

«...*nothing but listen*...»

Escuchar con Miguel de Cervantes,  
Santiago Ramón y Cajal y Ángel González



REAL ACADEMIA DE DOCTORES

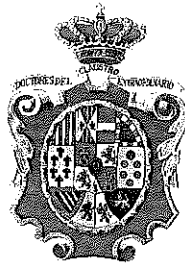
*«...nothing but listen...»*

**Escuchar con Miguel de Cervantes,  
Santiago Ramón y Cajal y Ángel González**

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL  
**EXCMO. SR. DR. D. ANTONIO NOTARIO RUIZ**

EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN  
COMO ACADÉMICO DE NÚMERO  
EL DÍA 20 DE MAYO DE 2015

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO  
**EXCMO. SR. DR. D. JACINTO TORRES MULAS**



MADRID  
MMXV

© Copyright 2015. Antonio Notario Ruiz

© Copyright 2015. Jacinto Torres Mulas

Maquetación: Integraf

Impreso en España / Printed in Spain

Nueva Graficesa, S.L. Salamanca

Déposito Legal: S. 183-2015

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por digitalización, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

All rights reserved. This publication may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, scanning, recording or otherwise, without the prior wrote permission of the copyright owners.

DISCURSO  
DEL  
EXCMO. SR. DR. D. ANTONIO NOTARIO RUIZ



Excelentísimo Señor Director,  
Excelentísimos miembros de esta Real Academia de Doctores  
de España,  
Excelentísimas e ilustrísimas personalidades,  
Señoras y señores:

**E**n estos tiempos tan ajenos al valor de lo ceremonial, de lo ritual, cobra más sentido que se celebren sesiones como esta de ingreso de un nuevo Académico de Número en la Real Academia de Doctores de España. La dramaturgia, la escenografía, el guión, el vestuario, todos los elementos presentes en ella remiten a una tradición que no se debería nunca perder de vista por completo. Pero a estas alturas de la historia, con tres lustros cumplidos ya del siglo veintiuno, podemos estar de acuerdo en que la tradición tiene que ser respetada –algunas tradiciones, al menos– pero no venerada. Por eso, en cada nueva ceremonia de ingreso de un Académico, se actualiza y renueva esa tradición en las personas honradas y en los temas por ellas investigados. En esta ocasión el azar o la necesidad han querido, no por primera vez, que el nuevo Académico pertenezca, amén del Cuerpo de Doctores, a un cuerpo inmaterial e invisible aunque claramente perceptible: el de los músicos, los artistas que juegan, trabajan y sufren con el sonido. La Real Academia honra así, en mi humilde persona, a una de las Artes que, al menos desde los filósofos griegos, es considerada como una de las más elevadas en la cultura occidental.

No puedo dejar de señalar el hecho de que la plaza que vengo a ocupar en esta institución está vacante desde hace seis años. No se encuentra ya entre nosotros el Excelentísimo Doctor que en la Sección de Arquitectura y Bellas Artes ostentó la medalla número 9: D. Javier Lahuerta Vargas, que presentó su Discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores el día 9 de octubre de 1996, titulado ‘Arquitectura y edificación’, realizando la contestación el Excmo. Sr. Dr. D. Miguel Fisac, otro gran arquitecto que ha dejado una indeleble huella personal y profesional. Han querido el destino y la fortuna que sea yo quien acceda a la medalla que el Doctor Lahuerta Vargas con tanta dignidad y tanto honor disfrutó.

Pero volvamos al acto que hoy nos reúne. En sus memorias afirmaba el filósofo catalán Eugenio Trías, gran amante de la música como ustedes sin duda ya saben, que su filosofía se había desarrollado en compañía, que había gozado de la inmensa suerte de poder pensar en compañía<sup>1</sup>. Y lo señalaba para indicar la importancia que en el desarrollo de su identidad filosófica habían tenido todos aquellos que le habían acompañado en su viaje intelectual. De la misma forma, y por eso cito esa elegante manera de decirlo, puedo afirmar yo ahora que no solo mi trayectoria filosófica y musical, sino mi ingreso mismo en esta insigne institución han sido posibles gracias al acompañamiento atento, generoso y leal de muchas personas que han dejado en mí una imborrable huella personal y una gratitud que solo torpemente puedo expresar con palabras. Tengo por tanto que dar las gracias a muchas personas, incluidas algunas que desgraciadamente ya no están entre nosotros.

---

<sup>1</sup> Trías menciona ese ‘pensar en compañía’ en su ensayo autobiográfico: Trías, E., *El hilo de la verdad*. Barcelona, Destino, 2004, p. 14. Para una primera aproximación a la estética de Eugenio Trías es imprescindible consultar Hernández Sánchez, D., «Piedras desechadas. Pensar con la estética del límite», en Muñoz, J. y Martín, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*. Ed. cit., pp. 223-236. Véase también la entrevista de Jacobo Muñoz y Francisco José Martín con Eugenio Trías en ese mismo volumen, pp. 257-287. Entre los textos de Trías sobre música destaco los siguientes: *Música y filosofía*. Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2007. Citado también en «La aventura musical del siglo XX», en Trías, E., *Pensar en público*. Barcelona, Destino, 2001, p. 266; *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007. *La imaginación sonora*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.



Porque he llegado hasta la Sección de Arquitectura y Bellas Artes contando con los desvelos, la paciencia y los sabios consejos que en todo momento he recibido del Excelentísimo Señor Doctor D. Jacinto Torres Mulas, quien, dejando en papel mojado aquél dicho ya viejo –‘Entre músicos te veas’– ha mostrado que la generosidad personal e intelectual sigue vigente también en el honroso gremio de la ‘solfa’. Él recogió el testigo del que por primera vez, hace ya unos cuantos años, comenzó a dar los pasos adecuados para que mi carrera académica pudiera optar a desembocar en el ingreso en esta ilustre corporación. Me refiero al Excelentísimo Sr. Dr. D. Francisco Coello de Portugal fallecido en agosto de 2013, que tan insigne labor artística, personal y religiosa dejó tras de sí<sup>2</sup>. Pero nada habría sido posible tampoco sin la guía científica y personal del Excelentísimo Señor Doctor D. Benjamín Fernández Ruiz, que no solo fue el primero en animarme para que iniciara el camino que me condujo hasta el Título de Doctor, sino que tuvo a bien avalar mi solicitud de ingreso en esta institución. Su ejemplo, desde siempre, ha sido un permanente estímulo positivo en mi quehacer cotidiano, no solo en el académico. Y sería muy desagradecido si no mencionara también a toda mi familia, especialmente a mis padres, mis hermanas y mi hermano, y a las numerosas amistades que han colaborado en una u otra forma en mis actividades artísticas y filosóficas.

Llego a esta Real Academia gracias a la confianza depositada en mí con la intención de trabajar a favor del arte, del conocimiento, de la libertad y de la tolerancia que tanto se echan de menos y tanta falta hacen para afrontar los difíciles retos que tiene planteados nuestra sociedad. No soplan buenos vientos para la que ya puedo empezar a denominar como nuestra institución ni, en general, para la ingente cantidad de personas que intentan iluminar la vida cotidiana de la ciudadanía desde las artes, las ciencias y las humanidades. No cesaré en ese empeño, en colaboración con el resto de Doctoras y Doctores, de que mis contribuciones sirvan para el bien de esta institución en tanto que herramienta para el bien cultural y social de nuestro país, cumpliendo lo dispuesto en los Estatutos y articulado en el Reglamento.

---

<sup>2</sup> Francisco Coello de Portugal leyó su Discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores de España titulado *Fachadas dominicanas en Castilla* el día 28 de febrero de 2007.

«...*nothing but listen...*»

Escuchar con Miguel de Cervantes, Santiago Ramón y Cajal y Ángel González

He dedicado mi discurso de ingreso a tres personalidades contrapuestas pero señaladas por algún tipo de energía difícilmente explicable que les llevó a dejarnos un legado insoslayable a pesar incluso de las diferencias entre ellos, de las que soy consciente. Miguel de Cervantes Saavedra, Santiago Ramón y Cajal y Ángel González. Un novelista —que también escribió— ¡y de qué manera!— teatro y poesía; un científico que disfrutó de un alma de artista y que fue un gran narrador; y un poeta que un 31 de octubre contribuyó decisivamente a cambiar mi vida de arriba abajo. Escribo empujado por tres pasiones. Una ‘pasión cervantina’ que comparto con el compositor Isaac Albéniz y con el Excelentísimo Sr. Dr. D. Jacinto Torres Mulas. Una pasión —compartida con el Excelentísimo Sr. Dr. D. Benjamín Fernández Ruiz— por la ciencia y especialmente por el talante científico de Don Santiago Ramón y Cajal, aprendido de uno de sus alumnos y discípulos, y desarrollado por mí en la lectura de todo tipo de textos emanados de la pluma de este insigne premio Nobel de Medicina. Por último, una pasión poética que nació en la adolescencia y que he mantenido hasta la actualidad. Cervantes, Ramón y Cajal y González coinciden, entre otras cosas, en ser lúcidos y sensibles habitantes del sonido y, como tales, han dejado en sus páginas un sinnúmero de huellas sonoras, musicales muchas veces, auditivas otras y siempre, estéticas. Los tres son, por tanto, tres magníficos oyentes que, como Walt Whitman, nos invitan a escuchar la realidad, a escuchar la fantasía, a escuchar a los otros y, sin duda, a escucharnos a nosotros mismos.

