción del barco, al gobierno de Ítaca y a la muerte.

El llamado moderno de las valquirias en los *lager*

Las sirenas, como signo, guardan cierta similitud con las valquirias, guerreras vírgenes hijas de Odín, que tenían la facultad de transformarse en cisnes. Evocadas en la música de Wagner que sonaba en los *lager*, campos de concentración, esclavitud y exterminio de disidentes, eslavos judíos, liberales o demócratas. La tarea de las valquirias era ayudar a los valientes en las batallas, a las que acudían abriéndose paso entre los montones de cadáveres y cabalgando corceles encantados, para recoger a los guerreros caídos a quienes reanimaban con el beso de la muerte para conducirlos al *Walhalla* (paraíso de los héroes), residencia habitual de Odín.

El mito estaría ligado con las sacerdotisas del culto a Odín, quienes oficiaban los sacrificios rituales en los cuales los prisioneros eran ejecutados ("llevados a Odín"). Las valquirias se asimilan a lobos o a cuervos que vuelan sobre el campo de batalla y "eligen" cuerpos. Su nombre deriva del islandés, *kørin*, *korinn*, participio del verbo *kjósa*, "elegir, seleccionar". Los verbos modernos *choose* (en inglés) y *kora* (en sueco) tienen el mismo origen (Munch, 1926).



La más célebre de las valquirias, hecha famosa por Richard Wagner, fue Brunilda. Las más mencionadas son: Mista, Rista, Hilda, Thruda, Hlök, Herfjotern, Ragyd, Gud, Skogul y Hrund. La más bella era Hnos.

La situación de las víctimas de los *konzentration lager* que a continuación se recrea, es descrita en los relatos de Simon Laks, Pierre Quignard, Primo Levi y Viktor Frankl, notables testigos de los horrores de los campos del exterminio, las cámaras de gas tóxico y los hornos crematorios. Como Ulises, cada condenado en el campo de concentración es "asaltado por la melodía que lo atrae camino a la muerte" (Quignard, 1998, p.109).

Releer el sentido de la música en los *lager* pudiera aproximarnos a nuevos significados: un escenario donde la música está conectada culturalmente a la urgencia del orden y en el que el caos se disimula en una pasmosa disciplina de sometimiento al infortunio ineludible.

La música precipitaba el final (Laks, 1948). El recuerdo de los salvamentos bíblicos en las adversidades extremas pudo pasar como un soplo, pero la música arrastraba hacia el fondo (Levi, 2002) con la aparición eventual de las figuras de algunos signos sensibles a un pueblo exaltado en su voluntad y manipulado sentimentalmente por una racionalidad delirante.

La música grabada previamente o proveniente de funciones en vivo, era amplificada por la red de altavoces del *konzentration lager* y los cautivos no podían dejar de escucharla todo el tiempo (Quignard, 1998).

En un estado primigenio de sujeción, atadura y sometimiento, fueron conducidos como simples desnudos tejidos de huesos ambulantes en dirección hacia las cámaras de gas, resignados, resignificados "con la cabeza inclinada hacia adelante y los brazos rígidos" (Levi, 2002, p.10) a pasos cortos, en formación, mientras escuchaban canciones infantiles o la obertura *Rosamunda*, de Schubert o *La cabalgata de las valquirias*, de Wagner, para evocar las deidades que elegían a los caídos en la batalla y que habrían de levantarse para luchar en la guerra del fin del mundo.

La función de mediación de la música se representa en el llamado al orden natural del que forma parte la muerte. Cuando la banalidad del mal y el caos se tornaban abrumadores, se interpretaban tonadas infantiles, según cuenta Simón Laks. Para la administración del *lager* lo importante era que quedaran rápidamente libres los sitios, de acuerdo con un porcentaje establecido, sin importar que fueran enfermos o no (Levi, 2002). La Ley del *lager* prescribía: "Come tu pan y, si puedes, el de tu vecino", y no dejaba lugar a la gratitud (Levi, 1948).

El anhelado orden natural es una promesa que también se restablece en el reconocimiento de la condición humana, particularmente en cuanto finitud (Levi, 2002) y finalmente, como

opción de conservación y preservación al advertirse la necesidad de asumir un sentido a la vida (Frankl, 1991) llegar al Ítaca de cada cual, miseria o paraíso según cada cual.

Los condenados no podían no oír, pero podían reforzar un recuerdo de audición grabado en la memoria. Como en el drama de Jasón y los argonautas donde la lira de Orfeo acalló el llamado a la muerte, si los condenados que esperaban su turno para desfilar a las cámaras de gas querían mantenerse en pie debían darle un sentido a la vida. No importa que no esperemos nada de la vida; vivir significa asumir la responsabilidad de encontrar la respuesta correcta a los problemas que ello plantea y cumplir las tareas que la vida asigna continuamente a cada individuo (Frankl, 1991).