«...*nothing but listen...*»

ESCUCHAR CON MIGUEL DE CERVANTES,  
SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL Y ÁNGEL GONZÁLEZ

El ejercicio intelectual que les ofrezco en este Discurso no quiere partir de un planteamiento de Estética de la Música realizado convencionalmente en el que las fuentes habituales se encuentran en los textos de los filósofos, en las partituras y las obras musicales y, a lo sumo, en otro tipo de documentos que puedan aportar algunos elementos para la reflexión. Desde sus inicios en 1854, de la mano del ensayo de Eduard Hanslick sobre la belleza musical<sup>3</sup>, se ha ido construyendo una estética muy vinculada a la filosofía, claro, pero también con una aportación muy importante de todos los protagonistas del hecho musical. Pero la división académica en disciplinas habitualmente ha sido demasiado rígida, de forma que los impulsos que se pueden rastrear en los movimientos prerrománticos ya desde Rousseau y los poetas alemanes han tardado en ser considerados en pie de igualdad con las consideraciones más técnicas, musicalmente hablando. Sin embargo, la poesía ha estado desde la antigua Grecia muy cerca de la música, con la que comparte historia. Se ha hablado mucho, por tanto, sobre la relación entre la música y la poesía o, de forma más amplia, de la música

---

<sup>3</sup> Hanslick, Eduard, *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi, 1981.

y el lenguaje<sup>4</sup>. La terminología, en muchos casos paralela entre ambas, se ha prestado a todo tipo de préstamos y de intercambios. Pero siempre ha sido la música la protagonista en las reflexiones de los clásicos, quedando el sonido en un segundo plano a pesar de ser insoslayable su concurso para la existencia de la música y de la poesía. A lo sumo, en algunas teorías del lenguaje poético se ha prestado alguna atención a los aspectos sonoros, pero siempre como secundarios respecto al valor intrínseco del poema. En este Discurso, como en otros trabajos anteriores, llevo a cabo una reflexión que relaciona líneas de investigación que se han desarrollado de forma independiente a lo largo del siglo veinte. Doy cabida en mi planteamiento a una pluralidad de estímulos que, sin perder el contacto con la música, tejen una red más ambiciosa. Una Estética de la Música ampliada en la dirección que les propongo, toma como datos válidos también los textos de la narrativa, de los poetas y todas aquellas obras artísticas que dialogan con el sonido de varias formas diferentes<sup>5</sup>. Mi planteamiento desemboca así en una Estética de la Creación Sonora. Y lo hace por la centralidad adquirida por el hecho de la escucha en el sentido más amplio posible, por la progresiva importancia de la escucha. ¿Por qué se reclama ese papel para la escucha? ¿Por qué lo reclamo desde hace tiempo y ahora en este Discurso?

Las respuestas han ido llegando a mi investigación por cuatro caminos complementarios. Por una parte se encuentra la obra del filósofo alemán Theodor W. Adorno (1903-1969) en la que destacan numerosos artículos y varias monografías directamente relacionadas con la música a los que dediqué especial atención en la elaboración de mi Tesis Doctoral realizada en la Facultad de Filosofía de Salamanca bajo la dirección del Profesor Dr. D. José Luís Molinuevo<sup>6</sup>. En segundo lugar

---

<sup>4</sup> Recientemente se ha publicado un estudio que se convertirá en referencia al que remito: Luque Moreno, Jesús, *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*. Granada, Ediciones Universidad de Granada, 2014.

<sup>5</sup> Desde la investigación que condujo a la redacción de mi Tesis Doctoral he venido planteando la necesidad de esa apertura de la Estética Musical a impulsos que no habían sido aceptados tradicionalmente, especialmente a una consideración lo más amplia posible en relación con el sonido. Cfr. Notario Ruiz, A. *La visualización de lo sonoro*. Salamanca, 2001.

<sup>6</sup> Aparte de los que comentaré a lo largo del Discurso, en la Bibliografía indico algunos de los textos más relevantes de Th. W. Adorno sobre Estética Musical. Estos

ha sido muy importante la reflexión que puede llevar a cabo durante el proceso de investigación de los manuscritos y otros materiales de archivo del compositor salmantino Gerardo Gombau Guerra (1906-1971) de cara a la edición y publicación de una parte de ellos con motivo del centenario de su nacimiento<sup>7</sup>. En tercer lugar se encuentra el proceso que denomino como ‘giro sonoro’ de las artes, fundamentado tanto en mi investigación sobre Adorno y Gombau como por mi contacto con los artistas y músicos españoles vinculados a las prácticas artísticas que más presencia conceden al sonido, como Fátima Miranda y Llorenç Barber (1948). Por último, pero no en último lugar, las solicitudes que Jean Luc-Nancy (1940) ha planteado a los filósofos para que den cabida en sus reflexiones a la actividad de la escucha.

Theodor W. Adorno<sup>8</sup> comenzó desde sus primeros años en contacto con Alban Berg y el círculo vienés de Arnold Schönberg a analizar tanto la música histórica como la música contemporánea desde una nueva clave. Acertó muy pronto a entender que los procesos musicales no eran completamente independientes de la forma en que eran conocidos por el público, bien sea en la ejecución bien sea en la recepción. Decir música, en ese sentido, sin especificaciones ulteriores, no es decir nada para que se pueda aspirar a entender de qué música se está hablando: depende de qué se escuche y de cómo se escuche, es decir, de qué se ejecute y cómo, ya que hay una vinculación muy estrecha entre las obras, las formas de ejecutarlas e interpretarlas, y las posibilidades de recepción, es decir, de escucha. No se podría hablar, por lo tanto, de una existencia de las obras o de los fragmentos musicales completamente abstracta, sino

---

son algunos de los trabajos que he dedicado a su obra: Notario Ruiz, A., «De la verdad en las artes sonoras: perspectivas adornianas», en Vega Rodríguez, M. y Villar-Taboada, C. (eds.), *Música, lenguaje y significado*. Valladolid, Sitem-Glares, 2001, pp. 45-60; Notario Ruiz, A., «Theodor W. Adorno: el mandarín maravilloso», en Cabot Ramis, M. (ed.), *El pensamiento de Theodor W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2007, pp. 145-158; Notario Ruiz, A., «Negatividad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 13 (2008).

<sup>7</sup> Gombau, G., *Estética y música*. Edición de Antonio Notario Ruiz. Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2006.

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno, «Sobre el carácter fetichista y la regresión del oído», en *Disonancias*. Trad. de Rafael de la Vega. Madrid, Rialp, 1966.

que la actualización sonora de cada uno de ellos es imprescindible para que el discurso que realizamos no esté vacío. Al menos, tanto como que, además, siempre sea adecuadamente escuchado. Esto ha llevado a que Adorno haya sido criticado por el carácter normativo que tiene su estética musical. Una especie de escuela naturalista de la música ha pretendido y pretende todavía que la música es un lenguaje natural y universal, y desde ese punto de vista no puede admitir que la forma en que se escucha –que, obviamente, dependerá de cómo se ejecute e interprete una obra– condicione la ‘esencia’ de las obras. La recepción de las obras sería inmediata: todo oyente puede escuchar cualquier obra sin más y percibirla igualmente ‘bien’. Para Adorno, en la teoría de la escucha que deja casi articulada en varios de los textos de los años veinte y treinta, no es así. Él lo argumenta y lo fundamenta a partir del análisis inmanente de las obras, y se apoya en las pretensiones de claridad de los propios maestros vieneses –piénsese en Anton Webern especialmente–. Le preocupaba además el impacto de los medios de comunicación de masas que estaban convirtiendo, por primera vez, las obras musicales en una especie de mobiliario doméstico, con el riesgo de que los oyentes pasaran a conformarse con los productos cosificados en las interpretaciones registradas, desdeñando así la ejecución en vivo. Para él se estaba produciendo un proceso de ‘regresión en la escucha’ al hilo de esas nuevas formas de entretenimiento, y de mercantilización artística y cultural que analizó junto a Max Horkheimer como ‘industria cultural’<sup>9</sup>. La cosificación, que estaba avanzando gracias sobre todo a la radio y al cine, esclerotizaba los productos musicales en un repertorio muy limitado de procedimientos armónicos y melódicos que pasaban a establecerse como señales, como meras señales. La riqueza que puede aportar la música viva iba quedando fuera del ámbito de experiencias posibles para los oyentes modernos a los que lo que se ofrecía era solamente lo que puede ser consumido –y «cocinado»– de forma sencilla y rápida. La alternativa que plantea Adorno es la de la escucha estructural: un concepto claro que, a pesar de las concomitancias aparentes con el análisis schenkeriano, no está al alcance de cualquier persona. La escucha estructural solo es posible a partir de una formación musical muy

---

<sup>9</sup> Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*. Traducción Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 2009.

sólida, de una posibilidad de dedicar un tiempo a la escucha misma, e incluso de la expectativa de escuchar en sí. En el territorio de la escucha se libra para Adorno una de las múltiples batallas sobre la libertad individual. La conquista de la libertad auditiva habría sido uno de los mayores logros del progreso de la historia de la música y especialmente de la Nueva Música de comienzos del siglo XX. El gran paso atrás que se fue produciendo desde mediados de los años veinte del siglo pasado en el ámbito de la escucha fue tan mala noticia política como estrictamente musical<sup>10</sup>. Ha quedado pendiente la tarea educativa que permita a la ciudadanía un acceso lo más libre posible a la escucha. Y esta teorización sobre la escucha no es la menor contribución de Adorno a la estética musical.

El segundo camino que quiero citar es el recorrido gracias al estudio y la investigación sobre Gerardo Gombau Guerra. Su vida y su obra discurrieron en un paralelismo cronológico estrecho con las de Adorno y, lo que resulta más curioso, en una cercanía estética sorprendente habida cuenta de las muy diferentes circunstancias en que desarrollaron cada uno sus carreras profesionales. Entre el Frankfurt de la primera década del siglo XX y la Salamanca del mismo momento no hay puntos posibles de conexión o de comparación ni desde el punto de vista social ni mucho menos desde el musical. Casi podríamos considerarlas como metrópoli y periferia sin temor a exagerar. Pero Gombau gracias a sus dotes musicales, a su curiosidad intelectual y a una sensibilidad artística general, fue uno de los pocos compositores españoles de su generación que supo y pudo evolucionar sin descanso desde la formación musical inicial, completamente convencional, hasta las posiciones más vanguardistas de los años setenta cuando le sorprendió la muerte. Gombau recorrió en su obra todo el progreso de la música del siglo

---

<sup>10</sup> Al hablar de 'paso atrás' me refiero al proceso de alejamiento del público respecto a las obras vanguardistas y al comienzo de la configuración de la nueva mercancía musical para entretenimiento. En el primer caso, se trata de una anomalía consistente no solo en el alejamiento de la música nueva precisamente por ese carácter de novedad sino en la consagración de un abismo entre las nuevas creaciones y sus públicos potenciales que llega hasta la actualidad. La irrupción de las músicas de entretenimiento que pronto alcanzaron también al cine ha ido dificultando la toma de conciencia musical individual y favoreciendo la cosificación de los fenómenos musicales.

XX sin conformarse con los estilos en los que había conseguido brillar utilizando solamente el lenguaje tonal. De esa forma, a finales de los años cincuenta, coincidiendo con la tímida apertura que intentaba llevar a cabo el régimen dictatorial del general Franco, abanderó la incorporación del dodecafonismo a la formación de los músicos más jóvenes. En sus obras se dejaron de percibir los ecos salmantinos y castellanos o las armonías straussianas para pasar a escucharse las series de dóce sonidos aunque de una forma no siempre ortodoxa. Gerardo Gombau, que desde mediados de los años cuarenta del siglo pasado no abandonó la docencia en el Real Conservatorio Superior de Madrid, conectó así con las nuevas sensibilidades que, en muy poco tiempo, pasaron a interesarse por el resto de las corrientes vanguardistas. En sus textos se deja ver con claridad el nivel de conciencia que había adquirido respecto a esta evolución que él decidió hacer suya. La electrónica, el bruitismo, los formantes, las nuevas posibilidades tímbricas, es decir, todas las posibilidades que se ofrecían para la creación musical fueron utilizadas por él. Y entre sus alumnos se encontraron algunos de los miembros del colectivo Zaj, al que me referiré más adelante, que introdujeron en el panorama artístico español una de las tendencias neovanguardistas más activas, emparentada con el movimiento Fluxus. De esta forma, en el estudio de las obras, los textos y el conjunto de las actitudes y compromisos estéticos que se desprenden de unas y otros, comencé a pensar –y a elaborar– mi propia versión de lo que he denominado como el ‘giro sonoro’.

Imbuido por la energía creativa de ese proceso, por ese ‘giro sonoro’ de las artes, me he alejado de la seguridad del territorio musical para embarcarme en la investigación de un océano más amplio: el de todo lo que suena. No abandono por completo la música, pero acepto y asumo todos los estímulos sonoros, artísticamente organizados o no, como posibles elementos de disfrute, de sensaciones diversas y, por supuesto, de conceptualización y de reflexión. Casi me atrevería a decir que se trata de algo muy cercano a la superación en términos hegelianos. Me siento, así, heredero de algunos impulsos vanguardistas que en el siglo XX han dado lugar a ese giro sonoro, a esa sensibilización de los artistas y creadores de diferentes prácticas con y hacia el sonido. Entre todos ellos, claro, Pierre Schaeffer, John Cage y Murray R. Schafer por lo que



se refiere a los inicios de las mismas. Pero también, claro, la adaptación y adopción española de las mismas con el grupo Zaj, reunido en torno a Juan Hidalgo, y Llorenç Barber, pero también con un protagonismo especial de Fátima Miranda<sup>11</sup>. En este sentido, la música concreta, el budismo musical cageano y la estética del paisaje sonoro han contribuido a modificar lo que se piensa y se dice sobre la música en general. Al cuestionar premisas que nunca antes se habían puesto en duda, estos artistas han abierto la puerta a toda una serie de hibridaciones artísticas y, sobre todo, a una forma nueva de contemplar la propia música.

El proceso que Adorno había conocido de cerca gracias a su experiencia de las vanguardias históricas musicales y que conducía a un nuevo nivel de la escucha, encontró una complementariedad cualitativa muy relevante en el gran movimiento artístico conocido como ‘música concreta’. Formalizado con ese nombre por Pierre Schaeffer, recogía el impulso vanguardista también pero no centroeuropeo como en el caso de Adorno sino del futurismo italiano. Lo que Luigi Russolo y Massimo Pratella habían acertado a plantear mejor en sus manifiestos que en su práctica artística encontró después de la Segunda Guerra Mundial un terreno abonado gracias al perfeccionamiento de los procedimientos de grabación. Efectivamente, lo que en el futurismo era un ‘ruido’ más molesto que artístico, en los trabajos de Pierre Schaeffer se convirtió en un objeto de experimentación y de práctica artística. Incluso él prefirió seguir utilizando la palabra ‘música’ para sus creaciones. A esa nueva música, apellidada como ‘concreta’ para distinguirla de la abstracción de la producida a lo largo de la historia, va asociada inevitablemente una nueva forma de escucha. Porque no se puede escuchar de la misma manera un discurso musical organizado en torno a la armonía y la melodía convencionales que un discurso que se quiere musical, sí, pero que está construido con ruidos concretos de coches, trenes, aviones, barcos, tornillos o cualquier otro objeto sonoro de los que eran utilizados en el

---

<sup>11</sup> Sobre el grupo Zaj hay una amplia bibliografía, pero remito al catálogo de la exposición que se le dedicó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el año 1996. Sobre la estética del artista valenciano Llorenç Barber, cfr. Barber, Ll., *El placer de la escucha*. Madrid, Árdora Ediciones, 2003. Sobre la creación sonora española, cfr. Barber, Ll. y Palacios, M., *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, Ediciones Autor, 2009.

viejo y entrañable estudio parisino desde 1948 gracias a los registros sonoros grabados con los recién inventados magnetófonos. Una forma de escuchar diferente. Una propuesta estética, por tanto, y casi diríamos antropológica, que enlazó pronto con otros dos grandes movimientos muy cercanos entre sí: la no intencionalidad de John Cage —lo que he denominado como budismo cageano— y su práctica del silencio, y el paisaje sonoro de Murray R. Schafer. Uno y otro completan ese impulso neovanguardista que constituye el segundo gran jalón de los últimos cien años hacia una nueva forma de escuchar.

El cuarto impulso que está presente en la articulación de este discurso en torno a la escucha procede de un filósofo francés no precisamente próximo a la filosofía de la Teoría Crítica francfortiana. Me refiero a Jean-Luc Nancy, un autor que en algunos aspectos de su pensamiento podría considerarse como de raíz heideggeriana aunque alguno de sus trabajos sobre el nazismo le alejen del autor de *Ser y tiempo*<sup>12</sup>. Nancy publicó un texto breve en el año 2002 titulado *À l'écoute*. Consiste en uno de los alegatos más lúcidos y rotundos a favor de la actividad de escuchar. Parte Nancy de esa constatación tan sencilla de hacer que es la de la primacía de lo visual en la sociedad occidental desde hace siglos y de forma concreta también en la filosofía. Nancy, por el contrario, considera imprescindible un giro hacia la escucha tanto en la filosofía como en la sociedad. Propone la apertura de una nueva etapa para el pensamiento que pase por prestar oído a la realidad, por escuchar las voces que tradicionalmente no se escuchan y, en definitiva, por contar con los datos sonoros tanto o más que con los visuales, que es como se ha venido haciendo tradicionalmente.