Finalmente, ¿podiera pretenderse por otras vías empíricas la validez del argumento sobre la música como instrumento de sumisión hasta la muerte? Habría que buscar estados primigenios medibles y contrastables; consultar

los efectos del canto originario del corazón, firme en la memoria, sentido primero en el vientre de la madre desde los cinco meses de gestación, cuando no podía hacerse nada más que obedecer. Abandono total sin posibilidad de meditar o razonar; horizonte de sucesos fusionados en un respiro, antes de la condición de sujeto liberado del cordón umbilical, pero seguro sujeto sometido al mandato de voces superiores a lo largo de la existencia.

Efectivamente, parece probable que la separación del ritmo de normalidad del palpitar cardíaco conduce a la muerte. ¿Será coincidencia? O en su banalidad del mal, ¿no olvidaron los nazis la conexión con el estado prenatal y la infancia de los sometidos? No es probable, si se tiene en cuenta que inventaron un confinamiento donde finalmente se ofrecieron como despedida tristes tonadas infantiles, música de Wagner cuyo referente son valquirias y de Schubert, que refiere al arpa mágica.

Pum, pom, pum, pom; de nuevo percibido en la precaridad ósea y en la enjuta fibra muscu-



Mientras los aliados construyeron un sinnúmero de campos de concentración para emigrantes alemanes, italianos y japoneses, se han identificado 1.634 campos de exterminio y de concentración en la Alemania nazi. Cf. Verzeichnis der Konzentrationslager und ihrer Außenkommandos. Consultado en junio 2013, disponible en: http://www.gesetze-im-internet.de/begdv_6/anlage_6.html

lar, en desvergonzada desnudez, dispuesta al baño final como si fuera el primer baño de la nacencia. Pum, pom, como ritmo básico evocado que traduce el número de palpitaciones ininterrumpidas en compás de 2/4 que se evoca también en las marchas militares que llaman a la obediencia, al *ob audire*, al oír sin objeción de conciencia, el llamado al orden, a la disciplina por la vida hasta la vida misma. Pum, es el sonido ensordecedor esta vez prolongado; *finale energico* sinfónico de los cuerpos que caen a tierra sin despedirse, inmersos en música, dándole fin a la rabia por el hambre, sin la opresión de la vergüenza.

Conclusión

El velo mítico sobre el poder del canto de las sirenas que conduce a la muerte, puede correrse y la revelación fluye en la medida en que se hace interpelar al mito en relación con las funciones superiores de mediación cultural de la música en el plano interpersonal e intrapersonal, en una situación vital social de comunicación.

La audición no es tanto un producto para la gratificación estética, sino que implica la continuidad de un proceso con sentidos diversos, desde el encuentro con el orden propuesto por el ritmo, acompañado del lenguaje que impacte las cosmovisiones de los actores del fenómeno de la emisión y recepción musical, hasta el encuentro final con la muerte.

En sentido propositivo, el problema del impacto de la música invita a considerar que si bien la música pueda resultar inevitable al oyente, su impacto depende del desarrollo equilibrado de su audición y de la voluntad para oír. Es posible negarse a oír y no obedecer, como hicieron los marinos de Ulises, apelando a un método contra natura como fue llenando de cera sus oídos.

Contra al principio originario de oír para obedecer, es posible reconocer otras voces que limiten el campo de sometimiento a una sola voz, como hicieron los argonautas de Jasón en busca del vello cino de oro. Abrirle paso a la múltiple dimensión de la audición emerge como una amenaza a la estructura de obediencia al poder unívoco de una sola voz dominante. El reconocimiento de la pluralidad en el entorno es una promesa del fin a la sumisión en una estructura totalitaria.

Contra el principio originario de oír para obedecer es posible oír para no obedecer, como hizo Ulises. Significa asumir provisionalmente una forma alterna de sumisión atando el cuerpo, quedando sujeto a otras condiciones existentes frente a un orden propuesto por el canto. También, como hizo Orfeo en la nave Argos, es posible abrirle paso a la múltiple dimensión de un sujeto polifónico que emerge como una amenaza a la estructura de obediencia al poder unívoco sobre un solo sujeto dominado. El reconocimiento de la pluralidad en el sujeto es una promesa del fin a la sumisión en una estructura totalitaria.