Con Adorno, con Schaeffer, con Cage, con Schafer, con Nancy, me atrevo a afirmar que creo en la escucha. No me limito a pensar en y desde la escucha, sino que creo en la escucha, insisto, y casi diría que vivo inmerso en ella. Un escucha artística y musical, sin duda, pero también filosófica y política o, como veremos a continuación, también literaria y poética. En las nuevas prácticas artísticas he podido encontrar, por lo tanto, lo que la música ya no podía ofrecer. No renunciando a nada, mí

---

<sup>12</sup> Cfr. Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida*. Trad. Isabel Vericat. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

objetivo estético ha pasado a ser la ampliación de la escucha en mi práctica artística, personal y profesional. Pero también tengo como objetivo, no solo para mí sino para todas las personas que estudian, trabajan o colaboran conmigo, esa misma ampliación como proceso de liberación de las trabas que, por diferentes vías, se han ido imponiendo a una escucha plena. En esta ocasión solemne no puedo más que, con toda la humildad científica posible, ofrecer a ustedes Excelentísimos y Excelentísimas Doctores y Doctoras, familia, amigas y amigos, público en general, un capítulo inédito de esa dedicación con la intención de invitarles tanto a la reflexión como a la escucha musical y sonora. A pesar de la forma que inevitablemente han de adoptar mis palabras, no pretendo que mi verdad sea la única sobre este tema, sino que las presento como una investigación en curso y abierta por lo tanto a la crítica y a la discusión. Ahora bien, puedo afirmar igualmente que todo lo expresado en este discurso nace del estudio atento, de la escucha de cientos y cientos de obras y propuestas artísticas y de la dedicación incansable a lo sonoro en todas sus manifestaciones.

En el origen de esta disertación hay, pues, varios impulsos en los que, como es bastante habitual en el ámbito de las artes y las letras, se entrelazan elementos biográficos con otros puramente creativos e intelectuales. Comenzaré desgranando esos impulsos y relatando sus componentes. Sin duda en el título de mi discurso han reconocido ustedes la cita inicial que sirve a la vez como lema y como pórtico de este ensayo intelectual. Se trata efectivamente de un fragmento de los versos que el poeta estadounidense Walt Whitman dedicó a la actividad de escuchar, núcleo también de mi actividad y de mi experiencia estética. No es la única ocasión en que el fértil y controvertido poeta americano, conocido sobre todo por su poemario *Hojas de hierba*, se refirió poéticamente al sonido. De hecho no me ha resultado nada fácil decidirme por qué verso elegir como punto de partida para este discurso. Pero este que finalmente comento es, tal vez, el que mejor expresa y condensa la experiencia estética en que me he ocupado preferentemente en los últimos años y de la que hoy doy cuenta<sup>13</sup>:

---

<sup>13</sup> Whitman, Walt, *Hojas de hierba*. Edición y trad. de Francisco Alexander. Madrid, Visor, 2009, número 26, p. 175.

«...*nothing but listen...*»

Escuchar con Miguel de Cervantes, Santiago Ramón y Cajal y Ángel González

Hoy no haré otra cosa que escuchar,  
Para que aquello que escucho enriquezca este canto y para que los sonidos  
contribuyan a acrecentarlo.

Escucho el arte consumado de los pájaros, el murmullo del trigo que se agita,  
el susurro de la llamarada, el restallar de los leños, mientras cuezo mi  
alimento.

Escucho el sonido que amo, el sonido de la voz humana.  
Escucho todos los sonidos, corren juntos, se combinan, se mezclan o se  
persiguen,  
Sonidos de la ciudad y del campo, sonidos del día y de la noche,  
La parlería de los niños con aquellos que les aman, las risas sonoras de los  
obreros que comen en común,  
La voz colérica de los amigos que riñen, la débil voz de los enfermos,

Escucho al juez que, con las manos apoyadas sobre la mesa y con los labios  
pálidos, pronuncia la sentencia de muerte.

Los gritos de los estibadores que descargan en los muelles, el estribillo  
de los marineros al levar el ancla,

Las campanas de alarma, los gritos de incendio, el estruendo de las bombas  
y los carros de mangas, precedido de cencerros y luces de colores,

El pito del vapor, el pesado rodar del tren,

La lenta marcha que tocan a la cabeza del cortejo, que avanza de dos en dos  
(Van a hacer guardia ante algún cadáver, las banderas llevan crespones  
negros).

Escucho el violonchelo (es la queja del corazón del muchacho),

Escucho la corneta de llaves, su sonido penetra rápidamente en mis oídos,  
Y sacude mis entrañas con dolores dulces y apasionados.

Escucho los coros de una gran ópera,

¡Ah, esto sí es música –esto me agrada!

La voz de un tenor, amplia y fresca como la creación, me penetra,  
Se derraman de su boca melodías que me llenan completamente.

Escucho la voz cultivada de la soprano (¿qué relación hay entre mi canto  
y el suyo?),

La orquesta me hace describir órbitas más dilatadas que las de Urano,

Provoca en mí ardores tales como no me he creído capaz de sentir,  
Me arroja al mar, chapoteo con los pies desnudos, que las olas perezosas  
me lamen,  
Cabelleras amargas y coléricas me cortan la carne, me ahogo,  
Me sumerjo en la dulzura de la morfina, me asfixio remedando a la muerte,  
Y me liberto al fin para encontrarme con el enigma de los enigmas  
Que llamamos la Existencia.

Así pues, el verso inicial, «...*nothing but listen*...», fue para el poeta americano, y ahora también para mí, un lema para la actividad estética y poética, una clave de comprensión y a la vez de disfrute de su poesía pero también una clave existencial. Escuchar. El placer de escuchar. El dolor también, algunas veces, de escuchar. El juego de escuchar. El afán por escuchar. La imposibilidad de escuchar<sup>14</sup>. Todo el universo girando en torno a uno de los sentidos, por cierto, no el más prestigiado por la cultura occidental durante siglos: el arte consumado de los pájaros, el murmullo del trigo, el susurro de la llamarada, el restallar de los leños, la voz humana, los sonidos de la ciudad, los del campo, risas, riñas, amor, la débil voz de los enfermos, la sentencia de muerte, los gritos de los estibadores y de los marineros, las campanas de alarma, el estruendo de las bombas y de los carros, el pito del vapor, la marcha fúnebre, el violonchelo, la corneta de llaves, los coros de una gran ópera, la voz de un tenor y una soprano, la orquesta. Nada escapa a la pretensión del poeta que es, solo, insistamos de nuevo, la de escuchar para que los sonidos contribuyan a que crezca su canto.

Menciona Whitman una actividad que es, por una parte, clara y concreta, científicamente conocida y explicable por la fisiología, por la anatomía, y por la psicología. Pero por otra parte no se puede olvidar que hay una perspectiva diferente en torno a la escucha ya que esta linda con el misterio. Porque escuchar es una forma de relación con la realidad circundante, es una forma de abrirse –o de cerrarse– al mundo, una forma de estar en el mundo. Pero una forma que no siempre podemos identificar con claridad. Recuerden a otro gran poeta, también

---

<sup>14</sup> Cfr. *El acto de escuchar* en Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1986, pp. 243-256.

músico, que escogió casi siempre el discurso filosófico para expresarse y establecer –o tal vez constatar– aquella distinción tan fértil entre las tipologías apolíneas y las dionisiacas.

«¿Qué significan los conceptos antitéticos *apolíneo* y *dionisiaco*, introducidos por mí en la estética, concebidos ambos como especies de embriaguez? – La embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo. [...] Al hombre dionisiaco le resulta imposible no comprender una sugestión cualquiera, él no pasa por alto ningún signo de afecto, posee el más alto grado del instinto de comprensión y de adivinación, de igual modo que posee el más alto grado del arte de la comunicación. Se introduce en toda piel, en todo afecto: se transforma permanentemente. – La música, tal como la entendemos hoy, es también una excitación y una descarga globales de los afectos, pero no es, sin embargo, más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno del afecto, un mero *residuum* del histrionismo dionisiaco. Para hacer posible la música como arte especial se ha inmovilizado a un gran número de sentidos, sobre todo el sentido muscular (al menos relativamente: pues en cierto grado todo ritmo continúa hablando a nuestros músculos): de modo que el hombre ya no imita y representa en seguida corporalmente todo lo que siente. Sin embargo, ése es propiamente el estado dionisiaco normal, en todo caso el estado dionisiaco primordial; la música es la especificación, lentamente conseguida, de ese estado a costa de las facultades más afines a ella»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1982, & 10, p. 92.

Whitman se nos revela entonces, a la luz del texto de Nietzsche<sup>16</sup>, como un gran ejemplo del tipo de personas dionisiacas, sí, pero que ha ampliado el ámbito de la escucha desde la música al todo sonoro, a todo el entorno en cuanto que sonoro. Pero, y esto es lo más destacable, al igual que para Nietzsche, para Whitman lo más importante es el hecho de escuchar. Porque escuchar lleva tanto a la relación con el entorno como a la relación también con nosotros mismos. Y puede llevar a cantar, a tocar un instrumento, a bailar o a dejarse invadir por las evocaciones, muchas veces extrañas, que emergen de nuestra memoria o de nuestro inconsciente cuando escuchamos algo: una fragmento musical, un sonido entrañable, una voz del pasado. Whitman nos ha invitado, por lo tanto, a un viaje ilusionante que puede realizarse por caminos diversos y con trayectorias no siempre conocidas. Incluso nos ha dejado claro algo que, en las artes, tardó todavía muchos años en ser asumido: que se puede escuchar música, sí, pero que también merece la pena prestar oído al paisaje sonoro, a la multitud de estímulos que nos rodean desde antes incluso de nacer y en los que estamos sumergidos permanentemente. Música y sonido: dos caminos para la audición, para la experiencia artística y para la experiencia estética.

Lo que más me interesa hoy, sin embargo, en gran parte por la formalidad inherente a este tipo de actos, es una especie de tercera vía, no mencionada explícitamente por Whitman, pero elegida por él: la que podríamos denominar como escucha literaria, es decir, la del nexo de sus formas de escuchar con las nuestras a través de la palabra poética. Porque en la lectura de sus poemas escuchamos con Whitman, nos aproximamos todo lo posible a lo que él escuchó, bien en la realidad bien en su conciencia poética. Poco importa si se trataba de sonidos reales, físicos, existentes o de sonidos imaginados. Nosotros ahora los escuchamos en sus versos.

Con esa tercera escucha enlazo mi propia trayectoria artística y científica y, como ‘escuchante’, oidor u oyente, me dispongo a proponerles tres horizontes de escucha en la estela de la propuesta por Whitman, que son, al mismo tiempo, como ya he indicado, tres jalones de

---

<sup>16</sup> Cfr. Notario Ruiz, A., «Faut-il encore méditerraniser la musique?», en *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*. Vol. 13-14, 2012, pp. 107-116.

mi biografía artística e intelectual. No olviden ustedes, en cualquier caso, que en lugar de los tres autores escogidos por mí en esta ocasión, podría haber elegido otros muchos y a otras muchas. Clarice Lispector, Ingeborg Bachmann, María Zambrano, Rosa Chacel, Dulce María Loy-naz, Olvido García Valdés entre otras escritoras y poetas. Pero también podía haber convocado a Jorge Luis Borges, a Julio Cortázar, a José Lezama Lima y, entre los españoles, a Federico García Lorca, a José Hierro, José Ángel Valente, Aníbal Núñez y a José Miguel Ullán. Cientos y cientos de misteriosos habitantes del sonido, de personas dotadas con una capacidad especial, inigualable: la de la escucha mágica, la de trascender el dato sonoro en el hecho mismo de captarlo y, posteriormente, en cómo transmitir esa vivencia. Ya he tratado parcialmente de alguno de esos autores y autoras y confío en poder volver a hacerlo. Pero en esta ocasión prefiero proponer a los tres escritores que aparecen en el título.

Miguel de Cervantes, Santiago Ramón y Cajal y Ángel González. Una constelación, junto a Whitman, junto a todas las demás personas que han dejado en sus textos la huella de lo sonoro. Los cuatro, en épocas diferentes, partiendo de experiencias personales y artísticas muy diversas, coincidieron en ese aspecto que, sistematizado, ha dado lugar a una buena parte de mi producción teórica y también a este discurso que ustedes escuchan con paciencia: el acto, la actividad, la experiencia de escuchar con delicadeza, con sensibilidad, con voluntad de entregarse al sonido para después poder transmitirlo compartiendo así, una vivencia estética. Escuchar, leer, pensar. Pero comenzar escuchando.

La tesis de este discurso ya ha quedado planteada con claridad, pero espigaré unos cuantos ejemplos de cada uno de estos autores para ilustrarla. Entre los muy numerosos que se podrían escoger de cada uno de ellos he seleccionado los que pueden pasar como más significativos, pero la intención de este discurso es servir como invitación para que vuelvan ustedes a leer a Cervantes, a Cajal y a Ángel González solo que esta vez desde este nuevo nivel de experiencia: la experiencia estética de la escucha, de una escucha, si quieren, transitiva.

Voy a referirme en primer lugar a Miguel de Cervantes. Lo hago, como indicaba en los primeros compases de este Discurso, por una pasión cervantina compartida con el Dr. Jacinto Torres, con mi familia y



también con Miguel de Unamuno, con José Ortega y Gasset e incluso con Santiago Ramón y Cajal. Cervantes no ha dejado de ser actual, al menos no desde que en el siglo XVIII se ‘redescubriera’ su Ingenioso Hidalgo como una cumbre de la Literatura Universal. Quiere el capricho de los tiempos que en este dos mil quince coincidan los actos de conmemoración del centenario de la segunda parte de su inmortal novela con los revuelos mediáticos que está produciendo la investigación para localizar sus restos mortales. Pero en lo que se consiga o no robar el descanso a sus huesos, son sus obras las que nos roban el descanso a los que no sabemos pasarnos sin volver a leer su Quijote cada cierto tiempo, o volver a esas *Novelas Ejemplares* y a esos *Entremeses* que tanto nos han enseñado y tantos buenos momentos nos han deparado. Cervantes viene a este discurso por derecho propio, por ser no solo el padre de personajes inolvidables e insoslayables como el propio Alonso Quijano, Sancho Panza o la sin par Dulcinea del Toboso, sino también, y especialmente, por ser uno de los más fieles ‘registradores’ del paisaje sonoro de su tiempo –o de su fantasía–. A la vez, claro está, es un gran amante de la música, sin duda, como hombre de teatro de su tiempo. A esos aspectos se han dedicado ya cientos si no miles de páginas que entre el dato y la hipótesis, han permitido delinear muy bien los contornos musicales de la obra cervantina, especialmente de *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Sería injusto no citar los estudios de Adolfo Salazar<sup>17</sup>, pionero de tantas investigaciones históricas y estéticas en nuestra lengua. El volumen que recoge sus trabajos sobre Cervantes sigue siendo referencia básica aunque otras investigaciones como las de Miquel Querol Gavaldá<sup>18</sup> o la recopilación de textos que editó años más tarde Begoña Lolo<sup>19</sup> hayan completado aquellas primeras aproximaciones.

Lo que sigue pendiente es un estudio pormenorizado de este otro punto de vista que vengo proponiendo: el de la escucha, el de Cervantes como oyente. Y en ese sentido, Cervantes no es parcialmente

---

<sup>17</sup> Salazar, Adolfo. *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid, Ínsula, 1961.

<sup>18</sup> Querol Gavaldá, Miquel, *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Instituto de Estudios Cervantinos, 2005.

<sup>19</sup> Lolo, Begoña. *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

renacentista y barroco, sino que parece completamente contemporáneo. Por una parte por el lujo de detalles sonoros con los que construye los escenarios en los que se desarrollan las acciones dramáticas. Cervantes se nos revela, insisto, como un finísimo observador que no desdeña prácticamente dato sonoro alguno. Pero hay dos grandes grupos de sonoridades que parecen interesarle sobremanera. Por una parte el ámbito de la voz humana. Este es un rasgo sin duda de una gran modernidad que no está lejos del antropocentrismo recién conquistado en su época: la voz del sujeto, las voces de los protagonistas como dato fundamental para conocerlos. Un dato que podría parecer prescindible y que, sin embargo, menciona una realidad casi documental –algunos se atreverían a calificarla como radiofónica o cinematográfica *avant la lettre*–. Conformémonos con alabar ese rasgo de la sensibilidad cervantina. Y subrayemos que el otro grupo de intereses sonoros del autor del Quijote es igualmente muy moderno: el interés por el silencio. Uno y otro tardan en reaparecer de nuevo en la literatura y quedan como hitos que subrayan la calidad sin parangón posible del escritor D. Miguel de Cervantes Saavedra. Por último, los comentarios que hace en algunas ocasiones de esos datos sonoros<sup>20</sup> muestran con claridad la fina sensibilidad con la que el novelista se enfrentaba a la realidad que le rodeaba y de la que actuó en sus obras, sin duda, como un fiel notario.

Santiago Ramón y Cajal, Premio Nobel de Medicina y Académico que nunca quiso leer su discurso de ingreso, nos transporta desde el siglo de Cervantes a un momento muy diferente de la cultura española. Se ha hablado de la Edad de Plata para poder establecer algún tipo de comparación con el Siglo de Oro. Pero si contemplamos las duras condiciones de vida y de trabajo científico con que se tuvo que enfrentar Santiago Ramón y Cajal, no es fácil conceder credibilidad a la denominación de Edad de Plata: no al menos para la ciencia. Su trabajo científico siempre estuvo, sin embargo, muy cerca del trabajo artístico. Cualquiera que haya tenido la oportunidad de vivir de cerca un laboratorio de Anatomía Patológica de los anteriores a las nuevas tecnologías sabrá hasta qué punto esos

---

<sup>20</sup> Hasta la fecha solo he encontrado referencias al sonido en la obra de Cervantes en el artículo publicado por Pepe Rey en Cervantes Virtual, titulado, sin embargo, «La música en el *Quijote*»: [http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote\\_musica/rey.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/rey.htm) [Fecha de consulta: 9/02/2015]

espacios, salvedad hecha de la insoslayable asepsia, guardaban parecido con los estudios de los artistas. Aunque podríamos multiplicar los ejemplos, quien quiera puede consultar los trabajos de Ramón y Cajal sobre la fotografía, por ejemplo; baste con pensar en los dibujos histológicos, una práctica tal vez irremediadamente perdida, en la que Ramón y Cajal destacaba y que solo un gran artista puede resolver con la maestría con la que él lo hacía. En definitiva, lo que pretendo subrayar es el carácter artístico si no de la ciencia toda, sí al menos de un científico muy especial, como nuestro insigne Premio Nobel.