Puede acogerse la sentencia que aparece como cierre de la obra testimonial *Si esto es un hombre* (Levi, 2002), sobre la importancia del reconocimiento de la condición humana. Parte de nuestra existencia reside en las almas de quien se nos aproxima: he aquí por qué es no humana la experiencia de quien ha vivido días en que el hombre ha sido una cosa para el hombre.

También puede recogerse la sentencia de Frankl sobre la importancia del porqué (una meta) del vivir, para soportar el terrible cómo de la existencia, si se cultiva la actitud de soportar la carga mientras llega la hora de liberación, puede retrasarse o cambiar totalmente el destino (Frankl, 1991).

El canto que acompaña y persuade a la muerte no es el ritmo, ni la melodía, ni los sonidos, ni las palabras; es el canto como un todo que como tal puede fracasar en el empeño de quien lo entona. En el relato mítico, las sirenas se sumergieron derrotadas al mar. Este mito del encantamiento musical, en cuanto refiere a un proyecto frustrado, puede recrearse a través del rito: cada vez que el oyente reconozca la necesidad de liberarse de los ejercicios de dominación que puedan ejercerse con la mediación de la música en una búsqueda interior de sentido de la vida, como hicieron los sobrevivientes de los lager nazis; en la renuncia a ser un pasivo escucha individual por asumir un rol activo protagonista social de recepción, consciente de sus límites, como hizo Ulises; o en la apertura del horizonte de comprensión a diversas fuentes de poder para contraponerle otro canto contestatario, como hizo Orfeo.

Finalmente, frente al principio originario de oír para obedecer, es posible erigir un principio alterno de oír para dialogar y establecer una estructura plana en una relación biunívoca en la cual el que habla manda, pero también escucha y obedece. Se posibilita así, una estructura no tanto informativa, sino comunicativa, que restablezca el sentido originario de la obediencia no como sumisión, sino como reconocimiento del sí mismo frente al otro.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (2005). *La política*. Madrid: Alianza Editorial.
- AURELIO, A. (2007). *Sobre la música*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- APOLONIO de Rodas. (1969). "El viaje de los argonautas". Recuperado de <http://interclasica.um.es>
- BARTHES, R. (1991). *Mitologías*. México: Siglo XXI editores.
- BETTEO, M. (2000). "El soportable horror de la música". En: *Revista Artefacto* N° 9. México. Recuperado de <http://www.vivilibros.com/excesos/12-a-02.htm>
- BOETIO, S. (2009) *Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- JENSEN, K. (1995). *The social semiotics of mass communication*. London: Sage.
- JENSEN, K. y ROSENBERG, K. (1990). "Five traditions in search of the audience". En: *European Journal of Communication*. No. 5, pp. 207,238.
- CHARLES, M. y OROZCO, G. (1990). "Del sujeto individual al sujeto colectivo en la educación para la recepción". En: *Cuadernos de Diálogos*, No. 8. Bogotá: Felafacs.
- ECO, U. (1988). Il Codice del Mondo Prolusione svolta in apertura del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna, 27 agosto -1° settembre 1987).
- EDWARDS, D. y MERCER, N. (1988). *El conocimiento compartido. El desarrollo de la comprensión en el aula*. Barcelona: Paidós-Mec
- FINEGAN, R. (2002). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En: *Revista Transcultural de Música*, No. 6. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.
- FRANKL, V. (1991). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Editorial Herder
- GARCÍA, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Editorial Grijalbo.
- GRAVES, R (1960). *The greek myths*. London: Penguin
- LAKS, S y COUDY, R. (1948). *Musiques d'un autre monde*. París: Mercure.
- LEVI, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.

- LULL, J. (1980). *Popular Music and communication*. Edited by James Lull. Thousand Oaks CA: Sage Publications.
- MANGUEL, A. (2013). "El secreto de las sirenas". Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=43>
- MARTÍN-BARBERO, J (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MUNCH, P, (1926). "Norse Mythology: Legends of Gods and Heroes". Recuperado de <http://www.vaidilute.com/books/munch/munch-contents.html>.
- OROZCO, G. (1994). "La autonomía relativa de la audiencia. Implicaciones metodológicas para el análisis de la recepción". En: C. Cervantes y E. Sánchez Ruiz (coords.). *Investigar la comunicación: propuestas iberoamericanas*. Guadalajara: CEIC.
- QUIGNARD, P. (1996). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- SUNKEL, G. (2002). "La cultura desde el consumo". En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Universidad Central de Venezuela.
- TERRERO, J. (2006). *Concepto de mediación y teorías de la mediación*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) Núcleo Guayana.
- VYGOTSKY, L. (1977). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.