Una parte de su hacer artístico está en sus textos no estrictamente científicos y, hasta donde he podido consultarlas, también en las cartas recientemente publicadas. Cajal escribió mucho y con muy buen estilo, con una forma de decir propia, muy personal. Ya dejó constancia de la importancia de esos textos el Excmo. Sr. Dr. D. Benjamín Fernández Ruiz en su magnífico discurso de ingreso en esta Academia en un ya lejano 2001: *Cajal a través de sus cuentos de vacaciones (narracionesseudocientíficas)*. Pero, además de esas breves joyas narrativas, no se puede dejar de mencionar otros textos igualmente relevantes en relación con la tesis central de este discurso. Me refiero, claro está, a *El mundo visto a los ochenta años*, *Recuerdos de mi vida*, *Charlas de café*, o *Psicología de Don Quijote y el quijotismo*. En unas y en otros Cajal se nos muestra como un oyente atento, casi diríamos que privilegiado. Y, lo que más me interesa, no solo fue capaz de escuchar sino que sigue siendo capaz de hacernos escuchar en su escritura. Cajal fue un gran aficionado a la música y en multitud de ocasiones deja constancia a través de elementos estrictamente musicales que denotan esa afición: términos técnicos, algunos títulos de obras, nombres de instrumentos, etc.: allegro, crescendo, cante jondo, género chico, el órgano, ritmo, sotto voce, entre otros muchos.

Con el poeta Ángel González, Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1985 y Académico de la Real Academia de la Lengua desde 1996 hasta su fallecimiento, nos adentramos en un universo poético que nada tiene que ver con los anteriores. Su interés por la música ha quedado incluso técnicamente registrado en las colaboraciones con cantantes e instrumentistas entre las que la más conocida es, sin duda, la que llevó a cabo con Pedro Guerra en el año 2003, titulada *La palabra en el aire*.

En la poesía de Ángel González nos acercamos a la contemporaneidad estética de la mano de la experiencia un tanto descarnada del autor fallecido en el 2008. La experiencia existencialista, la coyuntura social y política de la España en la que nació y vivió sus primeros años, todo ello precipita en una poesía lúcida y profundamente amarga, pero pocas veces exenta de humor. Y, desde el punto de vista de la escucha que vengo planteando, no cabe duda de que González poseyó un fino oído que supo atrapar momentos musicales y sonoros sin paralelo en otras producciones poéticas de su generación, excepción hecha del incommensurable José Hierro. Son muchos los poemas en los que se encuentran esas huellas sonoras que vengo mostrando, aunque en esta ocasión me limito a citar algunos de los recogidos en *Palabra sobre palabra: Tango de madrugada, La trompeta (Louis Armstrong), Canción para cantar una canción, Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural, Sonata para violín solo (Juan Sebastián Bach), Estoy Bartok de todo, Revelación* y esa pequeña joya poético musical que es *Calambur*.

González utiliza términos técnicos del lenguaje musical, nombres de compositores, nombres de instrumentos, bien con su significado original bien transformándolos poéticamente –transformación que en muchos casos es sonora sobre todo–. Pensemos, por ejemplo, en el inicio de *Tango de Madrugada*:

El bandoneón recorre  
estremecidamente  
escotes y columnas vertebrales.

...

¿Se puede mencionar mejor la emoción que producen las desgarradas notas que suenan en un bandoneón al comenzar un tango, o en uno de los interludios del mismo? ¿No escuchamos –es decir, evocamos– tantas y tantas «melodías de arrabal», tantos «volveres», tantos «viejos barrios» solo con la lectura de estos versos? En otras ocasiones al poeta le puede el sentido del humor o la fina ironía con los que intenta enfrentarse a un mundo que, sin embargo, no le gusta. Ese es el caso de esta imagen casi silenciosa tomada de *Quinteto enterramiento*:

Antonio Notario Ruiz

Sobre los instrumentos,  
los arcos  
dibujan lentamente  
la señal de la cruz  
casi en silencio.

O esta otra que cierra ese mismo poema:

Pianista enlutado  
que demoras los dedos  
en una frase grave, lenta, honda:  
todos  
te acompañamos en el sentimiento.

Más adelante el poeta jugó con el nombre del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) para comentar las sensaciones que le produce la escucha de un fragmento musical que no llegaremos a saber si es bartokiano o no, aunque todo en el poema apunte en esa dirección hasta el punto de llevarnos casi a aventurar cuál es:

ESTOY BARTOK DE TODO...

Estoy bartok de todo,  
bela  
bartok de esc violín que me persigue,  
de sus fintas precisas,  
de las sinuosas violas,  
de la insidia que el oboe propaga,  
de la admonitoria gravedad del fagot,  
de la furia del viento,  
del hondo crepitar de la madera.

Resuena bela en todo bartok: tengo  
miedo.

La música

«...*nothing but listen...*»

Escuchar con Miguel de Cervantes, Santiago Ramón y Cajal y Ángel González

ha ocupado mi casa.  
Por lo que oigo,  
puede ser peligrosa.  
Échenla fuera.

Y por último, como no podría ser de otra forma, se hace casi obligatorio citar ese breve y delicioso juego poético tan próximo a prácticas líricas y musicales de la Edad Media y del Renacimiento y que nos lleva tanto a admirar el cuerpo que hizo cantar al poeta en esa bella forma, como al poeta mismo:

#### CALAMBUR

La axila vegetal, la piel de leche,  
espumosa y floral, desnuda y sola,  
niegas tu cuerpo al mar, ola tras ola  
y lo entregas al sol: que le aproveche.

La pupila de Dios, dulce y piadosa,  
dora esta hora de otoño larga y cálida,  
Y bajo su mirada tu piel pálida  
pasa de rosa blanca a rosa rosa.

Me siento dios por un instante: os veo  
a él, a ti, al mar, la luz, la tarde.  
Todo lo que contemplo vibra y arde,  
y mi deseo se cumple en mi deseo:

dore mi sol así la olas y la  
espuma que en tu cuerpo canta, canta,  
—más por tus senos que por tu garganta—  
*do re mi sol la si la sol la si la.*

Con estos versos de Ángel González finalizo mi Discurso. Confío en que la presentación teórica a favor de la actividad de la escucha y la invitación a una forma concreta de escucha a través de la escritura y de

Antonio Notario Ruiz

la poesía puedan servirles como recordatorio de lecturas y de experiencias estéticas que ustedes ya han disfrutado, y como invitación a pensar en la escucha y, sobre todo, a escuchar. Con Walt Whitman, con Miguel de Cervantes, con Santiago Ramón y Cajal y con Ángel González. Tal vez mañana, al despertar, se digan a ustedes mismos: «Hoy no haré otra cosa que escuchar»: «...nothing, but listen...».

Muchas gracias a todos por su presencia, por su paciencia y por su atención.





## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. W., *Escritos musicales I-III*. Trad. Alfredo Brotons y Antonio Gómez. Tres Cantos, Akal, 2006.
- ADORNO, TH. W., «En defensa de Bach contra a sus admiradores», en *Crítica de la cultura y sociedad I*. Trad. Jorge Navarro, Akal, Madrid, 2005, pp. 121-132.
- ANSERMET, E., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel, A la Baconnière, 1987.
- BOULEZ, P. y CAGE, J., *Correspondance*. Paris, Chirstian Bourgois, 1991.
- CAGE, J., *Escritos al oído*. Trad. Carmen Pardo. Murcia, Colegio de Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999.
- CASTANT, A., *Planètes sonores*. Paris, Monografik Éditions, 2004.
- GOMBAU, G., *Estética y Música*. Edición a cargo de Antonio Notario. Salamanca, Fundación Salamanca, 2006.
- HEINE, H., *Radikal*. Edición de Jesús Munárriz. Hiperion, Madrid, 2008.
- HUSSERL, E., *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trad. Agustín Serrano de Haro. Madrid, Trotta, 2002.
- JANKÉLÉVITCH, V., *La música y lo inefable*. Trad. Rosa Rius y Ramón Andrés. Barcelona, Alpha Decay, 2005.
- LISZT, F., *Cartas de un artista*. Trad. Victoria Lloret Llopart. Barcelona, Tizona, 2009.
- NANCY, J.-L., *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- NOTARIO A., *Contrapuntos estéticos*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

- NOTARIO A., «Escuchar el arte. Intersecciones sonoras, en *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, n. 10, 2008, pp. 36-51.
- NOTARIO, A., *Escuchar las música de Adorno*. Salamanca. Pliegos de Yuste, vol 7-8, 2008, pp. 103-110.
- NOTARIO A., «¿Algo más que música? Reflexiones tras la posmodernidad», en *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, n° 37, 2013, pp. 225-246.
- NOTARIO A., «L'émancipation de l'écoute ou pourquoi lire –et jouer– encore Adorno et Eisler», en *Filigrane. Musique, esthétique, science, société*. n° 17, janvier 2014. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=634>
- PADDISON, M., «La postmodernidad y la supervivencia de la vanguardia», en *Quodlibet*, n. 50, mayo-agosto 2011, pp. 60-84.
- PALACIOS, F., *Escuchar*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 1997.
- QUIGNARD, P., *Tous les matins du monde*. Paris, Gallimard, 1991.
- QUIGNARD, P., *La leçon de musique*. Paris, Hachette, 1993.
- QUIGNARD, P., *La Haine de la musique*. Paris, Calmann Lévy, 1996.
- SCHAFER, M. R., El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Rad. Vanesa G. Cazorla. Intermedio Editores,
- SCHAEFFER, P., *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid, Alianza, 1988.
- SZENDY, P., *Escucha. Una historia del oído melómano*. Trad. José María Pinto. Barcelona, Paidós, 2003.
- WHITMAN, W., *Hojas de hierba*. Edición y trad. de Francisco Alexander. Madrid, Visor, 2009.
- WITTGENSTEIN, L., *Lecciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Trad. Isidoro Reguera. Barcelona, Paidós, 1992.

CONTESTACIÓN  
DEL  
EXCMO. SR. DR. D. JACINTO TORRES MULAS



Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Doctores de España,  
Excmos. Señores Académicos,  
Señoras y Señores

**M**e corresponde hoy dar respuesta, en nombre de esta Real Academia de Doctores de España, al discurso de ingreso de un nuevo Académico de Número, el Doctor D. Antonio Notario Ruiz. Y lo hago no ya sólo con la natural alegría de recibir entre nosotros a un colega de tan destacada trayectoria, sino también con el sentimiento de que, en la medida en que para él significa un honor que la Academia le abra sus puertas, otro tanto lo es para mí tener la ocasión de darle formalmente la bienvenida.

Sucede, además, que el nuevo Académico pasa a formar parte de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes de esta institución de naturaleza multidisciplinar, siendo así que dicha Sección resulta ser acaso la más multidisciplinar y plural de toda la Academia, pues junto a la Arquitectura encuentran acomodo en ella tanto las diferentes Bellas Artes clásicas como las manifestaciones artísticas de los tiempos modernos. Así, en fechas muy recientes la Sección ha visto enriquecida su pluralidad con la elección de otros dos nuevos miembros, notabilísimas personalidades del campo de la cinematografía uno y de la dramaturgia el otro. Por su parte, nuestro nuevo compañero, el Dr. Notario Ruiz, proviene del ámbito de la Música, circunstancia por la que me encuentro especialmente vinculado a su trayectoria y a su labor artística, docente e investigadora.

No puedo dejar de mencionar que la medalla número nueve que él ostentará de ahora en adelante, correspondió durante años al Excmo. Sr. Dr. D. Javier Lahuerta Vargas, arquitecto ilustre muy ligado a Navarra, que honró a la Academia con su actividad y su saber. Ahora dicha medalla pasa de la Arquitectura a la Música en la persona del Dr. Notario Ruiz, quien estamos seguros que llevará igualmente a cabo una amplia y eficaz labor en nuestra Academia.

Y por cierto, más allá de la casualidad, no es cosa baladí este intercambio entre Arquitectura y Música, algo que habría hecho por igual las delicias de ciertos teóricos renacentistas como de algunos compositores de nuestro tiempo, como Iannis Xenakis, de igual manera que la convivencia de ambas con el resto de las artes hacen de esta Sección de Arquitectura y Bellas Artes un ejemplo de interdisciplinariedad y vanguardismo.

Desde hace muchos años el Dr. D. Antonio Notario Ruiz ha venido desarrollado –y esperemos que pueda seguir haciéndolo durante mucho tiempo más– una actividad incansable a favor de la Estética y de la Música. Primero como músico práctico, incluso, si me permiten la expresión, como músico «de oficio»: arreglista, compositor, director del Coro Universitario de la Universidad de Salamanca y del Coro de Cámara del Conservatorio ‘Arturo Soria’ en Madrid, coralista también en diversos coros, profesor de piano y, tal vez, sobre todo, pianista en una de las especialidades más hermosas a las que pueda aspirar quien se enfrenta al teclado para extraer los sonidos más sutiles: la de Repertorista de Canto. Esa dedicación, que en nuestro entorno europeo suelen denominar como Repetidor o Correpetidor, es, como ustedes saben, un hacer vinculado a la lírica y a un ámbito musical en el que la poesía y el teatro encuentran una prolongación fértil y bella. A ese tan hermoso como delicado arte del acompañamiento comenzó a dedicarse Antonio Notario desde que escuchó por primera vez los *Lieder* de Franz Schubert, apenas en su adolescencia. Y a ello se sigue dedicando en la actualidad. Pero volvamos a su trayectoria en la que, ya desempeñando su labor musical en diferentes conservatorios, obtuvo el grado de Doctor en Filosofía con una Tesis Doctoral titulada *La visualización de lo sonoro*, calificada con Sobresaliente ‘Cum Laude’ en la Universidad de Salamanca, tesis que fue dirigida por el Dr. José Luís Molinuevo, quien

le vinculó con el Área de Estética y Teoría de las Artes. El apoyo constante del resto del profesorado de ese Área de conocimiento —especialmente Román de la Calle, Ricardo Piñero, Domingo Hernández junto con el recién mencionado José Luis Molinuevo— ha sido fundamental para su esfuerzo por elevar la presencia y la visibilidad de la Estética Musical en España.

El Dr. Notario ha compaginado desde hace años su labor investigadora en el marco del Área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Salamanca con las labores de gestión en la Coordinación del programa Erasmus y en el desempeño del Vicedecanato de la Facultad de Filosofía. Igualmente, ha mantenido una labor artística muy apreciable ofreciendo conciertos, grabando discos, fundando el *Laboratorio Poppea* como Seminario permanente de Música Escénica en la Universidad de Salamanca, componiendo obras en las que ha empleado todo tipo de sonidos y de fuentes sonoras y, en definitiva, favoreciendo la escucha artística. Todo ello al mismo tiempo que dedica una parte no menor de su tiempo a la docencia en diferentes niveles desde el ya lejano año de mil novecientos ochenta y seis: treinta años de docencia en Salamanca, en Madrid, en Valencia y esporádicamente en las Universidades de Alcalá de Henares, Málaga, Lisboa y Oporto. Y para completar esta semblanza, me es grato comunicarles que el Dr. Notario Ruiz ha impulsado recientemente el Máster en Investigación en Creación Escénica, pionero por su estructura en España, que dirigirá a partir del próximo curso.

Cuatro son los ejes que quiero destacar de la labor artística, docente e investigadora del Dr. Notario Ruiz y que están interrelacionados en su esfuerzo a favor de la Estética de la Música: el primero, de formación y fundamentación práctica musical; el segundo, que considero como una clave nacional, atañe a la implantación y consolidación de la Estética Musical en nuestro país; el tercero de filiación y desarrollo del foco francfortiano; y el cuarto y último caracterizado por lo que el Dr. Notario denomina como «giro sonoro».

Formado en la práctica común de los conservatorios de música de finales de la época franquista, el Dr. Notario fue conociendo y familiarizándose con el repertorio pianístico, camerístico y coral, comenzando desde muy pronto a presentar en público el resultado de sus estudios.

El interés por todo tipo de música le permitió, sin embargo, no sólo conocer la tradición clásica sino también los diferentes acentos populares, prestando especial atención al jazz. Fue mediante el análisis e interpretación de cientos y cientos de obras de la índole más variada como el Dr. Notario ha ido estableciendo los cimientos sobre los que después ha desarrollado su labor teórica.

En relación con el segundo de esos ejes se encuentran varias actividades dirigidas todas ellas a establecer primero y a ampliar más tarde el ámbito de la Estética Musical en el panorama universitario español. Apenas con la salvedad de algunos trabajos esporádicos de Eugenio Trías, poco o nada se había hecho en el campo de la Estética Musical en la universidad española. Sólo gracias a la existencia de una asignatura de ese nombre en los planes de estudio de los Conservatorios de Música se garantizó durante años una presencia mínima de esa faceta del pensamiento musical. De ahí que tanto las publicaciones del Dr. Notario como su labor docente hayan servido para acrecentar el interés y la presencia de la Estética Musical en el marco universitario. Tras los trabajos y las investigaciones que cristalizaron en su tesis doctoral, uno de sus primeros proyectos fue el estudio de los materiales inéditos del compositor salmantino Gerardo Gombau Guerra, que se materializó en una edición de sus textos en el año 2006, rescatando así del olvido una de las aportaciones más originales a la música española del siglo xx.

Por otra parte, a partir de haber organizado en el año 2009 el I Congreso Internacional de Estética y Filosofía de la Música, ha ido creando una red internacional de investigadores que colaboran en un proyecto enciclopédico 'on line' que lleva por nombre *Enciclopedia «Francisco Salinas» de Estética y Filosofía de la Música*. Gracias a esa aportación los castellanoparlantes podrán acceder a una gran cantidad de recursos y textos de diferentes épocas históricas que tienen la música como núcleo. Como anticipo, podemos disfrutar del monográfico que ha coordinado en la revista *Azafea* en el año 2013 sobre *La Estética Musical, de Salinas a la actualidad*.

En tercer lugar, ese eje francfortiano que antes mencionamos se refiere a su colaboración en la recepción en la filosofía española de la Teoría Crítica de la mal llamada «Escuela de Frankfurt», formando parte del núcleo de profesores e investigadores que a través de congresos, publicaciones,



seminarios y traducciones ha hecho cada vez más accesibles en España las ideas de diferentes filósofos pertenecientes a dicha tradición filosófica alemana. El Dr. Notario Ruiz ha prestado especial atención a uno de los filósofos principales de la Teoría Crítica: a Theodor W. Adorno, compositor perteneciente a la conocida como Segunda Escuela de Viena, alumno de Alban Berg y autor de obras fundamentales de Estética Musical, como sus monografías sobre Wagner, Mahler o Berg y su inconclusa obra sobre Beethoven. Entre las actividades realizadas por el Dr. Notario en ese ámbito hay que destacar que formó parte del Comité Científico del Congreso *Theodor W. Adorno: balance y perspectivas*, celebrado en el año 2006 en la Universidad de las Islas Baleares, que fue el primero que ha habido sobre este filósofo en España. Más tarde ha formado parte del grupo de doctores que ha puesto en pie la Sociedad de Estudios de Teoría Crítica y la publicación periódica de la misma: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. Además de varias publicaciones relacionadas con la ampliación de la Teoría Crítica a la Estética Musical, editó en el año 2009 un número monográfico de la Revista *Azafea*, de la Universidad de Salamanca, dedicado al ya mencionado compositor Theodor W. Adorno. Ese impulso de la Teoría Crítica en el ámbito de la filosofía ha tenido un paralelo en la música con las publicaciones, conciertos y participación en diferentes eventos en Berlín, París, Madrid o Salamanca relacionados con el compositor Hanns Eisler, amigo de Adorno, miembro como él de la Escuela de Viena y realizador de la Teoría Crítica en sus numerosas composiciones y en sus textos.

Y finalmente, el cuarto eje de su labor incide de manera decisiva en un aspecto radicalmente novedoso en el panorama nacional de la creación sonora, lo que pone de manifiesto la vocación sin límites hacia el sonido de nuestro nuevo académico. Formado musicalmente como pianista, profesor de Conservatorio por oposición durante más de veinte años, compositor y artista escénico, ha dedicado una parte de su investigación a lo que él denomina como el «giro sonoro»: esa gran transformación artística y estética que ha llevado a la ampliación de los sonidos admitidos por el arte, lo que ha permitido que no sean sólo los músicos los que creen con sonidos, sino multitud de artistas de toda especie. Ha sido éste, como hemos podido comprobar, el eje que ha elegido el Dr. Notario Ruiz para la confección de su Discurso de ingreso.

La Estética que plantea el Dr. Notario es, por lo tanto, una estética ampliada que, sin perder el fundamento y el soporte musical, se aventura en el mundo de lo sonoro sin cortapisas. Lo ha dejado claro en el sugerente Discurso que nos ha ofrecido en esta solemne ocasión. Una Estética amplia, ampliada y ampliable, en la que el escuchar se convierte en actividad central. Y nadie, salvo patología severa, queda entonces excluido de una estética tal, porque todos podemos escuchar la música, el sonido o la poesía y la escritura.

Así nos lo ha mostrado nuestro nuevo académico en su discurso, que tan sugerentemente ha titulado «...*nothing but listen...*» *Escuchar con Miguel de Cervantes, Santiago Ramón y Cajal y Ángel González*. En su lectura el Dr. Notario Ruiz nos ha regalado algo más que un ejercicio de oratoria circunstancial: un verdadero ensayo de su forma de comprender –y me atrevería a decir, de vivir– la estética y la creación sonora. Una forma que no dudo en calificar de arriesgada, compleja y valiente. No cabe duda de que los caminos habituales de la Estética Musical le habrían prestado seguridades mayores y mucho más confortables. No olvidemos que en los Conservatorios, como él nos ha recordado, las enseñanzas de Estética Musical solían quedar limitadas al libro de Forns o, más adelante, al de Zamacois, a los que sólo en tiempos más recientes vino a sumarse el panorama histórico de Fubini. Pero el Dr. Notario Ruiz ha asumido el riesgo que supone alejarse de los territorios conocidos para investigar en otros aún a medio descubrir. Al riesgo estético que esa investigación conlleva hay que añadir la circunstancia española; una circunstancia que dura siglos y que nunca ha sido particularmente propicia para la música y lo musical. No es fácil que ahora se produzca una especie de conversión a lo sonoro, por más que en algunos lugares de España haya profesionales del sonido que se expresan en y con diferentes prácticas artísticas.

Señalaba que, además de arriesgada, la propuesta del Dr. Notario Ruiz es compleja, incluso se puede decir que muy compleja. En muchos casos, y no sólo en España, comprobamos que gozan de gran predicamento estudios e investigaciones lineales, unidireccionales. La herencia del formalismo se disfraza de complejidad tomando prestadas herramientas conceptuales de la filosofía analítica, de la semiótica o de las ciencias. El Dr. Notario ha evitado, por el contrario, esa

pseudocomplejidad para construir su propio edificio estético, sirviéndose de materiales de tradiciones diferentes y hasta contrapuestas, como la Teoría Crítica, la música concreta, la pluralidad de estímulos de John Cage y el paisaje sonoro de Schafer. No cabe duda, pues, del carácter procesual de su opción, que todavía ha de tener, así lo esperamos, un largo recorrido práctico y teórico.

Todo ello, en definitiva, me lleva a calificar la propuesta presente en el Discurso que acabamos de oír como valiente. En buena parte, por todas las razones ya señaladas; pero también, y no en menor medida, porque este tipo de opciones incluyen el riesgo de una cierta soledad intelectual, una marginalidad institucional y, sobre todo, una mayor dificultad de encontrar la adecuada retroalimentación en las proximidades académicas y artísticas. El propio Dr. Notario Ruiz señalaba que son muy pocos todavía los universitarios españoles que se dedican a la Estética Musical, y menos aún los que han conectado con ese «giro sonoro» artístico, tan bien ilustrado en algunos eventos, como *La exposición invisible* comisariada por Alberto Ruiz de Samaniego en el MARCO de Vigo en el año 2006, pero aún muy alejado del saber y el sentir común.

Lo que nos ha ofrecido nuestro nuevo académico no ha sido sólo un Discurso convencional, sino algo más. Gracias a su ágil formato y a las magníficas compañías literarias elegidas, ha ejercido como «maestro de escuchas» para que, a través de su voz y de los textos de Whitman, Cervantes, Ramón y Cajal y Ángel González, su lectura nos afecte, nos llegue a las fibras más sensibles y nos permita disfrutar de esa actividad serena y tensa de escuchar, tan aparentemente simple y tan compleja, a la que él concede capital importancia.

No está solo en el empeño, en la reivindicación de la escucha, en el valor intrínseco de lo puramente sonoro. Sus palabras me han traído a la memoria un viejo artículo que publiqué hace nada menos que veintisiete años en un dossier de Educación Musical de la revista *Scherzo* y que llevaba el más que expresivo título de «La música es lo que suena». Durante el tiempo, ya lejano, en que tuve a mi cargo las clases de Historia de la Música, y posteriormente como titular de la Cátedra de Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, tuve por norma invariable comenzar la primera clase de cada curso con una advertencia general al nuevo alumnado. Después de señalar los objetivos

y límites de nuestro trabajo académico, tras referirme a sus códigos, sus fuentes, instrumentos y técnicas auxiliares, luego de anticipar una breve referencia a las diversas escuelas y teorías, sus respectivos criterios especulativos, los procesos metodológicos y los fundamentos ideológicos que explican el hecho musical, siempre insistí con vehemencia en recomendarles el mayor cuidado para no equivocarse en lo principal: Música es lo que suena; lo otro son sólo palabras. Muchos de ellos –y no pocos compañeros profesores también– tenían la tendencia tan impremeditada como invencible de confundir la música con los signos de las partituras, con los conceptos de los tratados de composición, los compendios de armonía, contrapunto, análisis... De ahí mi advertencia, provocadoramente perogrullesca, para que en su viaje hacia el conocimiento aquellos aprendices de la música no se extraviaran en doctrinas, teorías, cogitaciones y aspavientos, para que no ignorasen o dejaran en olvido lo más importante: música es lo que suena, y lo otro son meras palabras, sólo eso: *flatus vocis*.

Y ésa ha sido también la clave del contenido del Discurso. Una clave que bajo su aparente sencillez alberga una rica complejidad: a la vez sensorial, emocional e intelectual, individual y social, racionalizable pero próxima al misterio: la escucha, el hermoso proceso de escuchar, sin desmayo, sin descanso, en todos los niveles posibles, en todo momento, directamente o a través de la narración, del verso, de la visualización. Una clave que es –o puede ser, al menos– una tarea de superación constante, ya que nos faculta para adquirir nuevos hábitos de escucha y descubrir nuevos horizontes sonoros en cada momento.

Concluyo aquí mi contestación al Discurso del hasta ahora Académico electo de esta insigne Corporación y, a partir de este acto, miembro numerario de la misma en la Sección de Arquitectura y Bellas Artes. En nombre de esta Real Academia y en el mío propio, quiero expresar al Doctor D. Antonio Notario Ruiz nuestra más cordial y entrañable gratitud por honrar con sus conocimientos nuestra casa y por venir a ella a compartir nuestros afanes y quehaceres.

Muchas gracias, Señoras y Señores, por su atención.